

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

A cura di William Rubin

Date

1985

Publisher

**A. Mondadori**

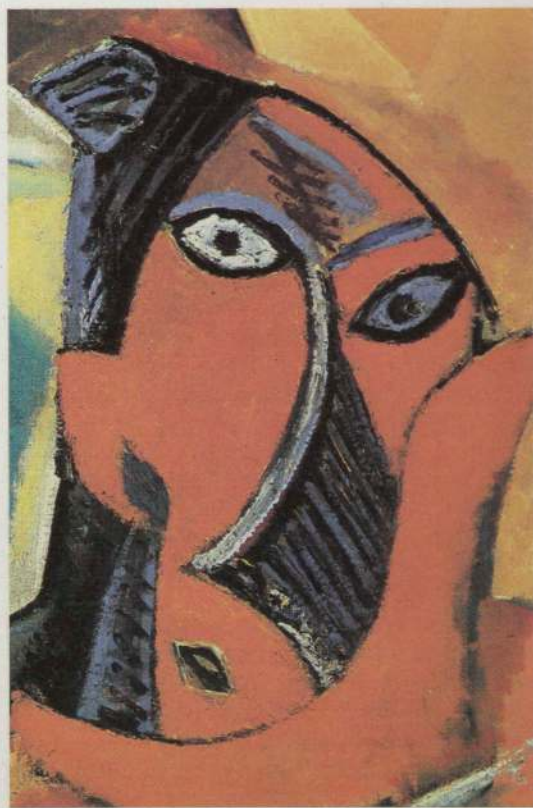
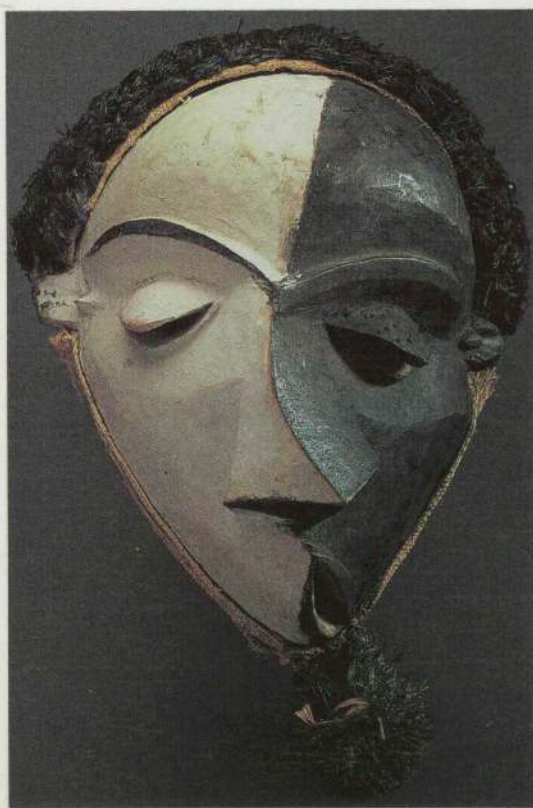
Exhibition URL

[www.moma.org/calendar/exhibitions/1907](http://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.

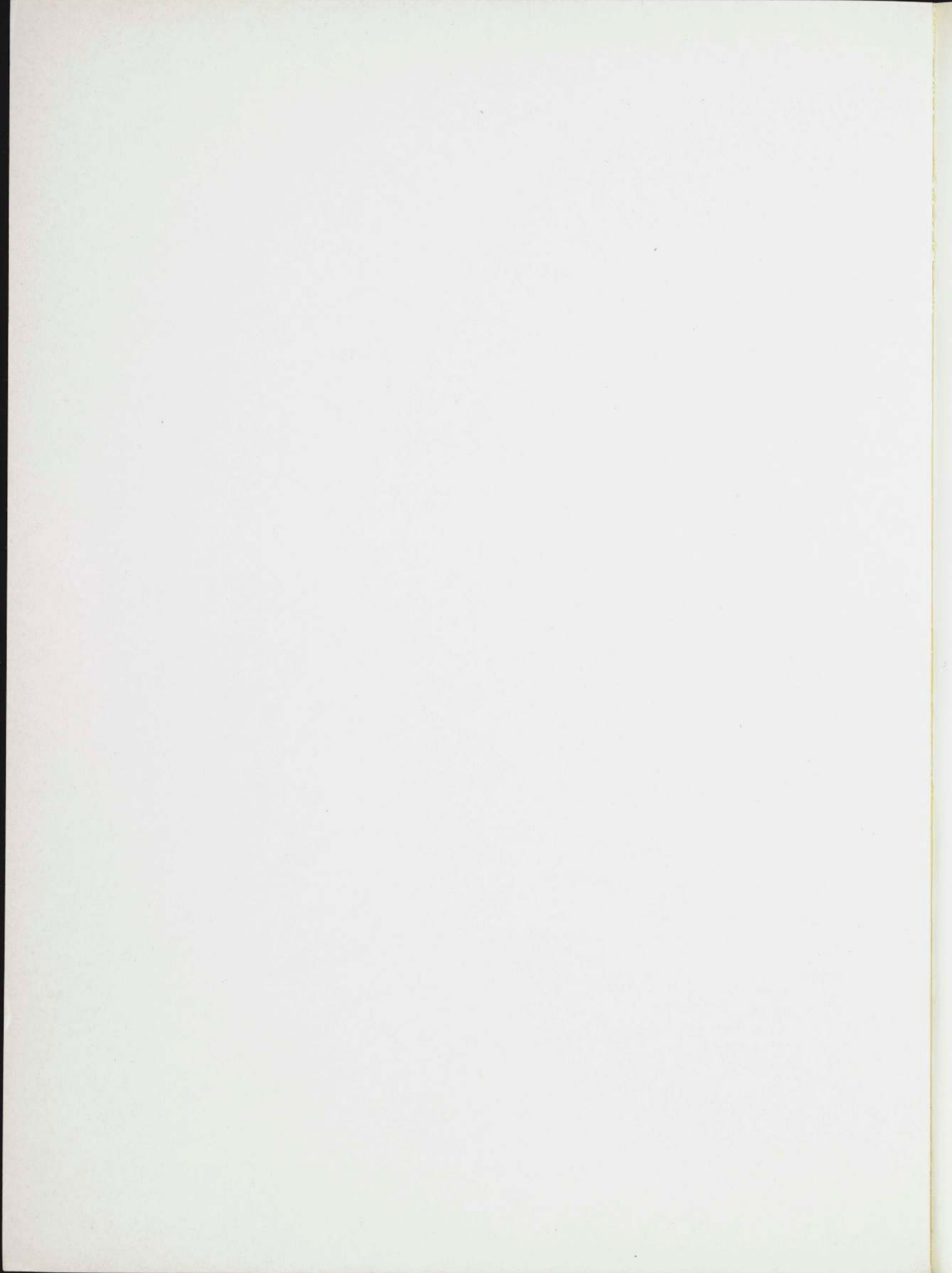
# PRIMITIVISMO

NELL'ARTE DEL XX SECOLO



ARNOLDO MONDADORI EDITORE





PRIMITIVISMO NELL'ARTE DEL XX SECOLO

PRIMITIVISMO E - F. B. - TECNICO



# PRIMITIVISMO

## NELL'ARTE DEL XX SECOLO

Affinità fra il Tribale e il Moderno

a cura di William Rubin

Volume II

Arnoldo Mondadori Editore

Archive  
MoMA  
1382  
1985;  
v. 2

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

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.

*In copertina:*  
A sinistra: Maschera Mbuya, Pende, Zaire (cfr. p. 264).  
A destra: Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, particolare (cfr. p. 264).

# Sommario

## VOLUME I

PREFAZIONI		XI
NOTA ALL'EDIZIONE ITALIANA		XIII
PRIMITIVISMO MODERNISTA – UN'INTRODUZIONE	William Rubin	1
<u>L'ARRIVO DEGLI OGGETTI TRIBALI IN OCCIDENTE</u>		
NORD AMERICA	Christian F. Feest	85
OCEANIA	Philippe Peltier	99
AFRICA	Jean-Louis Paudrat	125
<u>PRIMITIVISMO NELL'ARTE MODERNA</u>		
GAUGUIN	Kirk Varnedoe	179
MATISSE E I FAUVES	Jack D. Flam	211
PICASSO	William Rubin	241

## VOLUME II

BRANCUSI	Sidney Geist	345
ESPRESSIONISMO TEDESCO	Donald E. Gordon	369
LA PITTURA ITALIANA	Ezio Bassani	405
PARIGI E LONDRA – MODIGLIANI LIPCHITZ, EPSTEIN, E GAUDIER-BRZESKA	Alan G. Wilkinson	417
L'ARTE AMERICANA	Gail Levin	453
LEGER – LA CREAZIONE DEL MONDO	Laura Rosenstock	475
PAUL KLEE	Jean Laude	487
GIACOMETTI	Rosalind Krauss	503
DADA E SURREALISMO	Evan Maurer	535
HENRY MOORE	Alan G. Wilkinson	595
ESPRESSIONISMO ASTRATTO	Kirk Varnedoe	615
ESPLORAZIONI CONTEMPORANEE	Kirk Varnedoe	661
GLOSSARIO		687
INDICI		692
REFERENZE FOTOGRAFICHE		701





Constantin Brancusi, *Cariatide*, (due vedute). 1914-1926. Legno, h. cm. 166,7. Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard University; dono William A. Colidge, Fondazione Joseph H. Hazen, Inc. e Mrs. Max Wasserman. Acquisito: Francis H. Burr Memorial e Fondo Alpheus Hyatt.



# Brancusi

Sidney Geist

**S**i pensa solitamente che il primitivismo di Brancusi abbia inizio con un'influenza africana in una sua scultura in legno del 1913. Tuttavia potremmo già rilevare la tendenza verso un primitivismo più generalizzato in una serie di sculture in pietra eseguite tra il 1907 ed il 1908.

Verso la fine dell'Aprile 1907 Brancusi aveva affittato uno studio a pianterreno ove poter realizzare un monumento funerario commissionatogli in Romania. Dopo aver completato *La preghiera*, un'opera modellata facente parte di quella commissione, ed in seguito alcune teste in creta, l'artista occupò il resto dell'anno al lavoro di scalpello, a cui per la verità dedicò quasi esclusivamente il resto della sua carriera.<sup>1</sup>

Le opere in pietra e marmo del 1907 comprendono sei teste e busti, cinque dei quali sono ritratti realistici di bambini (andati perduti).<sup>2</sup> Quattro di questi rivelano una fattura molto ruvida dovuta all'uso esclusivo della "punta", attrezzo usato solitamente nelle prime fasi della lavorazione.

È probabile che verso la fine del 1907 Brancusi abbia scolpito *Testa di ragazza* (p. 346), a cui appose l'iscrizione "Premiere pierre directe, 190" (non è specificato l'anno).<sup>3</sup> Parrebbe anche che a quest'opera sia seguita *Il bacio* (p. 347), iniziato probabilmente verso la fine dell'anno e completato agli inizi del 1908.<sup>4</sup>

Con ciò si intende dimostrare che Brancusi, una volta completata *La preghiera*, lavorò per tutta la seconda metà del 1907 alla ricerca di uno stile di scultura in una maniera "diretta", trovato con *Testa di ragazza*, opera fresca e sicura, e portato a pienezza artistica in *Il bacio*.

È alquanto verosimile che Brancusi si indirizzasse verso questo nuovo modo di scolpire dopo aver visitato la mostra retrospettiva dedicata a Gauguin aperta al Salon d'Automne nel 1906 (6 Ottobre-15 Novembre).<sup>5</sup> In quella

vasta esposizione, di notevole portata, egli avrebbe visto le sculture primitiviste in pietra e legno di Gauguin, un corpus di opere che affascinarono un'intera generazione di giovani artisti, tra cui Matisse, Picasso e Derain. Nel 1907 Picasso scolpì *Figura in piedi*, in legno (p. 259), e «nella Primavera del 1907», secondo D.H. Kahnweiler,<sup>6</sup> Derain creò la sua *Figura accovacciata* (p. 215), una compatta scultura calcarea che esemplifica il metodo del taglio diretto, o *taille directe*, che fu già di Gauguin. Il fascino di questa maniera di intendere la scultura — che evita la copia, meccanica o ad occhio, di un modello — era proprio la sua immediatezza, la sua implicita onestà, la convinzione di creare, grazie ad essa, una forma di tipo nuovo, che valorizzasse maggiormente le caratteristiche della pietra. Esso era anche, è chiaro, un modo di aggirare l'insegnamento di Rodin.

Brancusi, come abbiamo visto, lavorò per gran parte nel 1907 a sculture realistiche rese con una superficie ruvida. Il fatto che egli non facesse sua l'idea del taglio diretto tanto rapidamente quanto Picasso e Derain, era una conseguenza dei suoi lunghi ed approfonditi studi accademici di scultura, esperienza che non avevano fatto invece né Picasso né Derain. A mio parere Brancusi prese definitivamente coscienza del valore della *taille directe* solo con l'esposizione della *Figura accovacciata* di Derain alla nuova galleria Kahnweiler in Rue Vignon, nel Settembre 1907.<sup>7</sup>

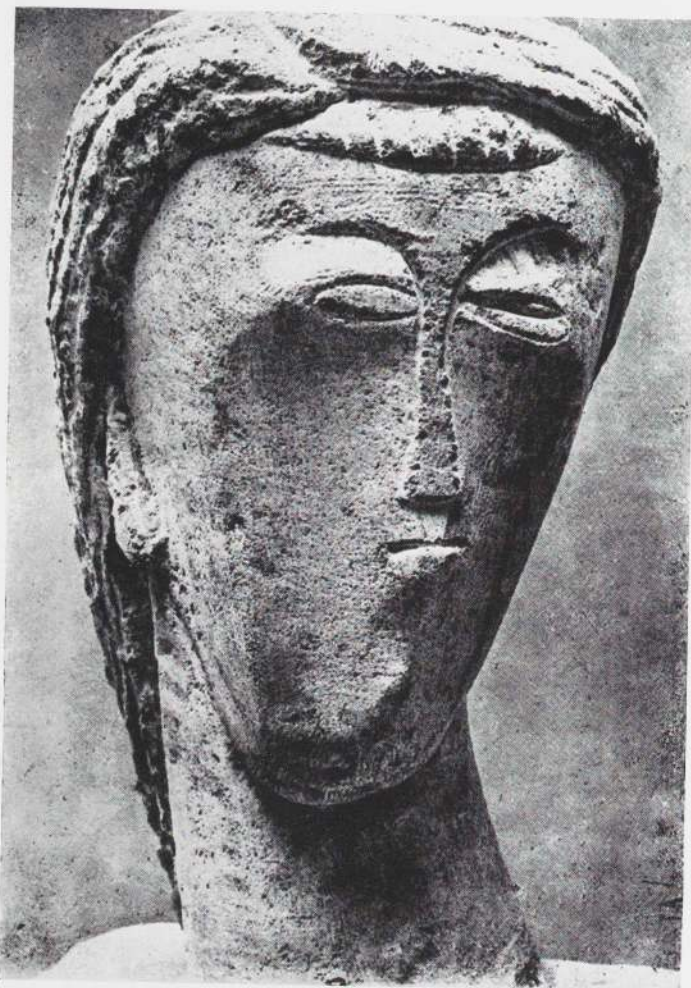
*Il bacio* e la *Figura accovacciata* sono simili per diversi aspetti: di grandezza pressoché uguale, sono entrambe sculture calcaree dalle forme squadrate e di concezione simmetrica. Le due opere affrontano in modo simile il tema del nudo, con una enfaticizzazione delle mani ed il comune motivo dell'abbraccio.

Nel contempo *Il bacio* rivela chiare affinità con il rilievo primitivizzante di Gauguin *Hina e te Fatou* (*Quando il*



narratore parla) (p. 203), esposto nella retrospettiva del 1906.

La saggezza, del 1908,<sup>8</sup> l'opera successiva a *Il bacio*, si basa invece su una sintesi di figure presenti in diverse opere di Gauguin: *Calvario bretone*, e la figura di vecchia nella parte sinistra di *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andia-*



Constantin Brancusi, *Testa di ragazza*. 1907. Pietra. Collocazione sconosciuta.

mo...? (p. 180), immagini che a loro volta hanno precedenti in un'opera Primitiva.<sup>9</sup>

Quello che intendo suggerire qui è, insomma, che l'influenza del Primitivo su Brancusi, sebbene mediata e mistica per sua natura, non fu per questo meno importante. La vasta e varia retrospettiva dell'opera di Gauguin, resa prestigiosa dal fascino del nome dell'artista e della sua fuga in un Eden immaginario, trasformò le tendenze fauviste e fornì lo spunto per la creazione di due opere di Brancusi; essa spinse inoltre Derain, Picasso e Brancusi ad intraprendere la via della scultura diretta, che fu la novità più significativa della scultura del primo decennio del secolo. A distanza di decenni è ora possibile riconoscere come la *taille directe* – con l'abbandono del tradizionale strumento "di puntatura", col ritorno all'immediatezza di ideazione ed esecuzione e con la valorizzazione della *materia pietrosa* – sia stato un prodotto dell'impulso primitivizzante dell'inizio di questo secolo.

Con *Primo passo*, opera in legno del 1913 (p. 348), Brancusi iniziò una lunga serie di lavori in questo materiale, la maggior parte dei quali sarebbe stata eseguita nei dieci anni successivi. Fin dall'inizio è visibile un nuovo spirito nella forma e nella fattura delle sculture lignee: un ritorno al primitivismo delle prime sculture in pietra rea-

lizzate con la *taille directe*, regolato ora da un controllo acquisito negli anni trascorsi. Ma le influenze operanti nel caso delle sculture lignee, insomma, non sono più mediate, bensì rivelano un'attenzione ormai di anni per l'arte dell'Africa nera.

La questione dell'influenza dell'arte africana nell'opera di Brancusi è stata raramente affrontata: se spesso essa è stata data per scontata, altrettanto spesso è stata semplicemente ignorata. Uno studioso nega "l'importanza" di tale influenza adducendo due ragioni: da un lato il "rifiuto" da parte di Brancusi dell'arte africana, dall'altro l'affinità tra l'arte tribale africana e l'arte popolare rumena, che farebbe indubbiamente spostare la sorgente dell'influenza in questione dall'Africa alla nativa Romania. Però non si prende in esame né la portata dell'una o dell'altra influenza né la data del "rifiuto" di Brancusi.<sup>10</sup> In ogni caso questo confronto tra arte rumena ed arte africana non affronta il problema dell'influenza sollevato da specifiche opere dell'artista.<sup>11</sup> Nella prima analisi approfondita di tali problematiche, di Katherine Jánzsky Michaelsen,<sup>12</sup> la tesi dell'influenza africana viene sostenuta da numerosi ed efficaci confronti, ma è esasperata fino ad includere opere classiche, come la *Musa addormentata*, sulla base di rassomiglianze esclusivamente superficiali, quelle che Robert Goldwater chiamava *look-alikes*. Sfortunatamente, lo stesso Goldwater è stato fonte di una certa confusione a proposito dell'africanismo di Brancusi, interpretando in modo errato un documento chiave sull'argomento: le memorie di Jacob Epstein del 1940 dal titolo *Let There Be Sculpture*. Goldwater afferma: «Nel 1912 (Brancusi) dichiarò ad Epstein di essere contrario all'influenza africana, e potrebbe aver addirittura distrutto opere che a suo parere rivelavano certi richiami di stampo africano».<sup>13</sup>

Ma ad un'attenta lettura del passo di Epstein si scopre che le note di biasimo di Brancusi nei confronti della scultura africana non sono del 1912, data della prima visita di Epstein all'atelier di Brancusi, ma risalgono a "venti anni dopo", quando egli visitò nuovamente l'artista.<sup>14</sup> Di questo incontro Epstein scrive: «Brancusi, di cui alcune delle prime opere furono influenzate dall'arte africana, ora afferma categoricamente che non bisogna essere influenzati dall'arte africana [sic], ed è addirittura giunto a distruggere alcuni suoi lavori in cui aveva individuato i segni di tale influenza [sic]». <sup>15</sup> Quell'«ora» della frase precedente, scritta dopo la visita agli inizi degli anni trenta, ristabilisce la giusta sequenza dei fatti nel tempo: l'interesse di Brancusi per l'arte africana già nel 1913, la distruzione di alcune sue opere ed il suo rifiuto dell'influenza africana nei primi anni trenta.

L'intera questione dell'africanismo è rifiutata dagli storici dell'arte rumeni, che sono avversi all'idea di un Brancusi toccato dall'arte africana, e perfino all'ipotesi di una qualsiasi influenza esercitata sull'artista che non sia quella dell'arte popolare rumena o di Rodin. Tuttavia non vi è nulla, nella cultura e nel carattere stesso di Brancusi, che lo possa aver spinto ad ignorare l'arte africana o qualsiasi altra arte Primitiva. Egli aveva seguito tendenze classiche a Bucarest e poi, per migliorare la sua tecnica, si era trasferito a Parigi. Qui si era rivelato attento ed eclettico, assorbendo le suggestioni offertegli non solo da Rodin, che dominava la scena artistica di allora, ma anche da altri suoi contemporanei, dai monumenti che ammirava, dai musei ricchi di testimonianze provenienti da culture diverse. La sua pronta intelligenza lo avrebbe portato ad intuire immediatamente l'importanza dell'arte tribale, la cui scoperta, come quella dell'arte giapponese una cinquantina d'anni prima, era considerata come una rivelazione dagli artisti più all'avanguardia. Se non fu





Costantin Brancusi, *Il bacio*. 1907-1908. Pietra, h. cm. 28. Craiova, Muzel de Artă, Romania.

soggetto alla diretta influenza di questa arte fino ad almeno cinque anni dopo la sua scoperta, lo si deve al fatto che nel frattempo egli era alle prese con un approccio rivoluzionario, almeno per lui, alla scultura in pietra.

*Primo passo*, del 1913 (p. 348), è la prima figura di Brancusi originale ed a tutto tondo. La novità della concezione oscura il fatto che sia il titolo che il soggetto, un infante ai primi passi, siano abituali nei Salon. L'opera rivela infatti una stilizzazione più radicale che nella terza versione de *Il bacio*, del 1910,<sup>16</sup> che è il suo lavoro più astratto fino ad allora; esso è, infatti, il primo tentativo di Brancusi nella direzione di una totale formalizzazione, sicuramente acquisita dalla scultura africana. In realtà è quasi certo che una figura Bambara esposta al Musée de l'Homme (p. 349) abbia ispirato direttamente tale opera. In entrambe le sculture le braccia, il torso e l'insieme testa e collo seguono le nervature del legno; entrambe presentano bocche scavate e dal labbro superiore molto pronunciato ed angolato; le teste, infine, sono tutte e due ovoidali. La figura Bambara è raffigurata in una posizione instabile e goffa, quasi ad indicare un'incipiente movimento, il *Primo passo* raffigura invece l'esitante azione annunciata dal titolo.

Poiché la statuetta Bambara è illustrata in uno studio sull'arte africana di Marius de Zayas, pubblicato a New York nel 1916,<sup>17</sup> potremmo pensare che fu Brancusi a sottoporre all'attenzione di de Zayas questo esemplare, prima che il critico lasciasse Parigi. I due si conoscevano: si erano incontrati ad un ricevimento a casa di Edward Steichen, nelle vicinanze di Parigi, nel Luglio 1914,<sup>18</sup> più tardi, inoltre, de Zayas vendette numerose opere di Brancusi alla Modern Gallery di New York, di cui era direttore.

*Primo passo* fu esposto a New York agli inizi del 1914 alla Galleria della Photo Secession, il cui direttore, Alfred Stieglitz, era al centro di un circolo di cui faceva parte anche de Zayas.

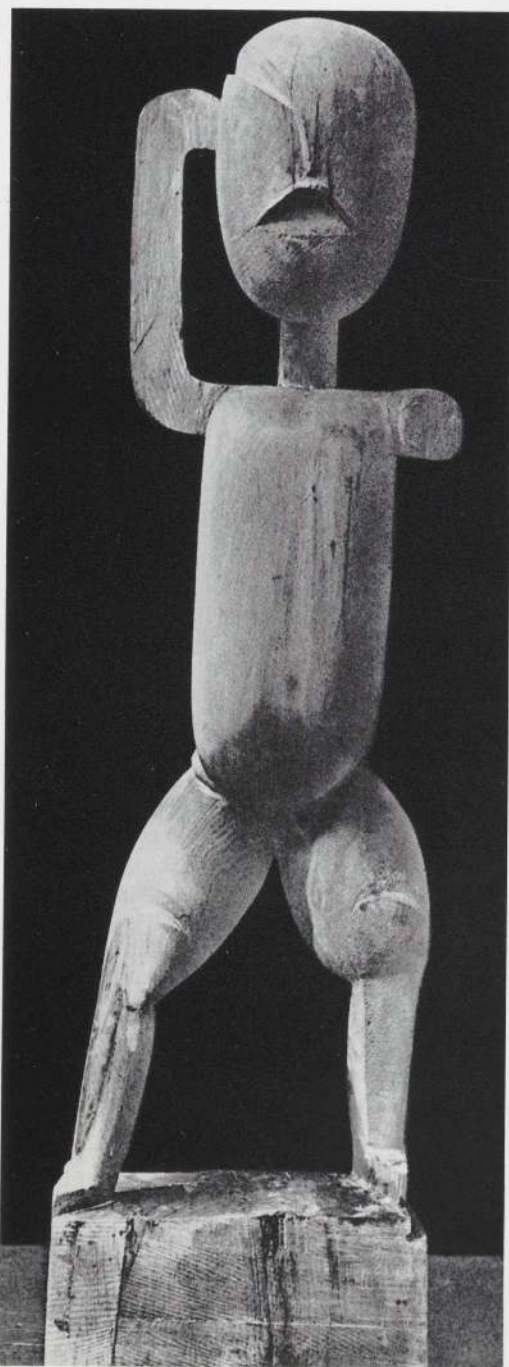
Al ritorno a Parigi della scultura Brancusi la distrusse, conservandone solo la testa. Tuttavia il torso e le cosce servirono da modello per *Busto di ragazzo*, del 1917. *Primo passo* è perciò la prima opera presumibilmente distrutta da Brancusi a causa del suo aspetto africaneggiante, non essendoci giunta prova di opere precedenti distrutte per la stessa ragione. Se *Primo passo* deve molto alla scultura africana, questa influenza assume maggiore importanza in quanto appare in un'opera con la quale Brancusi si impegna con un materiale nuovo: essa rappresenta infatti il suo primo passo nella scultura in legno. Una volta rico-



nosciuto questo debito verso l'Africa, dobbiamo rilevare però come la forma dell'intera opera e delle sue singole parti raggiunga una perfezione tecnica ed un'assoluta eleganza di disegno che raramente si riscontrano nell'arte Primitiva, e non di certo nella statuette Bambara. Come disse lo stesso Brancusi molto più tardi, stanco di essere continuamente paragonato agli scultori preistorici e Primitivi, questi non sapevano «lavorare sino al compimento dell'opera con tanta precisione quanto io faccio ora». <sup>19</sup> Evidentemente egli non aveva ancora potuto ammirare esempi di scultura africana di elegante concezione e di perfetta esecuzione.

*Primo passo* presuppone una lunga esposizione all'influenza dell'arte tribale ed una lunga gestazione nella mente dello scultore. Muensterberger nota come, rievocando nel 1955 una visita fatta al Museo di Storia Naturale di Vienna oltre cinquant'anni prima, Brancusi «ricordasse immediatamente alcune copie di dipinti rupestri africani e varie opere d'arte tribale, africana ed oceanica». «Il

primo impatto con quest'arte», confida Brancusi a Muensterberger, «avvenne a Parigi, probabilmente nello studio di Apollinaire o in quello di Matisse». <sup>20</sup> Nel 1909, quattro anni prima di creare *Primo passo*, Brancusi aveva conosciuto Modigliani che era un entusiasta dell'arte africana; e, come Modigliani, conobbe di lì a poco anche il dottor Paul Alexandre. <sup>21</sup> È anche probabile che Brancusi discutesse di arte africana nel 1912 con Jacob Epstein, che ne era un ammiratore fin dal 1902 e che avrebbe in seguito raccolto una vasta e rimarchevole collezione. Nel Luglio 1913, in occasione della "Allied Artists Exhibition" a Londra, <sup>22</sup> Brancusi avrebbe ricambiato la visita di Epstein dell'anno precedente ed avrebbe visto insieme a lui diverse opere d'arte africana (oltre alla produzione dello stesso Epstein, che era influenzata, nonostante le successive smentite dell'autore, dall'arte africana). È degno di nota come il manifestarsi di influenze africane in *Primo passo*, sebbene arrivato tardi, si verificò a pochi mesi di distanza dagli incontri con Epstein.



Sopra: Constantin Brancusi, testa da *Primo passo*. 1913. Legno, h. cm. 25,9. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

A sinistra: Constantin Brancusi, *Primo passo*, 1913. Legno h. cm. 111,5. Distrutto, tranne la testa.

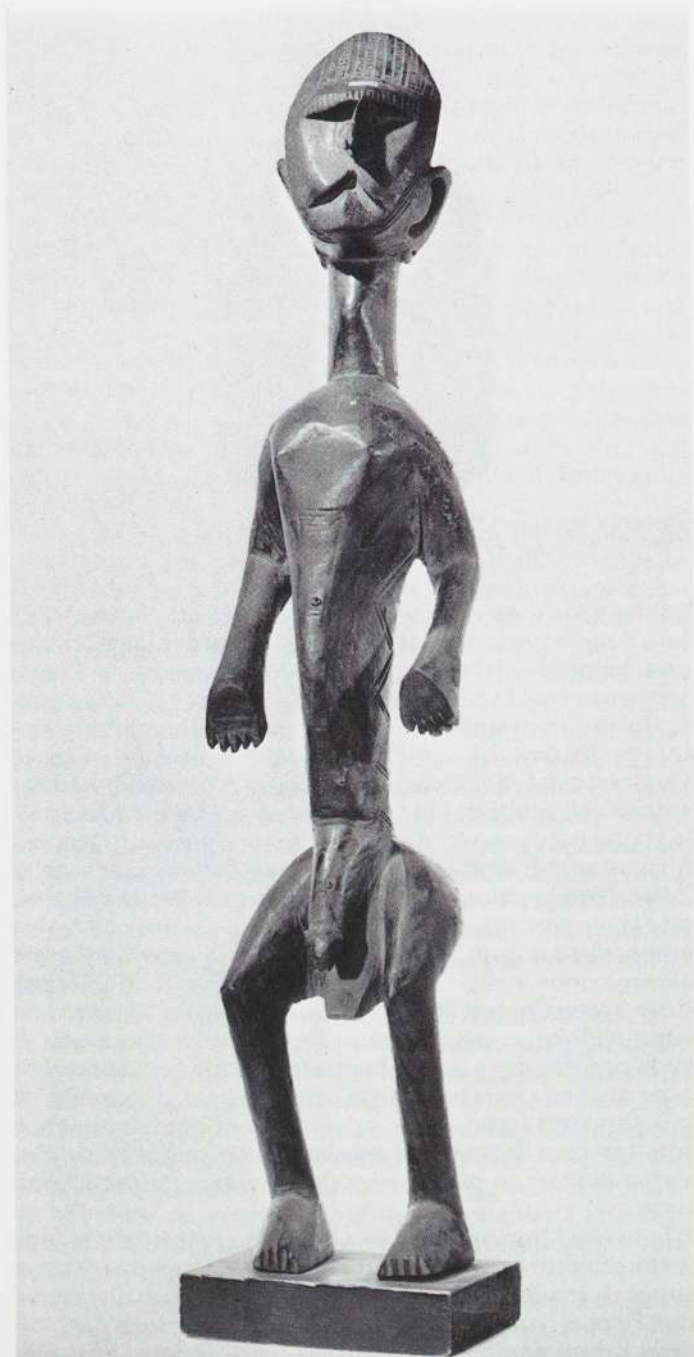


Sotto: Figura, Bambara, Mali. Legno, h. cm. 65. Parigi, Musée de l'Homme.

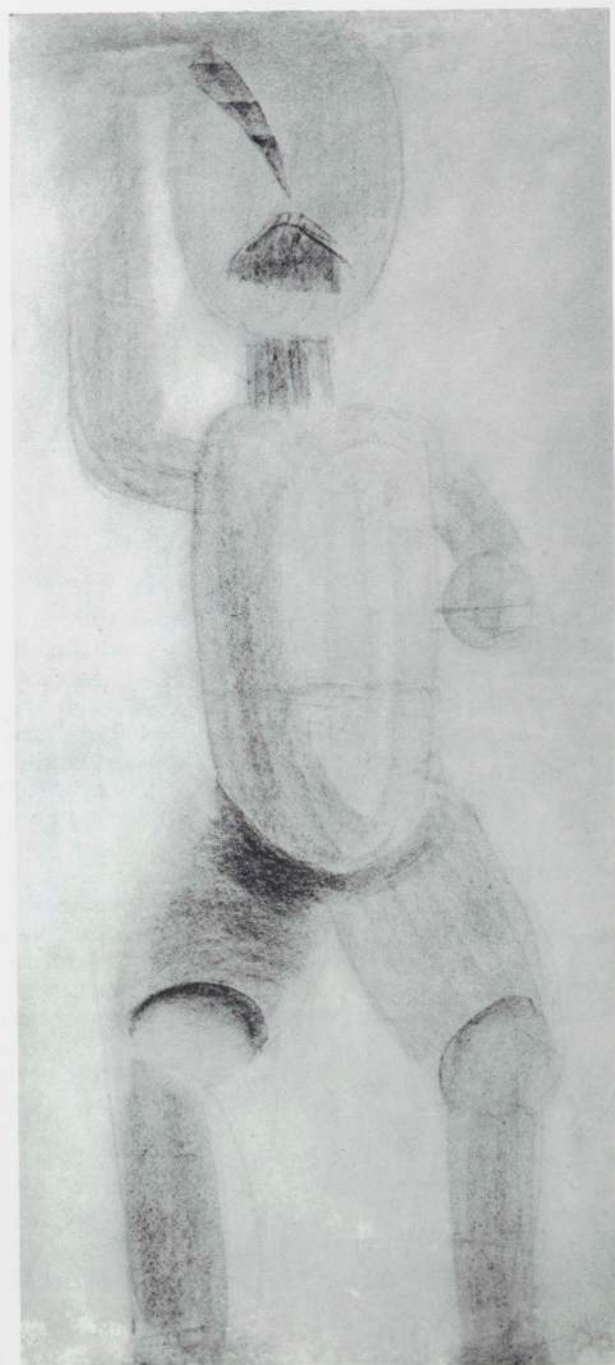
Sotto a destra: Constantin Brancusi, studio per *Primo passo*. 1913. Pastello, cm. 82,1 x 38.

New York, The Museum of Modern Art; Fondo Benjamin Scharps e David Scharps.

*Primo passo* fu probabilmente distrutto nel 1914, visto che non compare in nessuna fotografia dello studio di Brancusi posteriore a quella data. Ma se la distruzione fu causata dall'aspetto africaneggiante dell'opera, come si può giustificare l'esistenza di *Ragazzina francese* (p. 351), creata nel periodo tra il 1914 ed il 1918? Quest'opera rivela infatti un'influenza africana sicuramente più chiara della precedente. *Primo passo* conserva, ad esempio, due caratteristiche tradizionali che sono invece assenti in *Ragazzina francese* ed in altre creazioni posteriori, e la cui eliminazione avvalorava l'idea di un africanismo brancusiano: la continuità materiale di figura e basamento e la presenza di grandi forme i cui assi non seguono la nervatura del legno. (Mentre in *Primo passo* le cosce della figura distrutta sono tagliate trasversalmente rispetto alle nervature del



Constantin Brancusi, *Figura in piedi*. 1914. H. cm. 124,5. In seguito rilavorata come *Ragazzina francese*.







Bambola, Bijogo, Isole Bissagos, Guinea-Bissau. Legno e perline, h. cm. 71. Praga, Náprstkovo Muzeum.



Maschera elmo, Senufo, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 99. Museo Rietberg, Zurigo.

legno, nel posteriore *Busto di ragazzo*, basato sull'opera precedente e ricavato dalla divaricazione di due rami, esse ne seguono l'andamento).

Nonostante una complessiva verticalità *Primo passo* ha una inclinazione verso destra, evidente soprattutto nella gamba che si sporge in avanti. Anche questo tratto scomparirà e le sculture seguenti, a parte *Figliol prodigo*, saranno per decenni sostanzialmente simmetriche e verticali, come le figure africane.

Il primo abbozzo di *Ragazzina francese* (p. 349), (il titolo non è dell'artista),<sup>23</sup> presenta una generale somiglianza con *Primo passo*. Nella versione definitiva dell'opera le braccia sono invece scomparse, mentre collo e torso sono fusi in una spina rastremata coperta per tutta la sua lunghezza da una scanalatura, equivalente brancusiano delle inanellature tipiche della scultura africana. Nonostante la riduzione e l'inusualità dei suoi elementi, la figura richiama in modo singolare e semplice l'idea di una bambina dalla veste corta, rimanendo allo stesso tempo dichiaratamente africaneggiante. La testa ripete nelle forme del cranio, dell'occhio e del naso quelle di *Primo passo*, e l'africanismo di questo riecheggia ed è proseguito dal trattamento della bocca e della capigliatura.

William Rubin osserva che i motivi dell'orecchio sporgente e del continuum inanellato di collo e torso erano divenuti familiari a Brancusi tramite le maschere-elmo Senufo, che fornirono all'artista anche il modello per la

gonna a campana della sua figura. In realtà, osserva Rubin, l'opera presenta una somiglianza ancor maggiore con una bambola della fertilità Bijogo conservata a Praga, sebbene non sia certo che Brancusi possa aver visto una scultura come quella nel periodo in questione; non erano infatti disponibili riproduzioni dell'esemplare, ed altre versioni di tali bambole si discostano notevolmente dallo spirito dell'opera di Brancusi. L'assenza delle braccia nella statua è sicuramente insolita per un'opera europea, ma è comune ad alcuni stili dell'Africa occidentale e dello Zaire. Non è comunque la mera assenza delle braccia, qui, ad essere africana – visto che già molte sculture di Rodin erano famose per tale assenza – ma la loro deliberata eliminazione nella concezione dell'opera. La mancanza delle braccia non è dovuta ad una loro reale od implicita amputazione, come invece in Rodin; nella statua non si vede proprio dove potrebbero essere attaccate. Sono africane anche le gambe, rigide, cilindriche e strutturate in più segmenti come quelle della figura di fertilità Bijogo, e con semplici forme alle estremità che permettono alla statua di stare in piedi senza dover essere fissata ad una base.

Il fatto che l'immagine di una bambina coincida con l'oggetto scolpito (che non contiene allusioni ad una base o supporto) collega la *Ragazzina francese* anche alla figura Bambara e, in sostanza, ad un modo di rappresentazione della figura umana molto diffusa nella scultura africana.



La figura che si presenta come un oggetto indipendente, che si sostiene sulle sue gambe, è, qualunque sia la sua dimensione, una presenza magica. Brancusi assimila questa magia abbandonando l'uso europeo di rappresentare l'uomo in continuità con l'ambiente ove è inserito. Questa continuità materiale contiene un'illusione: che la figura e la base siano sostanzialmente diversi, carne e terra, diremmo.

Brancusi aveva già rifiutato questa illusione in diverse versioni de *Il bacio*, una forma a base molto larga e stabile; in *Ragazzina francese* la rifiuta in un modo tipicamente africano, così come farà da allora in poi, con una costanza non sempre riscontrata nella scultura africana.

L'elemento centrale di *Cariatide*, opera iniziata nel 1914 (p. 344), era la più alta scultura di Brancusi a quella data. I suoi piedi poggiano sulla base sottostante senza tuttavia essere un tutt'uno con essa, riaffermando così il principio dell'indipendenza della figura manifestato in *Ragazzina francese*. Come l'opera precedente, essa presenta una zona di scanalature trasversali in serie, un tipico elemento africano che appare nuovamente su entrambi i lati nella più comune forma della dentellatura. Allo stesso tempo il diffuso motivo africano ad anelli è presente in una versione più appiattita sul retro della scultura. In *Cariatide* gli elementi africani sono assorbiti in un'immagine decorativo-architettonica nella quale la rappresentazione dell'anatomia umana cede il passo ad un disegno semplice e puramente allusivo.

Nel 1914 Brancusi iniziò la sua scultura più "africana", *Madame L. R.* (p. 353), che non avrebbe completato fino al 1918. Il pezzo, che si regge su una singola gamba centrale, è radicalmente astratto. (Sebbene la base sia una ricostruzione e separata ora dal resto, l'opera fu originariamente scolpita in un singolo blocco di legno). Benché nessun elemento imiti una qualche parte anatomica, l'immagine ha nel suo complesso un carattere ed una posa molto femminili, anche non considerando il "pettine" sul capo e la concavità collocata centralmente al limite della massa inferiore.

Come la *Ragazzina francese* l'opera non ha braccia, nè potremmo immaginare dove inserirle. Il chiaro aspetto africano è dovuto soprattutto alla testa, una versione cubista dei reliquiari rivestiti in rame della popolazione Hongwe del Gabon (p. 352), dai quali Brancusi trasse non solo il contorno esterno, ma anche la banda verticale centrale e la proiezione angolare superiore, divenuta una sorta di "pettine". Queste figure da reliquiario, diversamente da quelle più note della popolazione Kota, hanno un supporto perpendicolare al piano della testa che, visto di fronte, come osserva Rubin, potrebbe essere inteso come una singola gamba. *Madame L. R.*, senza considerare la sua affinità ad un soggetto,<sup>24</sup> è fortemente concettuale nella sua ideazione. «Si può immaginare un artista africano che usa un modello?» si domandava Brancusi nel 1955,<sup>25</sup> nè d'altronde egli ne fece uso per creare la sua opera.

Brancusi scolpì nuove versioni di *Ragazzina francese* e di *Madame L. R.*, che subirono la stessa sorte di *Primo passo*: distruzione del corpo e conservazione della testa. La distruzione di queste opere, l'alterazione di altre, l'indugiare per anni su altre opere ancora, sono segni che la creazione di immagini di concezione africana suscitava in Brancusi molti problemi. Queste immagini, inoltre, furono alla base di poche serie di opere, mentre l'artista fu capace di sviluppare altre numerose serie, anche per lungo tempo, a partire da sculture in pietra.<sup>26</sup>

Inaspettatamente una scultura in marmo, *Principessa* (p. 354), potrebbe esser stata influenzata da un'opera Primitiva. La scultura è una rielaborazione di un grande



Constantin Brancusi, *Ragazzina francese*, 1914-1918. Legno, cm. 124,5 × 22,3 × 21,6. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum; dono Katherine S. Dreier.





Figura di reliquiario (due vedute), Hongwe, Gabon. Legno, ottone e rame, h. cm. 53. Parigi, Collezione privata.

busto di donna con testa inclinata, completato, a quanto pare, nel 1909. Qualche tempo dopo Brancusi riprese a lavorarci, scolpendola di nuovo e semplificandola.<sup>27</sup> Durante la visita, già ricordata, che l'artista fece a Londra nel Luglio 1913 egli avrebbe potuto aver visto un pestello in pietra della Nuova Guinea (p. 354), da poco acquistato dal British Museum. L'inarcarsi del collo e della testa su due forme prominenti che riecheggiano un seno dovrebbe aver sicuramente attratto l'attenzione di Brancusi, per la rassomiglianza di questo oggetto con *Pasarea Maiastra* del 1910 (un uccello in marmo in cui collo e capo si curvano sopra il petto sporgente), ed avergli suggerito una stilizzazione per l'opera allora in cantiere, che non giunse al suo stato definitivo fino al 1916. Al di là della complessa ideazione di *Principessa X*, la mano appoggiata di fianco all'unico seno è una soluzione che non ricorre mai nella produzione brancusiana, ma trova precedenti nella scultura africana.

Indecisione, cambiamenti radicali e ricombinazione degli elementi segnano la creazione di *Adamo ed Eva*, 1916-1921 (p. 355), una struttura piuttosto alta composta da due parti distinte sovrapposte e separate da un blocco ligneo squadrato: questa forma massiccia compie il miracolo di integrare le altre due, modellate in stili evidentemente diversi. In realtà esse furono anche scolpite in tempi diversi con temi che nulla hanno a che fare con la coppia primigenia. Sposando insieme le due forme Brancusi spazia sui temi della seduzione di Eva e delle responsabilità di Adamo. In un'intervista del 1926 Brancusi fornì una sua spiegazione circa i significati simbolici dei vari elementi formali di *Eva* (p. 355);<sup>28</sup> una dettagliata esegesi

unica tra le dichiarazioni dell'artista, e fantasiosa come molte altre sue spiegazioni.

Ma cosa era *Eva* prima di essere unita ad *Adamo*? In una fotografia del 1916 (p. 355) la vediamo nella sua forma originale, una scultura a se stante che poggia, come *Madame L. R.* ed il successivo *Socrate*, su una singola gamba. Dal punto di vista formale la testa a cupola, la gamba sottile e lunga, e l'assenza di braccia conferiscono all'opera un carattere africano; dal punto di vista della raffigurazione essa rappresenta una donna d'origine africana: le labbra piene sono simili a quelle della testa in marmo del 1920 che Brancusi intitolerà *Negra bianca*. Si tratta dunque di una donna negra dalle labbra accentuate ed il seno scoperto. Ma una interpretazione così letterale non può accettare la presenza di una sola gamba, il lungo cilindro dev'essere una versione compressa o inguainata dei fianchi e delle sue gambe.

La mia ipotesi è, naturalmente, che *Eva* iniziò come scultura raffigurante una cantante negra di un locale notturno e che cambiò poi la sua identità per essere unita ad *Adamo*, perdendo il suo sostegno cilindrico e la curva inferiore del seno.

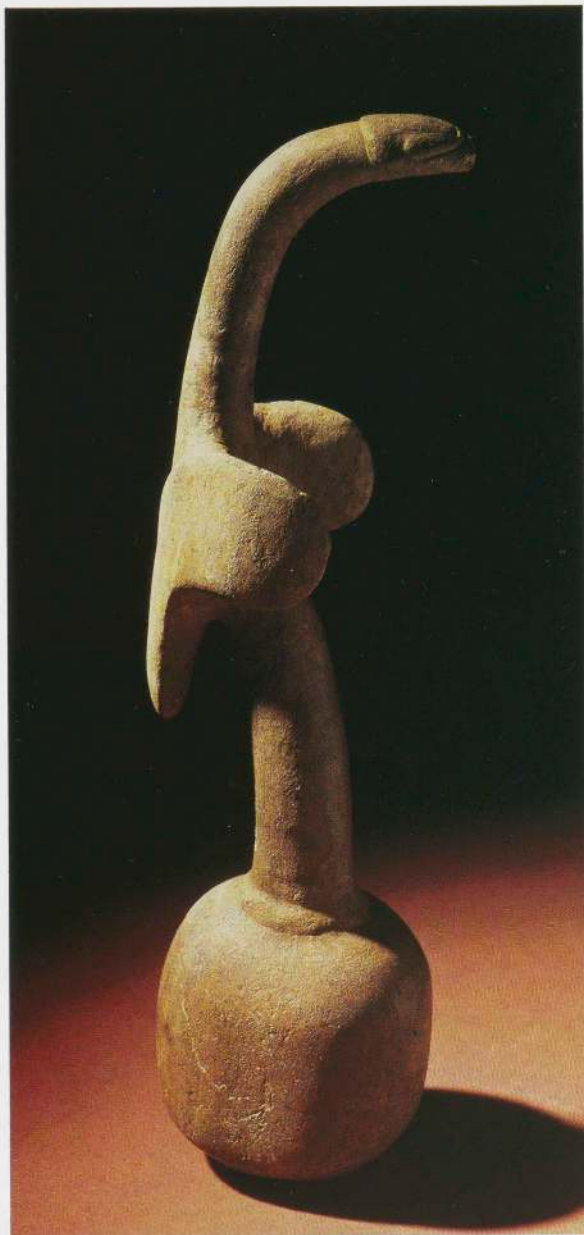
È tuttavia esagerato pensare che l'eliminazione di questi elementi volesse conferire alla figura un simbolismo edonico. Questa fu sicuramente una razionalizzazione posteriore, al pari della favola inventata da Brancusi per spiegare *Pasarea Maiastra* e della rielaborazione del mito greco offerta in spiegazione della *Leda*. Tuttavia concepire l'immagine di una cantante negra in una maniera africana fu una scelta appropriata da parte di Brancusi, come lo fu più tardi quella di concepire *Eva* come una donna di colore.



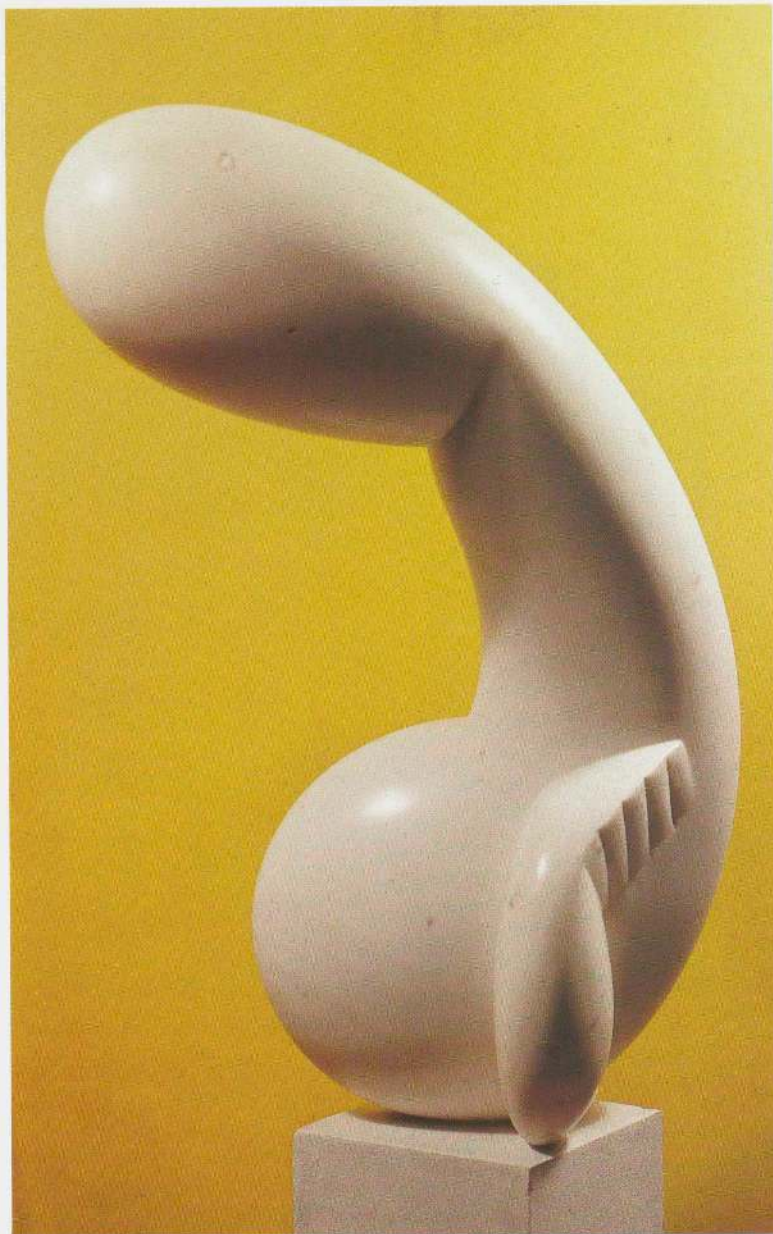


Constantin Brancusi, *Madame L.R.* (recto e verso). 1914-1918. Legno, h. cm. 94. Collezione privata.





Pestello, Papua Nuova Guinea. Pietra, h. cm. 36,3.  
Londra, The British Museum.



Constantin Brancusi, *Principessa X*. 1916. Marmo, cm. 55,9 × 8 × 22,9.  
Lincoln, dono di Mrs. A.B. Sheldon. Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska.

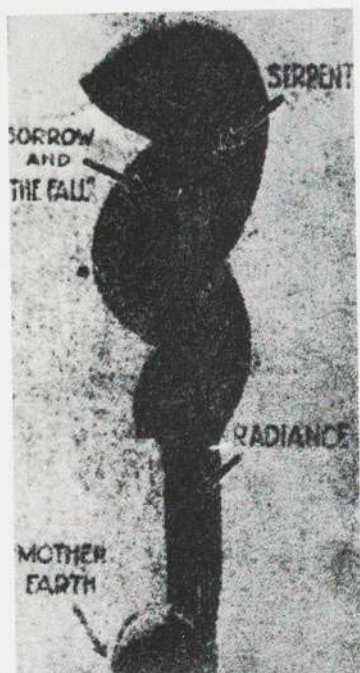
*Adamo*, da parte sua, era invece in origine la parte inferiore di una scultura a colonna eseguita intorno al 1920, da cui venne separato per poi diventare la metà inferiore di *Adamo ed Eva*; esso quindi mantiene la sua posizione formale e cambia, al pari di *Eva*, il suo status simbolico. Le angolosità di *Adamo*, le scanalature della gola e la dentellatura nella parte inferiore sono tutti elementi tipicamente africani. Allo stesso tempo la figura richiama alla memoria il *Girasole* di Epstein (p. 430), del 1910, che Brancusi deve aver sicuramente visto.

Pur se *Adamo ed Eva* e la maggior parte delle altre opere in legno emanano un forte sapore di motivi e modi della scultura africana, esse dimostrano anche la raffinatezza con cui Brancusi assorbe l'influenza africana, una raffinatezza raramente raggiunta dai suoi contemporanei francesi e tedeschi, ed evidente in modo straordinario nella *Colonna infinita* (p. 358), la più astratta di tutte le sue creazioni.

Nel 1966 Cecilia Cutescu-Storck, importante pittrice rumena nei primi anni del secolo ed amica di Brancusi, pubblicò un libro di memorie in cui affermava di aver

visto la «prima versione» della *Colonna infinita* e «parti di tronchi d'albero intagliati obliquamente» nello studio di Brancusi nel 1909.<sup>29</sup> Barbu Brezianu, lo studioso dell'opera di Brancusi, prese alla lettera questa affermazione, rilevando inoltre come il *Ritratto del Dottor Paul Alexandre* (p. 356), dipinto da Modigliani nel 1911-1912 (nel periodo cioè in cui il pittore era in contatto con Brancusi), contenga un motivo simile alla *Colonna infinita*, che si estende per tutta la lunghezza del quadro. Ciò confermerebbe, a detta dello studioso, la datazione della *Colonna* nel 1909.<sup>30</sup> Questa tesi è messa in discussione per due ragioni: la prima è basata su considerazioni d'ordine nazionalistico, la riluttanza, cioè, dei critici rumeni ad ammettere l'esistenza di influssi non rumeni, eccetto quello di Rodin, sull'opera di Brancusi. Corollario di questo atteggiamento è la convinzione che qualsiasi influenza sia originaria da Brancusi, e non, piuttosto, che operi su Brancusi, eccezion fatta, come sempre, per Rodin. In secondo luogo Brancusi stesso data la sua *Colonna* (correttamente) nel 1918,<sup>31</sup> ed è possibile che egli si sia occupato di quest'opera solo negli anni immediatamente precedenti questa data.





Fotografia di *Eva* pubblicata in un giornale non identificato. New York, Febbraio 1926.



Constantin Brancusi, *Figura in piedi*. 1916. Legno, h. cm. 81. Rilavorata.



Constantin Brancusi, *Scultura*. 1920 ca. Legno, h. cm. 162,5. Rilavorata.

Constantin Brancusi, *Adamo ed Eva*. 1916-1921. Legno e pietra calcarea, h. cm. 239,4. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum.







Amedeo Modigliani, *Ritratto del Dottor Paul Alexandre*. 1911-1912. Olio su tela, cm 92,1 × 60. Collezione privata.

Né la *Colonna* né altre sculture in legno appaiono in fotografie dello studio dell'artista scattate prima del 1914; lo studio stesso d'altra parte, dalle poche foto del 1910, non sembra possa contenere "tronchi d'albero" ed un'opera astratta come la *Colonna infinita*. Ricordiamoci infatti che il 1909-1910 è il periodo di *Busto*, *Donna che si guarda allo specchio*, *Baronessa R.F.*, *La Musa addormentata*, *Narciso* e *Il bacio* (cimitero di Montparnasse), sculture non astratte in pietra e marmo che rendono impossibile immaginare un'opera contemporanea in legno, come la *Colonna infinita*.

In breve, l'affermazione della Storck è inaccettabile, ma spiegabile. Scrivendo dopo quasi sessant'anni della sua prima visita allo studio di Brancusi, ella lo descrive come se vi fosse un'opera che sarebbe apparsa nella sua prima versione solo sei anni dopo. Confondendo i ricordi di visite diverse, fatte probabilmente a studi diversi, la Storck commette lo stesso errore di altri studiosi dei primi anni di attività di Brancusi, che attribuiscono allo studio

di Rue de Montparnasse il contenuto degli studi nell'Impasse Ronsin, spesso sulla base di fotografie di questo ultimo.

Ma come si può spiegare la presenza del motivo geometrico in questione nel ritratto di Modigliani? Nel 1968, in risposta ad una mia richiesta di chiarimenti in proposito fatta ai discendenti del dottor Alexandre, ricevetti una lettera di Georges Bréfort, scritta su dettatura della madre, figlia del dottor Alexandre, impossibilitata a scrivere. Secondo la signora Bréfort «è molto probabile che Modigliani, nel dipingere la banda verticale con il motivo geometrico, si ispirasse ad un arazzo o ad un drappaggio di origine marocchina o comunque africana che si trovava nella casa del dottor Alexandre al tempo in cui Modigliani gli fece il ritratto. Non è strano che Modigliani abbia apprezzato questo drappo; sappiamo come egli fosse un entusiasta ammiratore dell'"art nègre", ed è quindi possibile che egli abbia approfittato dell'esistenza di quel tessuto per conciliare il suo desiderio di dare al dipinto





Constantin Brancusi, *Colonna infinita*, 1918. Legno, h. cm. 210,9. Rilavorata.

questa armonia e il suo gusto per l'arte africana. Non ci è stato possibile rintracciare quel drappeggio, ma mia madre è convinta che non si sia trattato di un'invenzione dell'artista, ma di un arazzo realmente esistito». <sup>32</sup>

Sulla base dell'amicizia di Brancusi sia con Modigliani che col dottor Alexandre possiamo pensare che anch'egli avesse visto quel tessuto nel ritratto, o durante visite in casa Alexandre, o in entrambe le cose. Il motivo tessuto su quella tela potrebbe perciò essere stato anche l'ispiratore della *Colonna infinita*, che non sarebbe comunque l'unico caso, nell'opera di Brancusi, di proiezione nello spazio di un motivo bidimensionale.

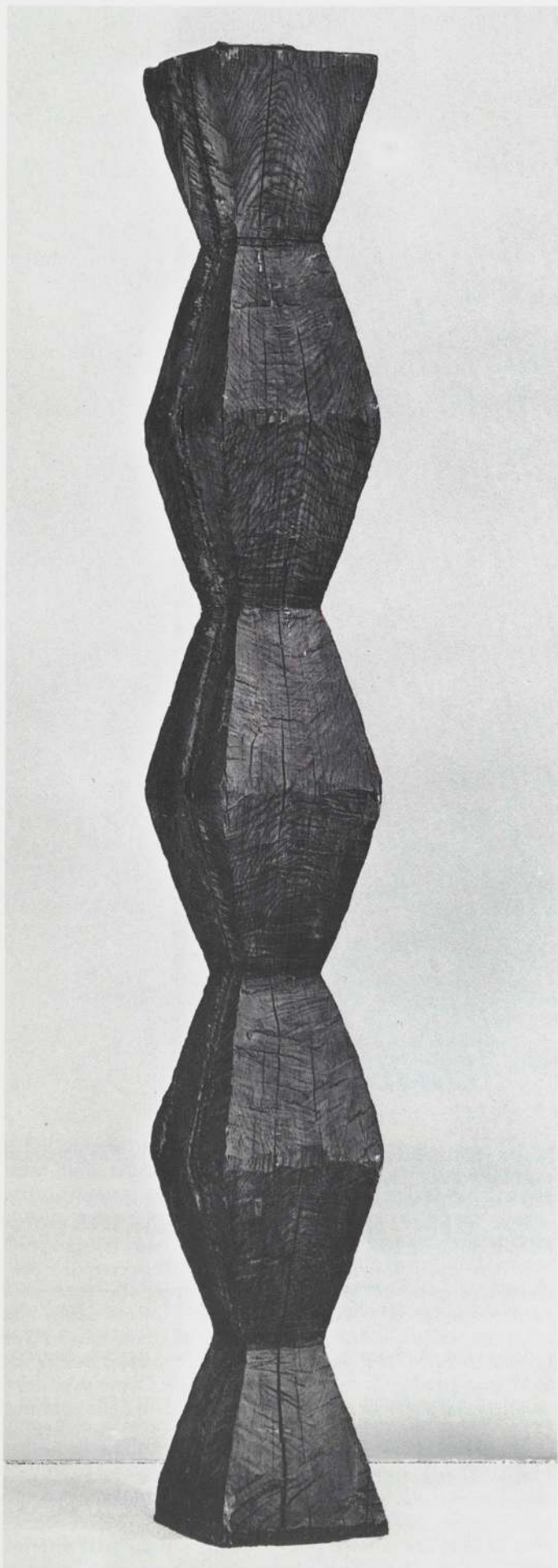
Sebbene si possa ritrovare il motivo in molte arti popolari, esso assume raramente la forma che troviamo nel ritratto di Modigliani – una serie di rombi sovrapposti al posto dei più comuni quadrati – una forma che ritroviamo nella *Colonna*. Nessun propugnatore dell'esistenza di una fonte rumena è riuscito finora a trovare, nel pur ricco catalogo di colonne rumene, nulla che richiami la *Colonna infinita*.

Molti scrittori propongono la sommità del pilastro di un portale rurale, fonte molto improbabile. <sup>33</sup> Più vicina al carattere della *Colonna* è una piccola opera in marmo di Brancusi: la base di *Maiestra*, del 1912, probabilmente suggerita dal tessuto visto in casa Alexandre. <sup>34</sup>

Pare indubbio che quando Brancusi decise di riprodurre in legno quel motivo qualche anno dopo, intendesse servirsene come basamento. Così, un elemento alto circa un metro e sessanta del 1915, intagliato solo su due lati ed inserito in *Il bambino al mondo: gruppo mobile* del 1917 (poi perduto), sorregge una *Coppa*. Come possiamo dedurre dai segni di gesso bianco su un lato della colonna, Brancusi coltivava l'idea di praticare dei fori circolari (ed egli ridisegnò, infatti, i cerchi anche dopo aver sfaccettato i lati). Questa colonna è purtroppo andata distrutta.

Rispondendo alla domanda su che cosa avrebbe potuto venir posto sulla *Colonna* del 1918, Henri-Pierre Roché scrisse al collezionista John Quinn: «(Brancusi) afferma che la colonna non ha bisogno di una base finché è posta





per l'eternità in un luogo speciale, a sostegno di un oggetto speciale...».<sup>35</sup>

Se la *Colonna* del 1918 fu concepita per essere un basamento, essa divenne una scultura dopo un processo di immaginazione successivo. Essa acquisì definitivamente lo status di scultura nel 1927 quando Brancusi rimosse l'incastro che la fissava ad un blocco di pietra, conferendole quella indipendenza formale che è caratteristica della sua produzione. Il pezzo aveva trasceso la sua origine di basamento ed anche la sua funzione ripetitiva e decorativa per diventare, con i suoi due metri di altezza, una metafora della presenza dell'uomo.

La *Colonna infinita*, alta oltre sei metri e collocata nel 1920 nel giardino di Edward Steichen a Voulangis, era stata ricavata da un tronco d'albero trovato nello stesso giardino; essa è un emblema della coscienza dell'uomo posto al centro della natura. Alla *Colonna* in ghisa di Tîrgu Jiu, del 1938, alta quasi trenta metri, è invece attribuita a volte una funzione funeraria, il che ribadisce l'ipotesi di una supposta derivazione dalle antiche colonne funerarie rumene. Ma è l'intera sistemazione di Tîrgu Jiu – non le singole componenti – che è funeraria. Poiché la *Colonna* in tutte le sue precedenti versioni – 1915, 1918, 1920 – non aveva mai portato segni di un uso o di un significato funerario, la situazione, nel caso di Tîrgu Jiu, è quella di una colonna senza alcuna funzione funeraria precedente, che viene unita ad un tavolo e ad un portale, ugualmente privi di tale funzione, in un monumento ai soldati caduti in difesa del fiume Jiu nella Prima Guerra Mondiale. In tale contesto, la notevole altezza della *Colonna* ed il suo inserimento in un vasto spazio aperto evocano il simbolismo dell'*axis mundi*.

La *Colonna* è in questo caso un legame pulsante tra cielo e terra, che trascende il più comune tipo di monumento terreno così come il motivo rappresentativo supera le sue origini insite nell'arte tribale e popolare.

Tale motivo, nonostante la versione compressa e simmetrica che troviamo nella *Colonna*, è quello, tipicamente africano, della dentellatura o strozzatura, che appare in molte forme e con diverse intensità di ripetizione nelle sculture di molte popolazioni tribali. Brancusi utilizza questo motivo in una scultura in legno, *Il gallo*, del 1924, e nelle seguenti versioni in bronzo e gesso (queste ultime di dimensioni monumentali), dove esso è l'unico segno di influsso africano.

In quest'opera la dentellatura assume per la prima volta una funzione espressiva più che decorativa, rappresentando il simultaneo tendersi e cantare dell'animale. La versione in bronzo, con la sua base dentellata in pietra, costringe ad un sottile passaggio di piani nella fruizione estetica dell'opera, in quanto la percezione del motivo come decorazione è seguita, o sovraccaricata da quella del motivo come significato.

In breve la dentellatura, con il suo sapore africano, è presente nei basamenti di almeno dieci opere, per lo più uccelli, tra cui anche *Pianta esotica* e *Principessa*. Essa appare in forma meno insistita nei grandi basamenti di sette versioni dell'*Uccello nello spazio* ed in quelli di altri lavori quali *Chimera* (p. 360), *Neonato addormentato*, *Il bacio* e *Pesce*.

Tra i vari motivi elementari rintracciabili nell'opera di Brancusi, la dentellatura è sicuramente il più diffuso, servendo spesso come contrappunto tra base e scultura, tra l'angolosità della prima e la curvatura fluente della seconda. L'effetto complessivo di questo motivo è apparso evidente nell'installazione della retrospettiva su Brancusi del

Constantin Brancusi, *Colonna infinita*, 1918. Legno, cm. 203,2 × 25,1 × 24,5. New York, The Museum of Modern Art; dono di Mary Sisler.



1970 all'Art Institute di Chicago, dove una piattaforma su cui erano poste diverse opere creava l'impressione di una sala del trono africana.

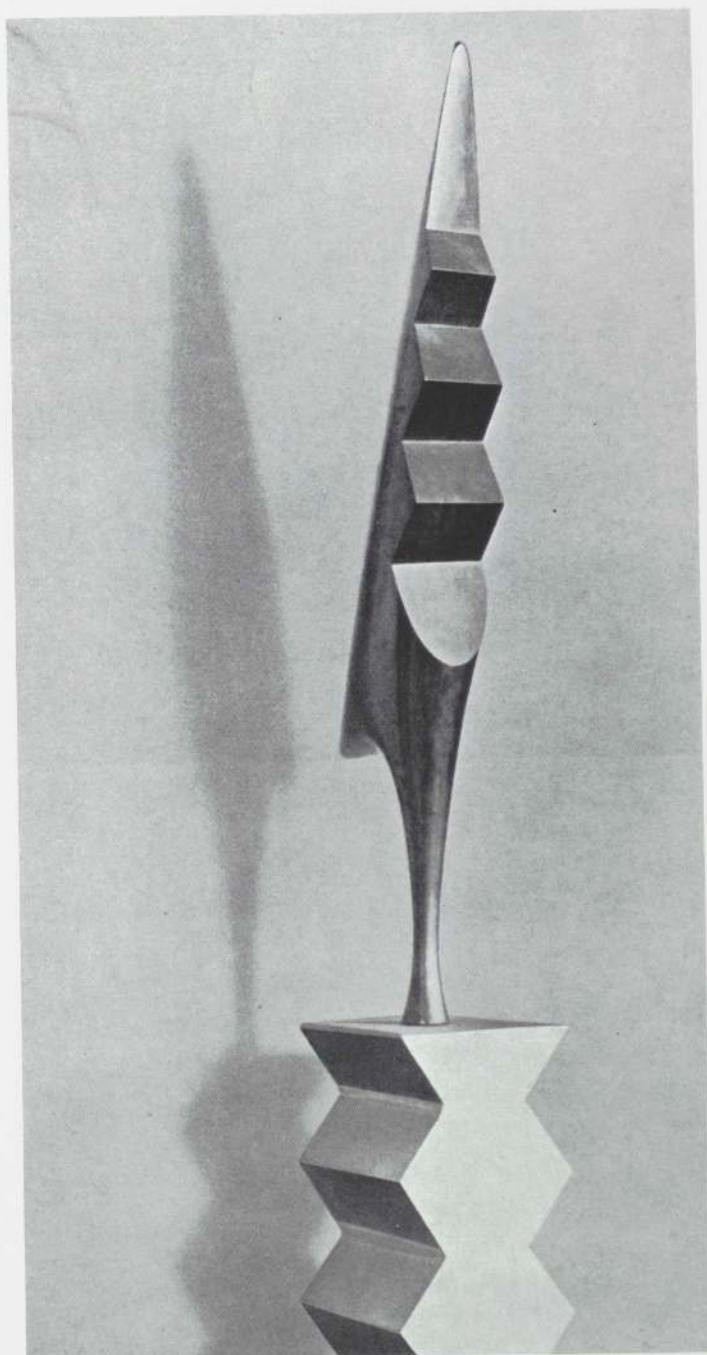
Molto tempo dopo le dichiarazioni contro l'influenza africana fatte ad Epstein, Brancusi impiegò nuovamente, e con intenzioni diverse, la dentellatura in *Re dei re*, della fine degli anni trenta (p. 361). L'alta figura dall'andamento colonnare pare essere coronata da una dentellatura circolare; nel mezzo della scultura un gruppo di crespature è allineato verticalmente – come in un'asse da lavanderia – mentre sul piano adiacente un'increspatura simile alla prima è intagliata orizzontalmente, nel modo cioè più comune; e lo stesso motivo parrebbe addirittura assumere una forma ulteriore nell'intaglio a spirale nella parte inferiore della scultura. Quest'uso estensivo di forme correlate di seghettatura e dentellatura, così come la marcata

segmentazione dell'opera, conferiscono un carattere africano a *Re dei re*. Meno astratta della scultura precedente è la *Cariatide* degli anni quaranta, più grande del naturale, imponente e semplificata versione del tema già affrontato nel 1915. Essa è l'ultima scultura di Brancusi che rechi tracce di influssi africani. Questi sono evidenti innanzitutto nella verticalità dell'opera e nella simmetria e distinzione formale delle sue parti; ma anche, inoltre, nelle scanalature sulla gola, nel suo torso gonfio e unitario, nella sua posizione a «ginocchia piegate», nelle sue gambe separate e con piedi o punti di appoggio abbastanza grandi da permettere all'alta figura di sostenersi stabilmente senza dover ricorrere ad un basamento.

Questo lungo elenco di opere di Brancusi che mostrano elementi africani rende necessaria un'analisi dell'affermazione dell'artista, riferita da Epstein, di aver distrut-



Sommità di copricapo, Bambara, Mali. Legno, h. cm. 69,2. Collezione privata.



Constantin Brancusi, *Il gallo*, 1935. Bronzo lucidato, h. cm. 103,4. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art de Culture Georges Pompidou.

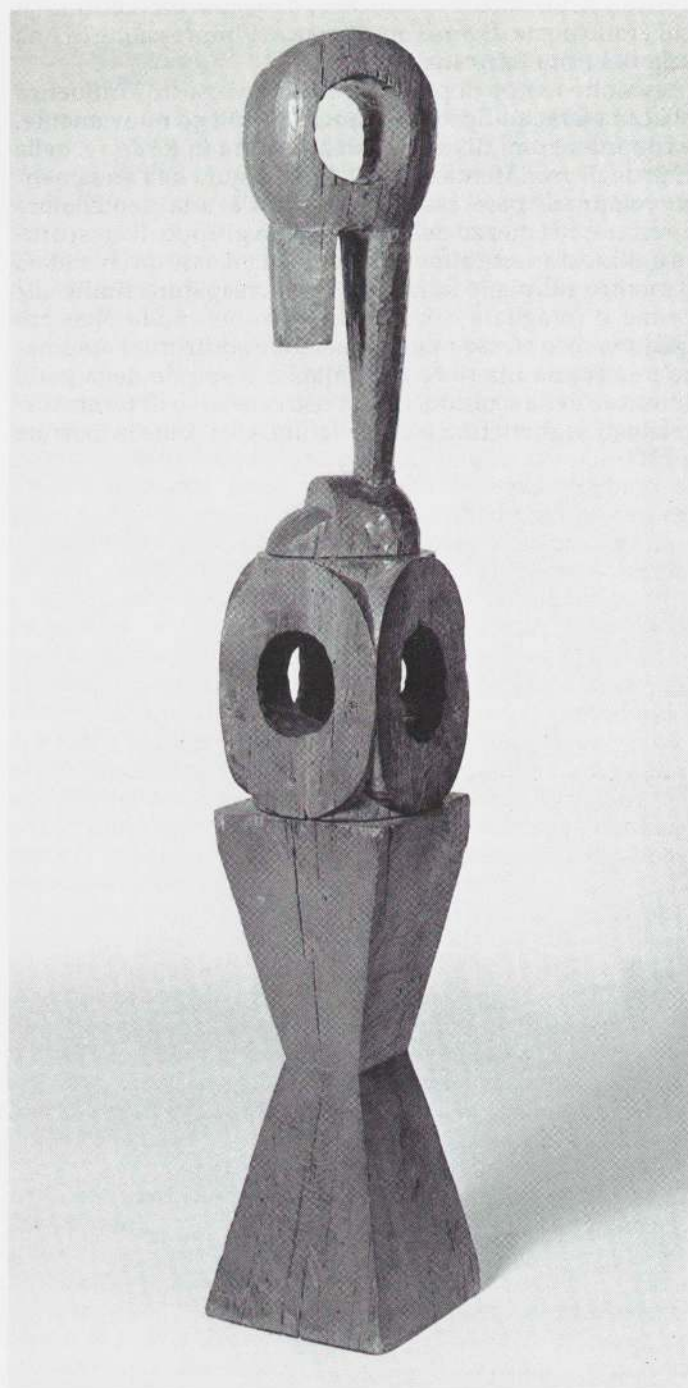




Maschera elmo, Baule, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 109. Collezione Marina Picasso. Già Collezione Pablo Picasso.

to alcuni lavori che rivelavano influenze africane. Possiamo trovare tracce solo di tre di queste opere distrutte: *Primo passo* e le seconde versioni di *Ragazzina francese* e *Madame L.R.* In tutti e tre i casi si è salvata la sola testa; negli ultimi due le prime versioni delle opere sono state conservate ed esistono ancora, e, come abbiamo qui dimostrato, rivelano forti influenze della scultura africana. Il mio sospetto è che le seconde versioni siano state distrutte perché non apportavano alcuna evoluzione o cambiamento valido rispetto alle prime, e non perché mostrasse un'influenza africana.<sup>36</sup>

Sulla base della creazione delle versioni iniziali, marcatamente africaneggianti, di *Ragazzina francese* e *Madame L.R.* subito dopo *Primo passo*, suppongo ora che quest'ultima opera sia stata distrutta non perché fosse africaneggiante, ma perché non lo era abbastanza.



Constantin Brancusi, *Chimera*, 1918. Legno, cm. 151,8 × 24,8 × 24,8. Philadelphia Museum of Art; Collezione Louise e Walter Arensberg.

L'inevitabile conclusione è che nessuna delle distruzioni di opere di cui abbiamo notizia fu causata da una manifesta influenza africana. Se anche furono distrutte alcune opere di questo tipo, ipotesi a cui non credo, esse furono sicuramente molto poche e di scarso valore, se paragonate al notevole complesso delle opere ancora esistenti che riflettono una straordinaria comprensione dell'arte africana e che la assimilano brillantemente.

Perché, allora, Brancusi si pronunciò, come fece, contro i pericoli dell'influenza dell'arte africana? Negli anni venti l'artista era stato sempre più assorbito dall'evoluzione della sua serie di *Uccelli*, tematica che culminò con *l'Uccello nello spazio*, opera del 1925 in marmo bianco, alta un metro e ottanta (un metro e novanta, nella versione del 1930) e nelle splendide versioni derivate da questo, in bronzo lucidato.



Nel 1928 Brancusi aveva scolpito la *Negra bianca*, in marmo bianco, e verso il 1930 fece due versioni monumentali del *Grande gallo* in gesso (p. 362), e la nobile *Colonna del bacio*, una struttura alta tre metri in gesso bianco levigato. La luminosità e l'immaterialità di queste opere è lontanissima dalla minuziosità, intensità ed attualità delle sculture in legno. Poiché gli sforzi di Brancusi erano generati solitamente da impulsi molto chiari, la tensione causata dalla presenza contemporanea di due tendenze opposte nel suo lavoro deve essere diventata alla lunga insopportabile, provocando lo sfogo con Epstein in un momento in cui la spinta verso luce e spazio era diventata imperiosa. Questa ansietà lo portò a dire, in una conversazione a Bucarest nel 1939: «Ho eliminato i fori, che producono ombre».<sup>37</sup> La scultura in legno, con in suoi rapidi cambiamenti di piano, creava ombre interne particolarmente profonde, essendo lo stesso materiale scuro di natura. In secondo luogo, il grande orgoglio di Brancusi si deve essere sicuramente ribellato al debito che egli doveva innegabilmente sentire nei confronti dell'arte africana. Non è questa la prima volta che Brancusi reagisce in questo modo nei confronti di una potente influenza. Dopo la sua breve fase iniziale rodiniana egli, come altri coraggiosi scultori della sua generazione, si era ribellato al maestro di Meudon. Sposando le tesi della scultura diretta gli fu possibile operare un apparente taglio netto nei confronti dell'influenza di Rodin. Decenni dopo, nel 1952, viene la sua affermazione, nel catalogo dell'esposizione "Omaggio a Rodin" in cui ammette il grande debito della scultura moderna verso il maestro francese. Allo stesso modo, se fu necessario a Brancusi ripudiare l'arte africana nei primi anni trenta, egli ne parlerà in seguito in termini molto favorevoli. La sua denuncia aveva una funzione euristica: l'aiutò a seguire una nuova direzione di pensiero. Molto tempo dopo il compimento di questo cambio di rotta Brancusi ebbe il buon senso di ritrattare.

A parte ciò che deduciamo dalla sua scultura, le stesse affermazioni di Brancusi sono molto indicative del suo atteggiamento nei confronti dell'arte africana. Per quanto siano importanti le osservazioni fatte a Jacob Epstein, esse non dovrebbero venir considerate isolatamente, come abbiamo visto.

Nel Luglio 1923, «The Arts» pubblicò un articolo su Brancusi firmato M.M. Sebbene basato su diverse conversazioni con l'artista a Parigi, l'articolo non voleva essere una riproduzione fedele di queste, ma una loro "ricostruzione". Leggiamo: «I primi cristiani ed i selvaggi negri procedono attraverso la fede e l'istinto; l'artista moderno procede tramite l'istinto guidato dalla ragione».<sup>38</sup> Tali affermazioni sembrano degne di fede, essendo consone al Brancusi conosciuto in altri modi, e specialmente al suo convincimento che gli artisti Primitivi non fossero capaci di lavorare con «precisione fino alla fine» come invece sapeva fare lui.

Quando Brancusi venne a New York agli inizi del 1926 in occasione di una piccola esposizione alle Wildenstein Galleries, William Zorach lo incontrò e scrisse un articolo molto informativo, pubblicato anche da «The Arts», in cui dava per scontato l'interesse di Brancusi per l'arte africana.<sup>39</sup>

Dorothy Dudley, scrivendo su «The Dial» nel Febbraio del 1927, è dello stesso parere - «Brancusi ama l'arte negra» - e cita un'affermazione dello stesso artista: «C'è gioia nella scultura negra». Il suo interessante articolo cita ripetutamente lo scultore, che era andato una seconda volta a New York nel 1926 in occasione di un'importante mostra alla Brummer Gallery, ed affronta pure la questione del retro-



Constantin Brancusi, *Re dei re*. Fine degli anni trenta. Legno, h. cm. 300. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum; dono dell'artista.



terra culturale rumeno di Brancusi; tuttavia, le citazioni sono della Dudley stessa, e non di Brancusi.<sup>40</sup>

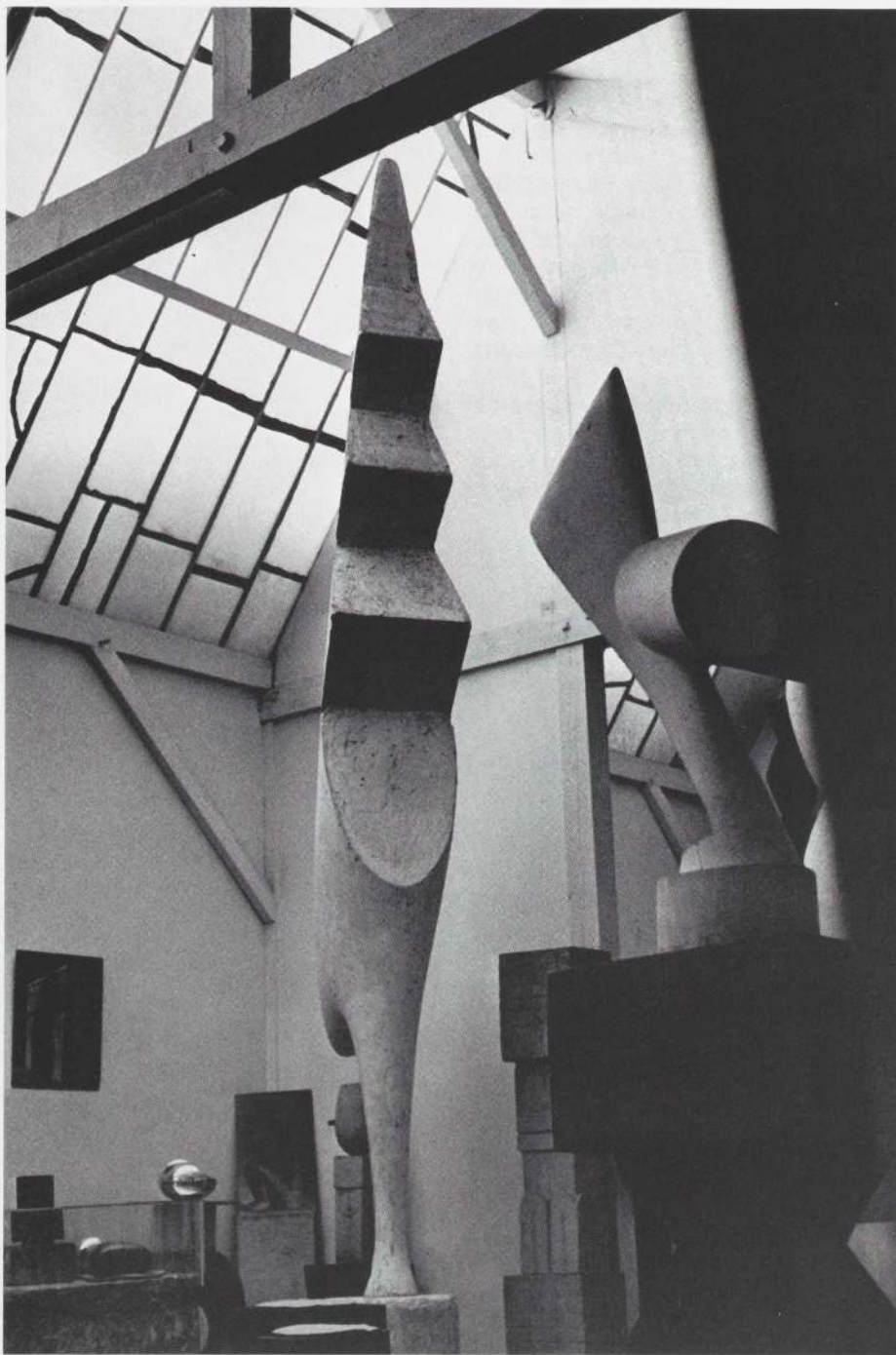
Due anni più tardi Benjamin Fondane, amico e compatriota dell'artista, che Brancusi aveva ritratto, scrive: «Egli riconosce come suoi fratelli solo i primitivi, gli artisti del Gotico ed i negri».<sup>41</sup>

Nell'arco dei due anni successivi siamo testimoni di un totale rovesciamento dei sentimenti di Brancusi; la forza interiore dell'arte africana che lo aveva inizialmente attratto ora rappresenta per lui un pericolo. Ad Epstein dice che questa influenza va evitata; ad altri parla di «forze demoniache».<sup>42</sup> Per quanto ne sappiamo, Brancusi mantenne questo atteggiamento per i venti anni seguenti.

È probabilmente dei primi anni cinquanta la dichiarazione di Brancusi che «solo gli Africani e i Rumeni sanno come scolpire il legno».<sup>43</sup> Quindi, prima di ricono-

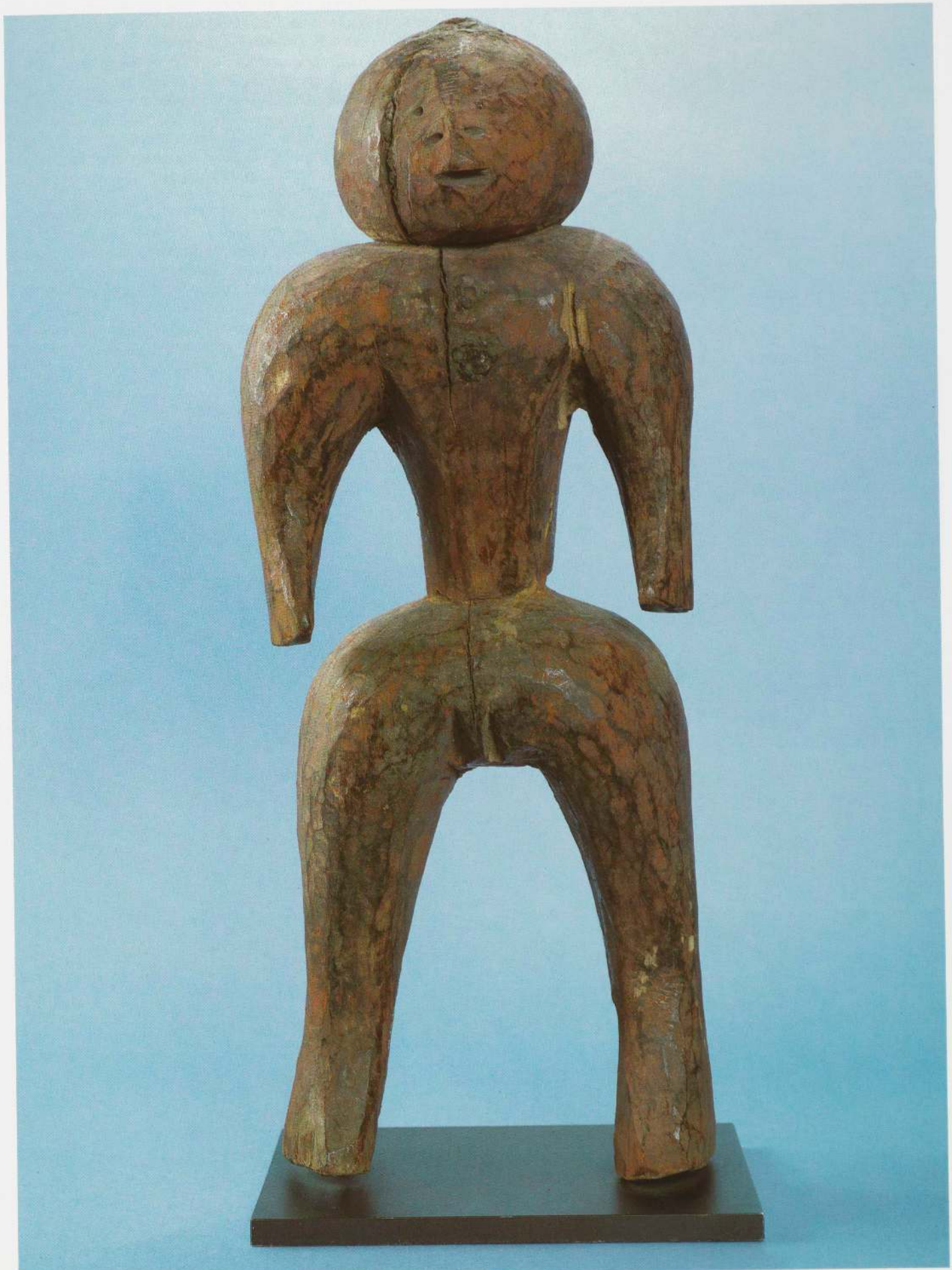
scere nuovamente l'importanza dell'arte africana, l'artista si è legato ad un'altra tradizione, ma come vediamo, a livello di abilità: «come scolpire il legno». Contemporaneamente non si registrano altre menzioni dell'arte popolare rumena da parte di Brancusi, eccettuati i giudizi su esempi contemporanei espressi conversando con amici in patria.<sup>44</sup> Nella sua affermazione, però, i riconoscimenti alle due arti sono diversi e distribuiti in modo ineguale: da una parte la sua tradizione nativa, dalla quale ereditò la familiarità e l'amore per il legno come mezzo espressivo, dall'altra le arti tribali che nella loro forma e spirito gli avevano rivelato un universo nuovo di possibilità artistiche.

Nel 1955 Werner Muensterberger visitò Brancusi, che aveva già una copia del suo volume sull'arte tribale. Durante le loro conversazioni Brancusi usò il termine «libe-



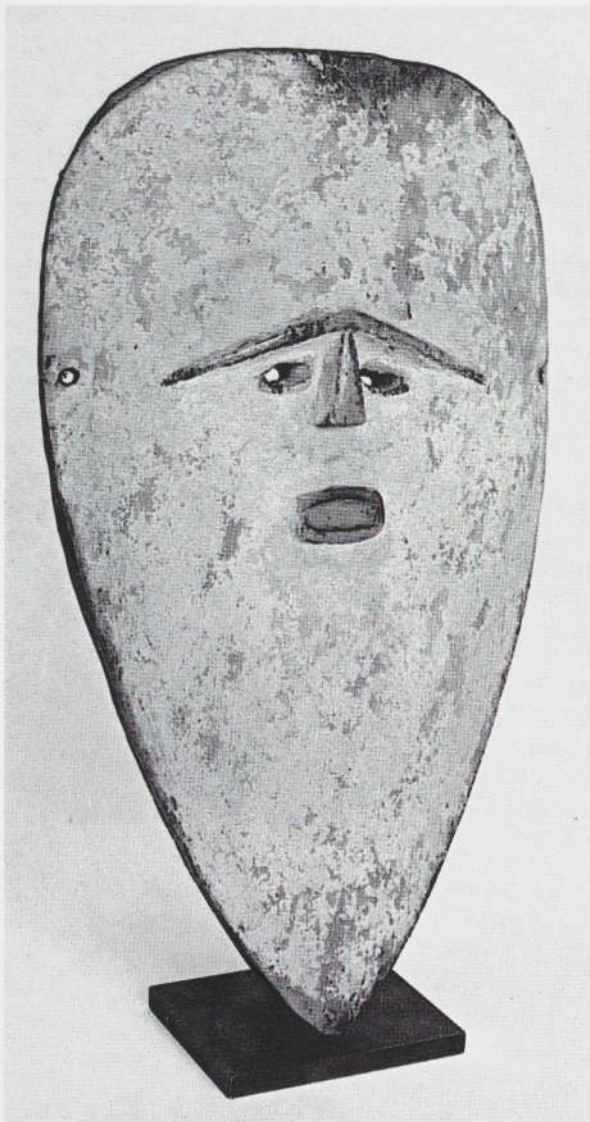
Constantin Brancusi, *Grande gallo*, 1949. Gesso, cm. 479 × 57,5 × 100. Parigi, Studio Brancusi, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.





Figura, Mama, Nigeria. Legno, h. cm. 53,1. Art Institute of Chicago; dono della Fondazione Claire Zeisler.



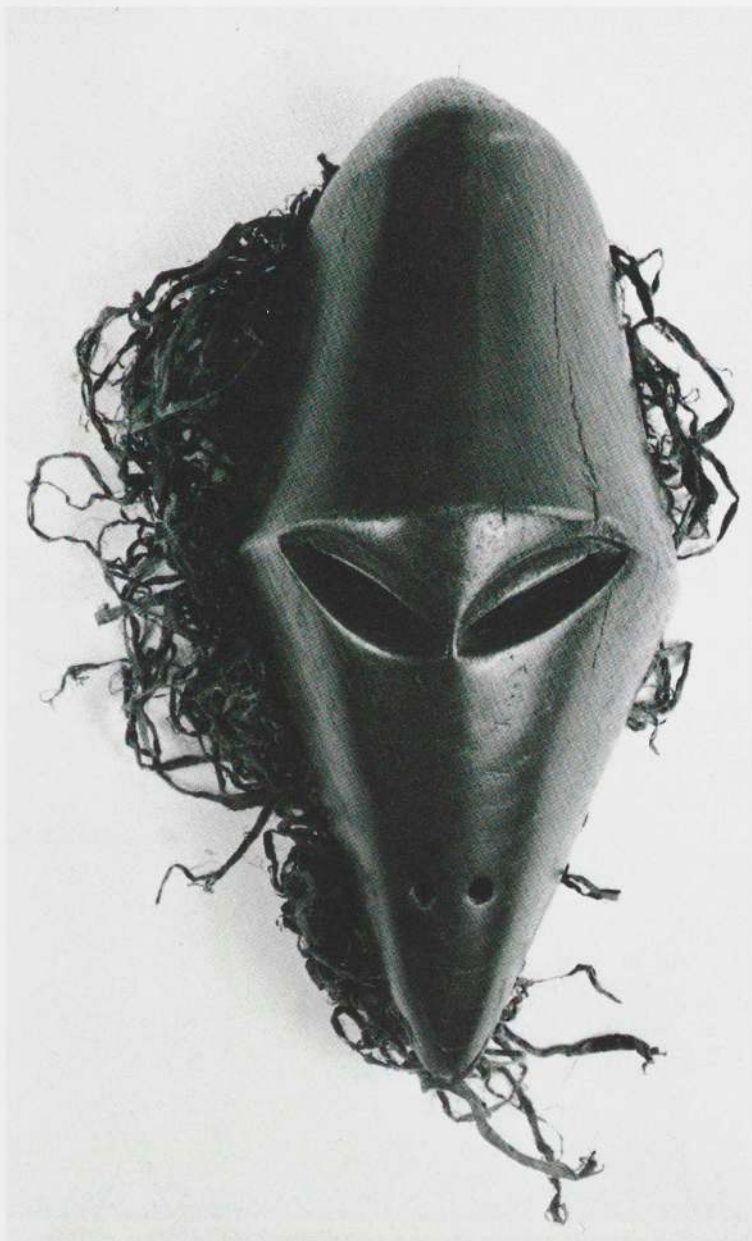


Sopra: Maschera, Tsogo, Gabon. Legno dipinto, h. cm. 42,6.  
Detroit, The Detroit Institute of Arts; Dono Max J. Pincus.

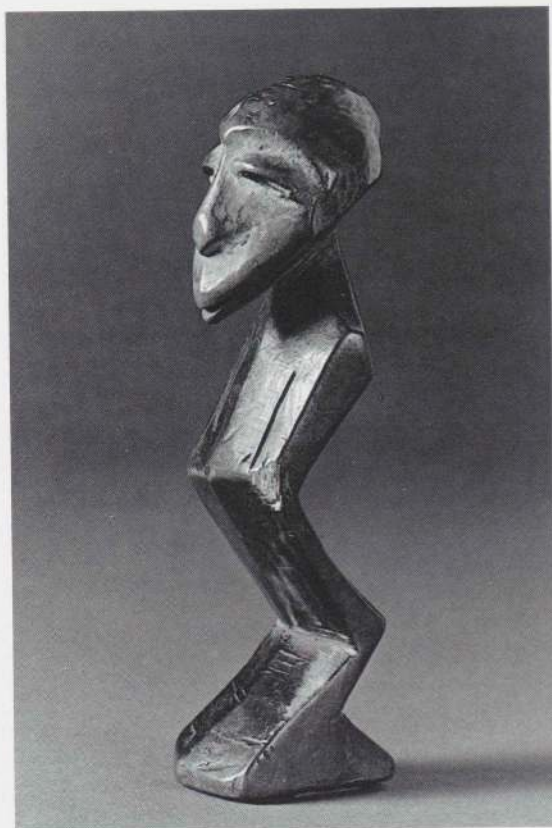
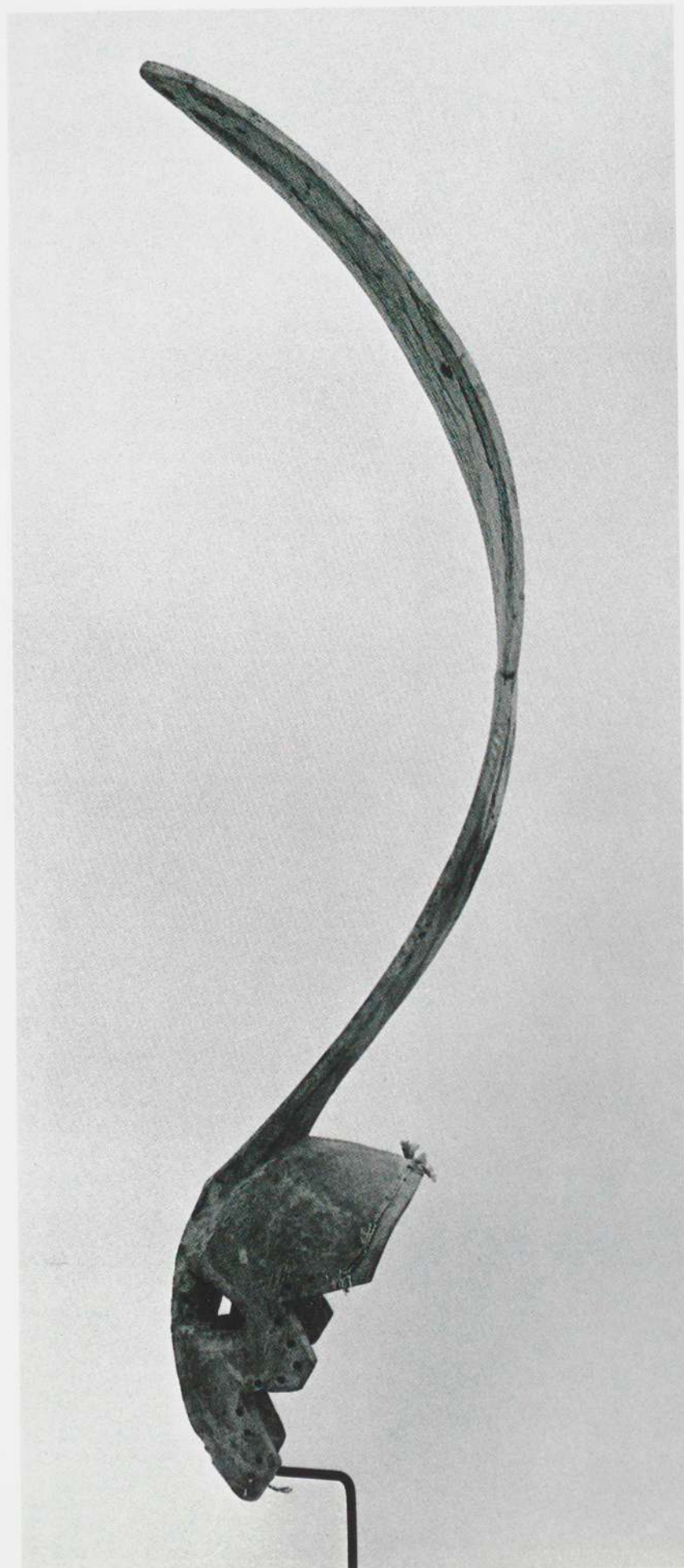
A destra: Maschera, Chokwe, Zaire o Angola. Legno e fibra, h. cm. 43.  
Collezione privata.

razione (della visione artistica), una parola che ripeteva molte volte riferendosi all'arte tribale...». <sup>45</sup> E andando oltre, egli notava: «È come l'aria che respiriamo, o i raggi del sole. Ce ne dimentichiamo ma non ne possiamo fare a meno». <sup>46</sup> Queste parole di Brancusi, dette verso la fine della sua vita, danno l'impressione di una mente completamente a proprio agio nell'universo dell'arte africana, quasi fosse il tramite naturale dell'espandersi del suo pensiero. Dopo lo schietto africanismo delle sue prime sculture in legno, l'arte tribale risveglia in Brancusi un'astrezza essenziale.

Mai più, dopo *Primo passo*, del 1913, troveremo nella scultura di Brancusi quel modellato fatto di sfumature, che è una delle attrattive del realismo europeo. La sua fantasia sempre personale, così come il suo uso della figura parziale – eredità di Rodin – dovrà sottostare alla pressione della forma. Il risultato è quel nuovo *fremito*, che riconosciamo in Brancusi, prodotto dalla fusione di un umanesimo contemporaneo e locale con un rigore antico, diverso, ieratico.







Sopra: Figura, Lega, Zaire. Legno e colore, h. cm. 12,4.  
Collezione Marsha e Saul Stanoff.

A sinistra: Maschera, Mossi. Alto Volta. Legno, h. cm. 116,9. New  
York, Collezione Elaine Lustig Cohen e Arthur A. Cohen.





Figura, Mambila, Camerun. Legno. h. cm 66. Collezione privata.



# NOTE

1. Dopo il 1907 Brancusi fece alcuni tentativi in creta, che però in seguito distrusse; il *Grande gallo* venne modellato in creta; alcuni lavori vennero compiuti in gesso; i bronzi vennero ricavati da calchi di gesso fatti su sculture.
2. Le cinque sculture di bambini corrispondono ai nn. 42, 50, 51, 52 e 53 in Geist 1975 e 1983.
3. «This Quarter» 1925, ill. n. 42.
4. La data di composizione di *Il bacio*, la questione delle *taille directe*, e i problemi connessi presenti nei tre paragrafi seguenti sono discussi in modo più approfondito in Geist 1978.
5. John F. Moffit, *El Beso de Brancusi*, in «Goya» n. 273, 1983, pp. 296-302, sostiene che *Il bacio* venne influenzato dalla mostra di scultura iberica organizzata al Louvre nella Primavera del 1906. Ciò è molto interessante, ma non spiega in modo soddisfacente il fatto che *Il bacio* apparve dopo più di un anno e mezzo, e tanto meno spiega il realismo presente nelle sculture di bambini del 1907.
6. Daniel Henry (Kahnweiler), *André Derain*, Klinkhardt e Biermann, Lipsia 1910, p. 10.
7. Cfr. la lettera di D.-H. Kahnweiler del 17 Ottobre 1963 all'autore; Brancusi Archive, Biblioteca del Solomon R. Guggenheim Museum.
8. Per quanto riguarda il cambiamento del titolo da *Wisdom of The Earth*, fin qui usato, cfr. Geist 1976.
9. Wayne Anderson, *Gauguin's Paradise Lost*, Viking, New York 1971, p. 89 e ill. n. 57.
10. Edith Balasz, *The Myth of African Negro Art in Brancusi's Sculpture*, in «Revue roumaine d'histoire de l'art» 14, 1977, pp. 107-124.
11. Nell'articolo della Balasz è riprodotta solo un'opera di Brancusi, un disegno. Per questa ragione risulta impossibile per il lettore addentrarsi nel problema dell'influenza. L'articolo si propone di dimostrare le somiglianze fra i manufatti dell'Africa e quelli dei contadini della Romania.
12. Katherine Janszky Michaelsen, *Brancusi and African Art*, in «Artforum», Novembre 1971, pp. 72-77.
13. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Vintage, New York 1967, p. 231; Jacob Epstein, *Let There Be Sculpture*, Londra e New York 1940, e Epstein: *An Autobiography*, Dutton, New York 1955.
14. Epstein, 1940, p. 233.
15. *Ibid.*, pp. 190, 191.
16. *Il bacio*, 1910, è riprodotto in Geist 1975 e 1983, n. 59.
17. Marius de Zayas, *African Negro Art: Its Influence on Modern Art*, Modern Gallery, New York 1916; illustrazioni non numerate. La figura Bambara è semplicemente indicata come Alto-Volta. Essa è stata inoltre riprodotta sulla copertina di un volume russo, da una fotografia fatta dall'autore nel 1913: Vladimir Markov, *Iskustvo Negrov*, (L'arte dei negri), Pietrogrado 1919.
18. Agnes E. Meyer, *Out of These Roots: The Autobiography of an American Woman*, Little, Brown, Boston 1953, p. 105.
19. Geist 1968 e 1983, p. 155.
20. Da una lettera del 10 Aprile 1983, indirizzata all'autore da Werner Muensterberger, Londra (cfr. nota 32), e qui citata grazie alla sua gentile concessione. A questo proposito il riferimento a Matisse è la prima inequivocabile prova dei rapporti esistenti fra lui e Brancusi che ho potuto trovare in un documento occidentale. Brancusi, durante una conversazione a Bucarest nel 1939, disse: «A Parigi divenni amico di Matisse, di Erik Satie, di Modigliani e, in special modo, di Guillaume Apollinaire». Petre Pandrea, *Portrete și controverse*, Bucarest 1945, p. 160. Brancusi inoltre si riferisce al «mio amico Picasso», *ibid.*, p. 169.
21. Sembra che il Dr. Alexandre abbia posseduto un gran numero di maschere Baule; Jean Laude, *La Peinture française et l'art nègre*, Klincksieck, Parigi 1968, p. 22, nota 15. Alcune recenti ricerche di Jean Louis Paudrat dimostrano il contrario.
22. Horace Brodzky, *Henry Gaudier-Breska*, Faber and Faber, Londra 1933, p. 94.
23. Secondo la Dr. Louise Svendsen, già curatrice del Solomon R. Guggenheim Museum, il titolo venne attribuito all'opera da James Johnson Sweeney, già direttore del Museo; comunicazione personale.
24. Si suppone che l'opera si riferisca a Mme Léone Ricou, mecenate e amica dello scultore.
25. Dalla lettera di Muensterberger, nota 20.
26. Ad es. *Il bacio*, *La Musa addormentata*, *Mademoiselle*

le Pogany, *Busto di giovane donna*, *Uccello nello spazio*.

27. Nina Hamnett, *Laughing Torso*, Long and Smith, New York 1932, pp. 123, 124.
28. Riprodotto da un giornale di New York, Febbraio 1926. Ringrazio Barbu Brezianu, Bucarest, per avermi fornito l'illustrazione.
29. Cecilia Cutescu-Storck, *O viață dăruită artei*, (Una vita dedicata all'arte), Meridiane, Bucarest 1966, p. 50.
30. Barbu Brezianu, *Note pe marginea articolului 'Brancusi' de Michel Ragon*, in «Arte plastică» n. 4, 1966.
31. Nel catalogo, al quale egli sovrintese personalmente, della sua mostra tenutasi alla Brummer Gallery di New York, dal 17 Novembre al 15 Dicembre 1926.
32. Questa lettera (così come quella del Dr. Muensterberger) sarà depositata nel Brancusi Archive, alla Biblioteca del Solomon R. Guggenheim Museum; contiene l'informazione che Brancusi venne presentato al Dr. Alexandre dallo scultore Maurice Drouard (del quale Modigliani fece un ritratto), e che i due condividevano un uguale amore per la natura e facevano insieme passeggiate nei boschi intorno a Parigi.
33. Ad esempio, Edith Balas, *The Sculpture of Brancusi in the Light of His Rumanian Heritage*, tesi di dottorato University of Pittsburg, 1973, tav. 35.
34. La base dentellata di un altro *Maiestra*, 1912 (n. 82 in Geist 1975 e 1983), fu fatta molti anni dopo la scultura. Per quanto riguarda la base originaria, cfr. *Maiestra*, 1912. (n. 83 in *ibid.*).
35. Lettera del 28 Maggio 1922, John Quinn Collection, Manuscript Division, New York Public Library.
36. Per una fotografia di *Ragazzina francese II*, cfr. Geist 1975 e 1983, n. 123; per una ricostruzione di

*Madame L.R. II*, cfr. *Ibid.* n. 154.

37. Pandrea, 1945, p. 162.
38. M.M., *Constantin Brancusi: A Summary of Many Conversations*, in «The Arts» 4, n. 1, Luglio 1923, pp. 15-17.
39. William Zorach, *The Sculpture of Constantin Brancusi*, in «The Arts» 9, n. 3, Marzo 1926, pp. 43-50.
40. Dorothy Dudley, *Brancusi*, in «The Dial» 82, Febbraio 1927, pp. 123-130.
41. Benjamin Fondane, *Brancusi*, in «Cahiers de l'Étoile», 1929, pp. 708-725.
42. Carola Giedion-Welcker, *Brancusi*, Braziller, New York 1959, p. 33.
43. Geist 1968 e 1983, p. 149. L'annotazione venne registrata da Etienne Hajdu al convegno su Brancusi, Bucarest, 13-15 Ottobre 1967.
44. Pandrea, 1945, pp. 115-157.
45. Dalla lettera di Muensterberger, nota 20.
46. Werner Muensterberger, *Universality of Tribal Art*, Ginevra 1979, p. 15.

## BIBLIOGRAFIA

- Sidney Geist, *Brancusi: A Study of the Sculpture*, Grosman, New York 1968.
- , *Brancusi: The Sculpture and Drawings*, Abrams, New York 1975.
- , «La Sagesse or Cumintenia pământului?» *Constantin Brancusi*, Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg 1976, pp. 90-99.
- , *Brancusi/The Kiss*, Harper and Row, New York 1978.
- , *Brancusi: A Study of the Sculpture*, Hacker, New York 1983. Una revisione dell'edizione del 1968, con un catalogo aggiornato.



Pali inițiatici, Komo, Zaire. Legno. Fotografia sul campo di Charles Henault.





Max Pechstein, *Scultura africana in legno*. 1919. Olio su tela, cm. 80,5 × 69,8. Collezione privata.



# Espressionismo tedesco

Donald E. Gordon

**N**ell'ultimo mezzo secolo gli storici dell'arte hanno interpretato il rapporto tra Espressionismo tedesco ed arte tribale in molti modi.<sup>1</sup> Robert Goldwater ha rilevato che ciò che affascinava gli Espressionisti tedeschi, nell'arte Primitiva, era la sua «potenza ed immediatezza»; la reazione degli Espressionisti fu diretta ed emotiva, a differenza di quella, più romantica ed idealizzata, di Gauguin e dei Fauves.

A parte queste importanti osservazioni, la definizione scelta da Goldwater per descrivere l'atteggiamento dei Tedeschi, «primitivismo emotivo»,<sup>2</sup> è poco felice, spesso infatti il termine "emotivo" assume una connotazione di anti-intellettualismo o irrazionalità. Ne consegue implicitamente che gli Espressionisti si rivolgevano al passato, che essi identificavano la loro arte acriticamente con le prime espressioni artistiche popolari e tribali, o in qualche modo perfino vi ritornavano.

Nel 1968 L.D. Ettlinger giunse addirittura ad affermare, andando oltre Goldwater, che uno dei più importanti artisti espressionisti era affascinato non dall'immagine Primitiva, ma dall'idea esotica stessa: «La sua ammirazione era dovuta non ad un'esperienza estetica, ma alle sue letture».<sup>3</sup>

Il punto di vista di Goldwater si è affermato sempre più negli ultimi anni. Nel 1979 si disse che gli Espressionisti cercavano una "regressione" a stati di innocenza preadulta o di animalità preumana.<sup>4</sup> E nel 1983 «l'essenza dell'Espressionismo» fu attribuita alla sua «convinzione che esiste un contenuto al di là della convenzione, una realtà al di là della rappresentazione, una natura opposta alla cultura». Inutile dire che, poiché ogni linguaggio è cultura e poiché «l'Espressionismo rifiuta il suo proprio status come un linguaggio», la fede espressa dai Tedeschi nell'esistenza di una natura non mediata è deludente.<sup>5</sup>

Ciò nonostante alcuni critici hanno sostenuto un diverso punto di vista riguardo alla nozione di un primitivismo espressionista uniformemente emozionale, regressivo e basato sul concetto di natura. Già nel 1920, ad esempio, un amico di Freud rilevava che la regressione espressionista non era altro che un *reculer pour mieux sauter*, una ritirata strategica per poter avanzare meglio.

Secondo Oskar Pfister, la regressione era soltanto uno "stato di transizione" verso un progresso ulteriore: «ogni passo sulla via del progresso è possibile solo attraverso la deviazione costituita da questa regressione».<sup>6</sup>

Nel 1947 poi, Gustav Hartlaub distingueva tra un Espressionismo "primario" ed uno "secondario", di cui solo il primo era inconscio, localmente determinato e realmente "primitivo". Mistici medievali e scultori tribali erano "primitivi" primari in questo senso, mentre gli Espressionisti tedeschi erano del tipo secondario, cioè "primitivi consciamente", o primitivizzanti "per scelta".<sup>7</sup> Ne consegue che gli artisti dell'Espressionismo tedesco, studiando l'arte arcaica o tribale, stavano scegliendo un linguaggio culturale; un linguaggio primitivizzante, ma pur sempre un linguaggio.

Oltre a ciò è evidente che il primitivismo espressionista aveva una valenza estetica e inoltre era influenzato sul piano culturale. Già nel 1964 gli storici d'arte moderna e d'arte tribale potevano collaborare attivamente alla ricerca di relazioni formali tra le due espressioni artistiche. Nella loro esposizione "The Primordial and the Modern", ad esempio, Leopold Reidemeister e Kurt Krieger dimostrarono l'esistenza di questa relazione formale tra i due tipi d'arte.<sup>8</sup> Nell'esposizione "World Cultures and Modern Art", tenuta a Monaco nel 1972, veniva invece dimostrato definitivamente, a mio parere, che la reazione degli artisti della Brücke all'arte tribale fu "analitica" oltre che "emozionale". Manfred Schneckenburger, nel catalogo





Ernst Ludwig Kirchner, *Ragazza con parasole giapponese*. 1909. Olio su tela, cm. 92 x 80. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

della mostra, dice che «sarebbe errato ridurre la loro ricezione dell'arte primitiva ad una sorta di misticismo, senza una comprensione della forma».

Oggi dobbiamo confermare la tesi di Schneckengerber che il primitivismo influenzò l'Espressionismo in due modi: come ideale di vita e come ideale artistico.<sup>9</sup>

La differenza tra Espressionismo tedesco ed austriaco sta infatti nell'incapacità degli Austriaci ad identificarsi in un ideale primitivizzante, come invece fecero i Tedeschi. Oskar Kokoschka reagì infatti all'arte tribale nel 1908 ammettendone l'immediatezza emotiva, ma insistendo anche sulla sua divergenza nei confronti della cultura viennese:

«(Compresi immediatamente) una maschera polinesiana con i suoi tatuaggi,... poiché potevo sentire i miei stessi muscoli facciali reagire al freddo e alla fame allo stesso modo. Pur con tutta la mia comprensione dell'arte primitiva, tuttavia, non mi sarebbe mai capitato di imitarla. Non ero un selvaggio. Avrei dovuto vivere come loro affinché la mia imitazione fosse genuina. E provavo gli stessi sentimenti per i fossili, gli animali imbalsamati, le meteoriti o qualsiasi documento di un tempo perduto per sempre».<sup>10</sup>

In Germania, per contrasto, gli Espressionisti scoprirono in se stessi un'affinità con le popolazioni rurali. Era alquanto facile idealizzare queste culture agricole attorno il 1910-1911, nel corso della rapida urbanizzazione della Germania, o di nuovo nel 1919-1920, dopo una guerra meccanizzata e disumanizzante. Nei loro studi di città gli artisti ricreavano l'ambiente immaginario della vita tribale, mentre nelle campagne lo stile di vita dei contadini era apprezzato per sé stesso. Alcuni artisti, durante l'Estate, si trasformavano addirittura in "indigeni", praticando il nudismo con i loro modelli ed un cameratismo senza distinzione di sesso che parafrasava – così pensavano – la supposta libertà istintuale della vita tribale.<sup>11</sup>

E come per lo stile di vita, così per lo stile artistico gli artisti tedeschi emulavano l'esempio dei Primitivi. I pro-

totipi spaziavano dai rilievi piatti e dipinti come silhouette delle travi delle Palau alle potenti forme tridimensionali della scultura del Camerun. Quell'aspetto duro di tanta arte espressionista – dalle forme spigolose, dai dettagli geometrici, dalle proporzioni tarchiate – è impensabile senza i precedenti dell'arte Primitiva.

Anche il vitalismo era importante: occhi, bocche, seni, genitali venivano caricati di una valenza espressiva. Anche se in riposo, un viso od una figura espressionista sembrano stipate di energia. Queste sono tutte derivazioni tedesche dell'arte tribale.

È necessario ipotizzare provvisoriamente che almeno alcune opere espressioniste derivino direttamente da fonti tribali identificabili. Ma la dimostrazione di tali derivazioni si rivela però difficoltosa.

Sia Reidemeister nel 1964 che Schneckengerber nel 1972 raggrupparono cinque o sei dozzine di opere di Espressionisti tedeschi e di artisti tribali che rivelavano similarità formali, esponendole in mostre di grande effetto. Ed in alcuni casi, senza dubbio, un confronto attento rivelò l'influenza di uno specifico oggetto Primitivo su un'opera espressionista.

Sei o sette di tali raffronti, tra i quali la maggior parte è documentata da Martin Urban, lo studioso di Nolde, saranno nuovamente affrontati in questo studio.<sup>12</sup>

Tuttavia, molti dei raffronti proposti in occasione di quelle esposizioni erano inesatti o poco convincenti. La ragione di ciò è che non si era presa in considerazione la effettiva disponibilità di un dato oggetto Primitivo per l'artista tedesco in questione prima del 1910, e perfino del 1920.

Un problema costante è che i patrimoni dei musei etnologici tedeschi furono decimati durante la Seconda Guerra Mondiale, così come, pochi anni prima, molte collezioni pubbliche d'arte espressionista. Un numero sorprendente di questi oggetti è sopravvissuto comunque in riproduzioni, e la maggioranza delle opere stesse è ancora esistente.

Lo studio delle illustrazioni degli oggetti andati perduti, a fianco dello studio degli oggetti sopravvissuti, può fare luce in modo significativo sul processo attraverso il quale gli Espressionisti utilizzavano le fonti Primitive.

Inoltre, nel compiere tali confronti, va investigata l'attendibilità di prestiti selettivi o eclettici. Una determinata opera espressionista ha tratto ispirazione da due o più modelli Primitivi? Ha risposto selettivamente ad una caratteristica distintiva, e non a tutte, della sua fonte?

Queste sono le questioni, non ancora affrontate nella letteratura, che saranno al centro di questo saggio.

Nel suo *Discorso sulle origini dell'ineguaglianza* Jean-Jacques Rousseau considerava l'uomo Primitivo come un essere prerazionale. La sua idea dell'evoluzione prevedeva ciò che Claude Lévi-Strauss ha chiamato «triplo passaggio»: dalla natura alla cultura, dai sentimenti alla conoscenza, dall'animalità all'umanità.<sup>13</sup> Tuttavia ciò non impedì a Rousseau, in una o due brevi occasioni, quand'era ormai vecchio, di vivere l'esperienza di una profonda e trascendentale empatia nei confronti di tale stato preculturale. «Ho provato estasi, rapimenti inesprimibili» – scrisse – «che pareva mi facessero sciogliere e dileguare nel sistema degli esseri fino ad identificarmi con la natura tutta».<sup>14</sup>

Un secolo più tardi, in terre germanofone, Ferdinand Tönnies instaurava una distinzione tra la "comunità" naturale e la più evoluta "società" capitalistica. La Comunità, o *Gemeinschaft*, è il tipo di organizzazione sociale "del popolo", basata sui sentimenti familiari dell'amore, della



parentela e della vicinanza, mentre le "classi colte" prediligono una società, o *Gesellschaft*, basata piuttosto sull'individualismo, il contratto ed il valore delle merci prodotte. La comunità "organica" nasce dal consenso di "volontà naturali", la società "meccanica" crea invece legami oggettivi tra "volontà razionali".<sup>15</sup>

Le teorie di Tönnies definiscono ciò che Lévi-Strauss chiama «discontinuità culturale». La comunità Primitiva manifesta un desiderio di integrità, un rispetto della natura ed un rifiuto del tempo storico, ma è allo stesso tempo soggetta allo sfruttamento di società coloniali più competitive.<sup>16</sup>

Nella generazione degli Espressionisti, Georg Simmel scrisse pagine molto eloquenti sui mali delle città moderne spersonalizzate. Ancor più di Tönnies egli trovava la vita urbana alienante: «Ciò che nello stile di vita delle metropoli può essere considerato... come dissociazione è in realtà una delle sue forme elementari di socializzazione», ed ancora, «in determinate circostanze non c'è luogo in cui ci si senta tanto soli e sperduti quanto in una folla metropolitana». <sup>17</sup>

Nonostante ciò Simmel insisteva nel dire – al contrario di Tönnies – che l'arte si sviluppa nei luoghi ove natura e cultura si incrociano. In realtà Tönnies aveva affrontato i temi della creatività e del genio nel capitolo della "volontà naturale" della gente comune: l'arte nasceva nei sentimenti, nei valori "femminili", e nella comunità.<sup>18</sup> Simmel osservava che, tuttavia, la creazione artistica richiedeva non solo una "vita" grezza (natura), ma anche una "forma" artistica (cultura); la crisi della cultura moderna era alimentata proprio dalla lotta tra queste due entità.

«Ogniquale volta la vita si esprime, essa desidera esprimere solo se stessa; perciò essa si fa breccia attraverso qualsiasi forma che le venga imposta da qualche altra realtà... (Oggi) il ponte che unisce passato e futuro delle forme culturali sembra esser stato distrutto; noi fissiamo il nostro sguardo su un abisso di vita senza forma che ci sta sotto i piedi. Ma forse questa assenza di forma è essa stessa la forma più appropriata per la nostra vita in questo tempo». <sup>19</sup>

Seguendo Tönnies, insomma, Espressionisti quali Nolde consideravano l'arte in relazione alla comunità popolare prerazionale, agli istinti e sentimenti della vita naturale, in sostanza a ciò che Rousseau definiva lo stato di natura "primitivo". <sup>20</sup>

Tuttavia, la maggior parte degli artisti tedeschi sapeva anche, con Simmel, che l'arte è un prodotto culturale. In una società industriale la pittura e la scultura potevano solamente evocare uno stato di natura e non farlo rinascere nuovamente.

Quando il gruppo della Brücke (Ponte) venne fondato a Dresda, il 7 Giugno 1905, ad esso fu dato il nome di *Künstlergruppe* (gruppo di artisti), rifiutando quello più populista di *Gemeinschaft* (comunità).<sup>21</sup> Quando il *Programma della Brücke*, dell'Autunno 1906, si appellava alla "gioventù" affinché questa si opponesse alle "forze anziane ben costituite", esso non si riferiva all'innocenza giovanile della comunità naturale di Tönnies,<sup>22</sup> ma piuttosto al "potere glorioso" della gioventù richiamato nel 1898 a sostegno della sofisticata Secessione viennese.<sup>23</sup> Lo stesso stile del *Programma* del gruppo, una xilografia dalle eleganti lettere intagliate tra linee rette, evoca un'immagine non certo di natura, ma di una cultura avanzata.<sup>24</sup>

La novità del *Programma* è comunque l'invito conclusivo fatto ad ogni artista «che rende con immediatezza ed autenticità ciò che lo spinge alla creazione».

L'accento posto su "immediatezza ed autenticità", alla pari dell'enfasi posta da Simmel sul carattere grezzo della "vita", riflette quell'impulso dionisiaco e vitalistico



Ernst Ludwig Kirchner, *Bagnanti in una stanza*, 1909, ripreso nel 1920. Olio su tela, cm. 151 x 198. Saarbrücken, Saarland-Museum.



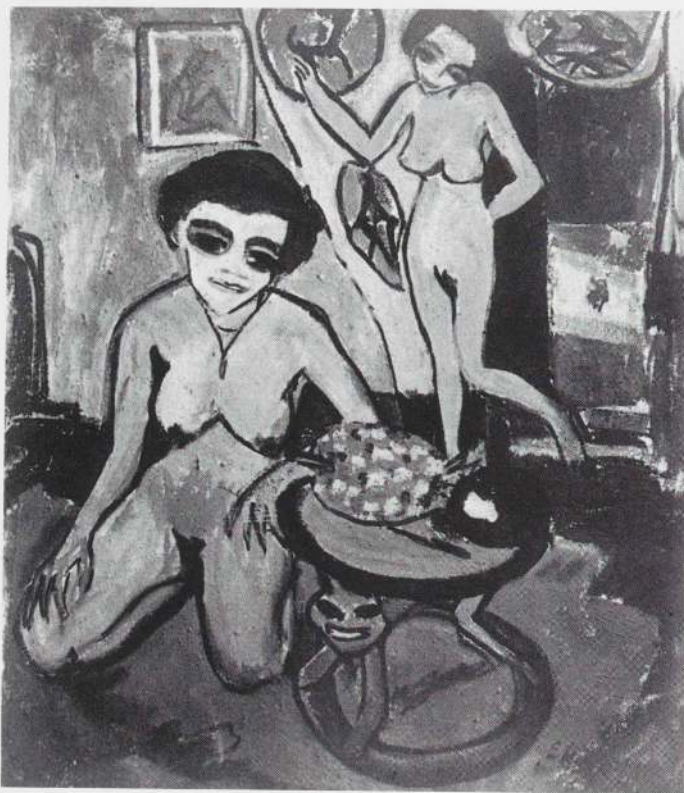
Sam e Milli nello studio di Dresda, fotografia di Ernst Ludwig Kirchner, 1911. Archivio Hans Bollinger e Roman Norbert Ketterer.

presente nell'arte che era già stato sostenuto da Friedrich Nietzsche e da Walt Whitman. Tra i fondatori della Brücke, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff avevano letto per anni l'opera di Nietzsche,<sup>25</sup> mentre Whitman era l'autore preferito di Ernst Ludwig Kirchner.<sup>26</sup>

L'impulso dionisiaco non fu comunque collegato ad un tipo di sessualità sinceramente naturale o "primitiva" fino a certe opere del 1909. In *Ragazza con parasole giapponese*, ad esempio, Kirchner raffigura una seducente ragazza nuda su uno sfondo di raffigurazioni erotiche. Qui, come nel contemporaneo *Ragazza con rosa* di Heckel,<sup>27</sup> lo sfondo presenta, tra altri nudi, sulla sinistra, una donna piegata che mostra le natiche e, a destra, una figura maschile con il fallo eretto. Con questi dipinti del 1909 gli artisti della Brücke trasformano il vago richiamo all'immediatezza, presente nel *Programma* del gruppo, nella trattazione di temi esplicitamente erotici.

Molte sono le cause di questo nuovo erotismo. Innanzitutto, è chiaro, i precedenti letterari: il gruppo di Dresda sapeva, con tutta probabilità, come Nietzsche avesse attribuito la "genesì" dell'arte alla relazione tra l'idea di "bellezza" della mente e l'esperienza di "sessualità" fatta dal corpo: «Tutto ciò che è perfetto e bello opera come un ricordo inconscio di... questa beatitudine afrodisiaca... La





Erich Heckel, *Ragazza con ananas*. 1910. Olio su tela, cm. 80 x 70. Collocazione sconosciuta.

richiesta di arte e bellezza è una richiesta indiretta dell'estasi sessuale trasmessa al cervello». <sup>28</sup> Dello stesso tono è il precedente di Whitman:

«Incalzare, incalzare, incalzare,  
Sempre il procreante incalzare del mondo.  
Fuor dell'opposta tenebra si avanzano gli uguali: sempre la  
stessa sostanza e  
lo stesso crescimento, sempre il sesso,  
Sempre un modo d'identità, sempre la differenza, sempre un sol  
crescere della vita». <sup>29</sup>

È inoltre possibile che le posizioni dei nudi sullo sfondo derivino dalle pose dei bagnanti ai laghi di Moritzburg visti nell'Estate di quel 1909 come le ha ricordate Kirchner nel suo studio in città. <sup>30</sup>

In altre opere del 1909-1910 Kirchner raffigura nudi maschili e femminili in pose erotiche suggestive, e in modo più crudo, come in *Scena d'amore*, opera in ceramica, in cui gli amanti si eccitano fisicamente l'un l'altro. <sup>31</sup> Troviamo infine, molto probabilmente, anche un precedente di arte tribale per lo sfondo. Il fregio di figure e l'erezione fallica richiamano quelli delle travi delle case delle Palau (p. 373), una fonte che assumerà grande importanza per la Brücke dopo la Primavera del 1910, ma che era stata indubbiamente già vista prima.

Tuttavia Kirchner e Heckel fecero di tutto per limitare le implicazioni primitivizzanti di questa fonte. Gli stessi titoli pongono l'accento sul "parasole giapponese" e sulla "rosa", simboli di una sensibilità moderna. Lo sfondo raffigura la "vita" grezza, ma i nudi in primo piano hanno attributi di civiltà. Se il sesso è raffigurato crudamente, troviamo il parasole d'alta moda ed il fiore simbolo dell'amore romantico. A parte le differenze, entrambi i dipinti evocano l'ambivalente stile di vita della Brücke, uno stile che mette a confronto il grezzo ed il sofisticato, ciò che è naturale e ciò che è prodotto di una cultura.

Tale ambivalenza è confermata in un gruppo di opere

incominciate nello studio di Kirchner a Dresda a partire dall'Inverno del 1909-1910. <sup>32</sup> La prima di questa, *Bagnanti in una stanza*, della fine del 1909 (p. 371), raffigura graziose "bagnanti" in pose artificiose in un interno fortemente e pittorescamente "primitivo". I nudi richiamano quelli di *Gioia di vivere* di Matisse, del 1906: stanno in piedi, si piegano, mangiano, rassettano i loro capelli, evocando nel complesso un'arcadia idilliaca e serena. <sup>33</sup>

L'interno evoca l'atmosfera di una casa tribale. Alte silhouette nere adornano gli stipiti di una porta mentre un paio di tende sfacciamente colorate proteggono l'entrata di un'altra stanza. Le tende presentano motivi geometrici: gli sfondi giallo vivo modellati da contorni neri contengono medaglioni verdi e neri raffiguranti un re sul trono, quello inferiore, ed una coppia di amanti, quello superiore.

La stanza da letto all'interno, apparentemente piccola, fu decorata in seguito, durante il 1910, anche da arazzi dipinti che raffigurano nuovamente coppie di amanti, questa volta sullo sfondo più scenografico di alberi tropicali. Più tardi, nel corso del 1911, lo specchio con la cornice nera sulla destra di *Bagnanti in una stanza* fu affiancato da un paio di tronchi d'albero dell'altezza di un metro su cui vennero infine poste le stesse sculture in legno di Kirchner. <sup>34</sup>

Tra i capolavori creati da Kirchner nel 1910 che fanno uso di questi drappaggi e tendaggi pseudotribali il più esemplare è il famoso *Nudo ritto con cappello* conservato a Francoforte. <sup>35</sup> Dopo aver messo da parte sia l'identità della figura nuda con la *Venere* di Cranach del 1532, sia quella con l'amica di Kirchner, la ballerina Doris ("Dodo") Grohse, l'immagine rimane comunque una icona di grande civiltà.

Del prototipo di Cranach la figura riprende la posa sinuosa e l'elegante collana - a cui si aggiungono gli orecchini ed il bracciale - mentre le pantofole rosa richiamano la professione di Dodo. Tuttavia il grande cappello e la peluria rasata del pube sottolineano la raffinatezza del modello: alla moda sia nel pubblico che nel privato. Il triangolo a forma di cuneo focalizza l'attenzione sul pube - così come faceva il velo trasparente di Cranach - e finisce per sottolineare la raffinatezza del sesso della donna. La graziosa figura nuda smorza quindi l'effetto dello sfondo costituito da forme forti e accoppiamenti brutali. Opponendo il Primitivo all'elegante, Kirchner confronta così una volta di più natura e cultura.

Anche Heckel utilizzò questo contrasto, ma più sottilmente. Nella sua *Ragazza con ananas*, del 1910, vediamo una ripresa del tema affrontato da Kirchner: un nudo grazioso davanti a un tendaggio Primitivo. Ma, sotto, Heckel accosta anche una ragazza in ginocchio e uno sgabello in legno, scolpito da Kirchner su un modello proveniente dal Camerun. <sup>36</sup> Il sorriso della ragazza ripete quello dell'animale scolpito sullo sgabello, mentre l'ananas evoca sia la natura (in quanto prodotto tropicale) che la cultura (in quanto squisitezza europea). Quindi Heckel attenua l'antitesi di Kirchner; il prodotto culturale e l'esotico sono correlati, non opposti.

In realtà nella Brücke erano presenti due diverse concezioni che portavano a due diversi approcci al Primitivo: natura contro cultura, e natura come cultura.

Questa seconda concezione era assolutamente quella di Gauguin, la cui opera fu esposta a Dresda nel 1910. Uomo europeo inserito nella cultura della Polinesia, Gauguin aveva impiegato temi indigeni di quelle terre inserendoli nel contesto di uno stile altamente artistico. In un modo simile Heckel usa un fregio di soggetto animale e dalla decorazione Primitiva come scenario per il suo vivido e sessualmente provocante *Nudo (Dresda)*. <sup>37</sup>





Ernst Ludwig Kirchner, *Scena esotica*. Timbro postale, 20 Giugno 1910. Inchiostro e pastello colorato su cartolina postale. Amburgo, Altonaer Museum.

Perfino Kirchner adottò in molti dipinti del 1910 le stesse immagini usate da Heckel, e lo stesso fregio animale.<sup>38</sup> Nell'opera in questione le ragazze tedesche che vi sono raffigurate appaiono tanto "primitive" quanto il loro sfondo.

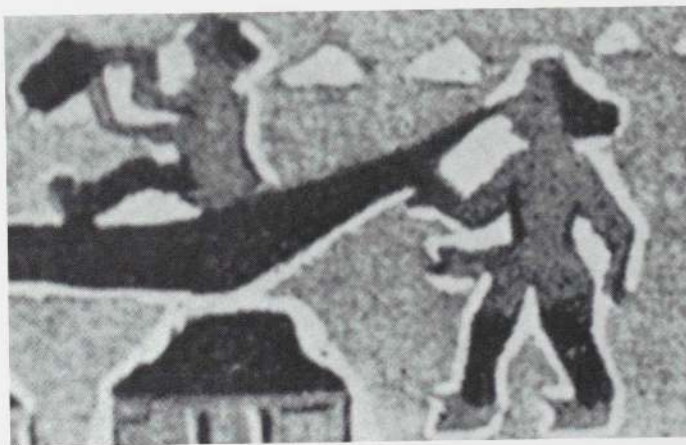
Fu però un altro artista della Brücke, Max Pechstein, unitosi al gruppo nel 1906, ma trasferitosi a Berlino nel 1908, che utilizzò al meglio il precedente di Gauguin. Nella xilografia a colori del 1910, intitolata *Danza somala*, Pechstein lavorò con modelli negri e non bianchi, raffigurandoli tuttavia non in una situazione di vita tribale, bensì inseriti nell'ambiente urbano di un palco di cabaret.<sup>39</sup> L'immagine assume così un carattere che è "primitivo" e contemporaneo allo stesso tempo. I ritmi delle danze tribali ed i motivi delle vesti africane sono brillantemente evocati, tuttavia l'alternarsi di forme bianche e nere rivela la peculiare modernità del senso d'astrazione decorativa dell'artista. Non diversamente dai modelli di Gauguin, i danzatori e suonatori negri di Pechstein diventano il veicolo di una cultura avanzata. Il suo gusto per l'esotico spingerà presto Pechstein, al pari di Gauguin, a viaggiare verso i tropici.

Tuttavia Kirchner, che fece uso di modelli neri durante gli anni che vanno dal 1909 al 1911, fornì la più radicale variazione su questo tema.<sup>40</sup> Egli era soggetto a quei miti bianchi riguardo ai negri che ne enfatizzavano la vitalità istintiva, non solo nelle espressioni musicali (come il ragtime ed il jazz), ma anche nel loro favoleggiato vigore sessuale. Simili fantasie spinsero l'artista prima a fotografare Sam e Milli (p. 371), due artisti di colore di un circo, e poi a raffigurare le gonfie natiche di Milli ed il fallo ingrandito di Sam in un dipinto del 1911, *Coppia negra*. Kirchner completò il suo lavoro con questi modelli creando sei litografie raffiguranti altrettante pose erotiche che comprendono rapporti sia genitali che orali.

Ma di ogni litografia non furono stampate che poche copie,<sup>41</sup> che non furono realizzate, per quanto ne sappiamo, come pornografia commerciale, bensì come esemplificazione dell'obiettivo di "immediatezza ed autenticità" che Kirchner aveva sostenuto nel *Programma* della Brücke di cinque anni prima.

Ed è proprio in questo periodo, in queste ultime opere del periodo di Dresda, che l'artista arrivò più vicino alla fusione della natura istintuale con la cultura avanzata: in esse sono riconoscibili sia l'appassionata sollecitazione dei modelli, che l'avidità capacità raffigurativa dell'artista-voyeur.

Un gruppo di travi domestiche intagliate e dipinte prove-



Trave decorata di abitazione (particolare), Isole Palau, Isole Caroline. Legno dipinto. Pubblicata in Eckhart von Sydow, *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*, 1923.



Trave decorata di abitazione (particolare), Isole Palau, Isole Caroline. Legno dipinto, h. cm. 35,5. Filadelfia, University Museum, University of Pennsylvania.

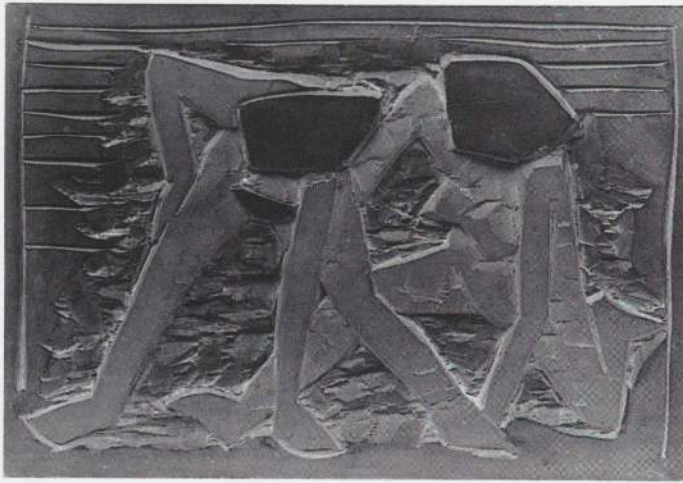
nienti dalle isole Palau, una colonia tedesca all'estremo limite occidentale della Micronesia, furono il primo importante modello del primitivismo espressionista in Germania. Queste travi, raffiguranti ciò che il catalogo del museo descrive come «i costumi spesso singolari» delle popolazioni delle Palau, erano esposte nel Museo Antropologico Etnografico aperto nell'ala orientale della Galleria Zwinger di Dresda.<sup>42</sup> Esse erano state installate nel 1902,<sup>43</sup> e poste in una bacheca di vetro in cui era possibile, grazie agli specchi posti sul retro, vedere chiaramente le raffigurazioni presenti su entrambi i lati dell'oggetto.<sup>44</sup> Queste travi erano già note da tempo in Occidente, essendo state pubblicate per la prima volta nel 1881 e poi raffigurate in tricromie nella *Storia dell'arte di tutte le epoche e di tutti i popoli* di Karl Woermann, pubblicata nel 1900.<sup>45</sup>

Non è molto sorprendente, perciò, che l'attenzione degli studenti di architettura di Dresda dei primi anni del secolo, come Kirchner, venisse attratta da queste opere di notevole valore.

Kirchner asserì in diverse occasioni che fu lui stesso che, nel 1903, «nel Museo Etnografico di Dresda... scopri le travi degli indigeni delle Isole Palau, le cui raffigurazioni rivelavano un linguaggio formale identico al mio». <sup>46</sup> Benché sia possibile che egli abbia "scoperto" queste travi così presto, è chiaro che esse non esercitarono alcuna influenza diretta sulla sua produzione prima del 1910.<sup>47</sup>

Perciò va rifiutata l'ipotesi che l'interesse di Kirchner per l'arte Primitiva sia cominciato altrettanto presto di quello dei Fauves.<sup>48</sup> I primi commentatori furono indotti in questo errore dai disegni di Kirchner del 1909-1910, che più tardi l'artista retrodatò di almeno sei anni.<sup>49</sup> L'attento studio dedicato dall'artista ai lavori esposti nel Museo Etnografico di Dresda dovrebbe invece essere datato tra il Marzo ed il Giugno del 1910.





Karl Schmidt-Rottluff, *Due nudi femminili*. Natale 1911. Rilievo in legno dipinto, cm. 19,5 x 27,8. Berlino, Brücke-Museum.

Il 31 Marzo Kirchner scrisse da Dresda a Heckel e Pechstein a Berlino: «Qui il Museo Etnografico è aperto di nuovo, soltanto una piccola parte, ma i famosi bronzi del Benin sono già una piacevole novità. È ancora esposto qualcosa proveniente dai Pueblos del Messico e qualche scultura negra».<sup>50</sup>

Il 20 Giugno, poi, Kirchner spedì ad Heckel, a Dangast, una cartolina in cui affermava che «la trave (di abitazione) è veramente bella».<sup>51</sup> Sul recto della cartolina Kirchner disegnò una *Scena esotica*, copiata direttamente da una delle travi delle Palau (p. 373). È degno di nota come la copia non sia fedele all'originale. Kirchner schematizza le forme triangolari regolari del bordo della trave, riducendole ad un zigzag ininterrotto nella parte superiore dello schizzo. Questo zigzag ricorda però a sua volta le "linee che indicano le parole" impiegate in altre travi delle Palau (p. 373).<sup>52</sup>

Altrettanto importante è il fatto che Kirchner esageri leggermente le caratteristiche sessuali delle figure delle Palau: il fallo della figura maschile è perfino più grande che nel suo prototipo, e la figura femminile è raffigurata di tre quarti, in modo da rendere visibile sia le empie natiche che il profilo del seno, che sono considerevolmente meno pronunciati nella fonte oceanica.

Se le analizziamo visivamente, ci è possibile comprendere perché, dal punto di vista di Kirchner nel 1910, le figure delle Palau sembrassero mostrare «lo stesso linguaggio formale» dell'artista. Sia il fregio delle Palau che il disegno di Kirchner sono rigorosamente piatti e bidimensionali; in essi uno "sfondo" piano e monocromatico è la matrice senza spazio in cui nascono figure ed oggetti egualmente piatti. Le figure e gli oggetti vengono fatti risaltare sullo sfondo da un sottile contorno chiaro, da un profondo solco inciso nel legno nella trave originale, da un marcato contorno bianco nella riproduzione di Kirchner.

In entrambi i lavori lo sfondo sembra essere la terraferma, mentre i contorni chiari suggeriscono l'idea di un mare che separa alcune grandi isole, le figure e gli oggetti, dal continente stesso. Inoltre, le figure non suggeriscono in alcun modo un'idea di spazio, poiché non si sovrappongono mai.

Gli storici concordano nell'affermare che questo "stile delle Palau" informa i lavori primitivisti della Brücke eseguiti nell'Estate 1910 presso i laghi di Moritzburg.

In *Bagnanti che gettano le canne*, una xilografia di Kirchner, le figure spigolose con le loro capigliature nere sono chiaramente ispirate agli oggetti delle Palau, e la stessa distinzione tra maschi e femmine dipende, come

nelle travi, dalla curvatura dei fianchi o dal fallo esagerato. Ora però il contorno nero tipico delle xilografie espressioniste si sostituisce al contorno chiaro del modello oceanico; in entrambi i casi, comunque, sia le figure che lo sfondo rimangono essenzialmente piatti e bidimensionali.<sup>53</sup>

Ancora, in *Stagno nella foresta*, un dipinto di Heckel dell'Estate 1910, le figure rigide stagliano il loro profilo contro uno sfondo prevalentemente monocromatico.<sup>54</sup> Nonostante un certo realismo, le figure appaiono semplificate e goffamente schematizzate, in un modo non dissimile da quello della fonte ispiratrice micronesiana.

Un simile "stile stenografico" appare nei dipinti che Pechstein fece a Moritzburg nella stessa Estate.<sup>55</sup>

Lo stesso stile appare infine più tardi, nel 1912, nell'opera dell'ultimo affiliato della Brücke di stanza a Berlino, Otto Mueller, in *Copertina per la cartella annuale del 1912 della Brücke*.<sup>56</sup>

Un'altra tarda derivazione delle travi di abitazioni delle Palau è rintracciabile nell'opera di Karl Schmidt-Rottluff del Natale 1911, cioè dopo il trasferimento di tutti gli artisti della Brücke da Dresda a Berlino. La vediamo nel suo rilievo in legno dipinto: *Due nudi femminili*. Le figure create dall'artista presentano una straordinaria complessità tridimensionale. La donna a sinistra si piega in avanti toccando terra in modo che la massa nera e trapezoidale dei suoi capelli si accosti al triangolo nero della sua regione pubica; la donna di destra, inoltre, a cui si sovrappone per quattro volte il corpo della figura vicina, è rappresentata seduta in una posizione prospetticamente complessa. Nonostante ciò Schmidt-Rottluff riesce a creare con due torsi e otto membra una singola massa arancione chiaro, isolata ed appiattita, delimitata da un profondo contorno blu scuro, a sua volta contornato dallo sfondo marrone e inciso che sottolinea la struttura piana e lignea dell'oggetto. Dal momento che le figure di Schmidt-Rottluff sono contornate da solchi profondamente incisi nella superficie del legno, l'opera assorbe lo stile a rilievo piatto e spigoloso delle travi delle Palau anche sotto questo aspetto.

A partire dall'ultimo anno, Schmidt-Rottluff, nella sua reazione dall'arte delle Palau, creò una variazione complessa su un tema semplificato; in questo senso esemplificava la distinzione di Hartlaub tra una maniera primaria di espressione Primitiva e la maniera secondaria degli Espressionisti di creazione "primitivizzante" più o meno conscia. Ciò che più conta, Schmidt-Rottluff mostrò la sua capacità di selezionare significativamente gli stimoli offertigli dalle sue fonti delle Palau, scegliendo la sagomatura marcata ma rifiutando la totale bidimensionalità. Lo stesso vale per altre opere della Brücke che rivelano un rapporto con le travi delle Palau, risalenti all'ultimo anno del gruppo a Dresda.<sup>57</sup>

In una derivazione del 1911 da una fonte africana, caso abbastanza raro in questa prima produzione della Brücke, troviamo un interesse simile per l'effetto di complessità tridimensionale. Il disegno di Kirchner di una *Scultura in bronzo del Benin* non fu copiato, come avevo immaginato,<sup>58</sup> dall'illustrazione di un libro, bensì da una vera piastra del Benin raffigurante un re ed i suoi cortigiani, conservata al Museo Etnografico di Dresda. Donald Rosenthal, che fece tale scoperta, è convinto che «Kirchner copiò la piastra con diligente esattezza» e che il disegno «possa risalire al Marzo 1910 o a poco prima».<sup>59</sup>

Un attento esame dello schizzo rivela tuttavia non solo il "tratteggio" adottato da Kirchner nel 1911 per conferire profondità alla figura,<sup>60</sup> ma anche un'insolita divergenza dell'organizzazione spaziale dell'opera africana. Nella piastra del Benin, infatti, i piedi del re e quelli dei corti-





Ernst Ludwig Kirchner, *Scultura in bronzo del Benin*, 1911. Matita. Proprietà dell'artista.

giani sono esattamente allineati; poiché quelli del re sono più grandi, essi paiono addirittura proiettarsi al di là – o verso il basso – del limite inferiore della tavoletta. Nel disegno di Kirchner, invece, i cortigiani camminano un passo avanti al re; i due cortigiani di sinistra sono inoltre tagliati alle caviglie dal bordo inferiore del disegno. Il risultato è che le figure di Kirchner sembrano lasciare il piano del rilievo in bronzo per spingersi inquietamente in avanti nel nostro spazio. Con questo nuovo interesse nel 1911 per la tridimensionalità, inizia finalmente a smorzarsi l'impatto con lo stile dei rilievi delle Palau avvenuto nell'anno precedente.

Se spostiamo la nostra attenzione da Dresda negli anni 1910-1911 a Monaco di Baviera nel 1911-1912 troviamo un approccio espressionista all'arte tribale considerevolmente differente.

I due artisti chiave sono qui Wassily Kandinsky e Franz Marc, che in quegli anni pubblicarono un almanacco ed organizzarono due esposizioni nell'ambito delle attività del "Cavaliere Azzurro"; di un certo interesse sono comunque anche gli artisti minori del sodalizio, August Macke e Heinrich Campendonk.

Per tutti loro, ma soprattutto per Kandinsky e Marc, una concezione letteraria comune del "primitivo" ebbe la precedenza su qualsiasi esempio specifico di arte Primitiva.<sup>61</sup> Per il "Cavaliere Azzurro" il "primitivo" poteva significare l'arte arcaica di corte come l'arte popolare, l'arte infantile come l'arte tribale; ed è per questo che spesso si parla



Piastra, Regno del Benin. Nigeria. Bronzo, h. cm. 50,5. Dresda, Staatliche Museum für Völkerkunde.





Maschera elmo a testa di bufalo, Bangwa, Camerun. Legno dipinto, h. cm. 74. Berlino, Museum für Völkerkunde.



Franz Marc, *Fregio di asini*. 1911. Olio su tela, cm. 81 x 150. Lobberich bei Krefeld, Collezione Frau Ursula Selbach.



Rilievo, Regno Antico, Egitto. Pietra calcarea, h. cm. 25. Leida, Rijksmuseum van Oudheden.

del primitivismo del "Cavaliere Azzurro" in termini, ad esempio, di indebitamento del gruppo nei confronti dell'arte popolare.<sup>62</sup>

Era intenzione del "Cavaliere Azzurro", secondo Kandinsky, favorire l'assimilazione di tutte le forme espressive artistiche. Ciò che più lo infastidiva era la separazione, apparentemente arbitraria, delle varie arti e dei vari "periodi" della storia dell'arte: «Ho sognato pittori e musicisti uniti in prima fila» come collaboratori del "Cavaliere Azzurro", scriverà Kandinsky più tardi. E ancora: «La nociva separazione di un'arte dall'altra, dell' "arte" dall'arte popolare e da quella infantile, dall'etnografia, le alte mura erette tra ciò che, ai miei occhi, apparivano fenomeni fortemente legati tra di loro o spesso identici, in una parola relazioni sintetiche, tutto ciò non mi dava pace». <sup>63</sup> Kandinsky affermava che questo suo interesse "etnografico" era nato in lui dalla «sconvolgente impressione fornitagli dall'arte negra, che aveva visto (nel 1907) nel Museo Etnografico di Berlino». <sup>64</sup> Ciononostante non c'è prova conclusiva che l'arte tribale abbia direttamente influenzato lo stile di Kandinsky, né allora né in seguito.

La situazione cambia notevolmente nel caso di Franz Marc. Gli oggetti esposti al Museo Etnografico berlinese non operano infatti solamente un impatto di carattere generale sulle idee estetiche dell'artista, ma ebbero anche una potente, anche se temporanea, influenza sullo stile di Marc del 1911.

Nella lettera del 14 Gennaio 1911 Marc ne parla a Macke:

«Ho passato un tempo molto proficuo nel Museo Etnografico studiando i metodi artistici dei 'popoli primitivi'... E sono stato rapito, meravigliato, colpito dalle sculture del popolo del Camerun, a cui, forse, sono superiori solo le sublimi opere degli Incas. Mi pare così chiaro che dovremmo cercare la rinascita dei nostri sentimenti artistici in questa fresca aurora dell'intelligenza artistica, piuttosto che in culture che hanno già vissuto cicli millenari come l'arte giapponese o il Rinascimento italiano. Già in questo breve inverno sono diventato una persona totalmente differente. Penso di incominciare gradualmente a capire ciò che conta realmente per noi, se vogliamo definirci artisti: dobbiamo diventare asceti. Non spaventarti, intendo solo nelle questioni intellettuali. Dobbiamo essere coraggiosi ed abbandonare quasi tutto ciò che finora noi buoni Mitteleuropei ritenevamo caro ed indispensabile. Le nostre idee ed ideali devono vestirsi di pelli; dobbiamo nutrirci di locuste e miele selvatico, e non di storia, se vogliamo sfuggire alla spossatezza del nostro cattivo gusto europeo... Il fine 'da desiderare ardentemente' è, naturalmente, ...esser spinti da un sano istinto per il colore, come quello posseduto da tutti i popoli primitivi. Il fatto di voler creare 'quadri', e non solo colonne variopinte, capitelli, capanne di paglia o vasi d'argilla, è il nostro vantaggio, il nostro essere 'europei'». <sup>65</sup>

Così come Kirchner era passato dallo studio di Gauguin del 1910 a quello delle pitture del Sud-Est asiatico (Ajanta) del 1910-1911, Marc passò negli stessi anni dallo studio del pittore francese a quello di un'altra sua fonte, l'arte dell'antico Egitto. Ciò è noto sin dalla pubblicazione



da parte di Klaus Lankheit della raffigurazione di un fregio di asini risalente al Regno Antico come fonte per un dipinto del 1911 di Marc dallo stesso titolo.<sup>66</sup> Ciò che non spiegò Lankheit è il modo in cui Marc trasformò il rilievo eccessivamente basso del prototipo egiziano negli animali notevolmente a tutto-tondo e tridimensionali del suo dipinto. Non mi riferisco soltanto alla posizione delle gambe negli animali di Marc – separate in profondità dagli steli d'erba che vi si frappongono – ma anche ai musi accuratamente modellati, alle teste ossute ed alle orecchie appuntite degli asini dipinti. Inoltre, le facce degli animali di Marc sono più violente – potremmo dire, più espressioniste – di quelle egiziane. Gli occhi hanno le palpebre superiori orizzontali e non curvate, mentre le bocche sono appena aperte in un ringhio raffigurato da una ellisse, e non sono ben chiuse in linee compresse come nell'esempio del Regno Antico.

L'unica spiegazione dell'allontanarsi di Marc dal linguaggio appiattito ed attenuato del suo prototipo arcaico è l'intervento nel suo stile di una seconda fonte realmente più Primitiva. Come sorgente specifica proporrei una testa di bufalo in legno dipinto, proprietà del Museo Etnografico di Berlino sin dal 1899,<sup>67</sup> oggetto che doveva essere sicuramente esposto nel Gennaio del 1911 e che deve aver impressionato Marc, che amava dipingere animali.<sup>68</sup> La maschera, proveniente dal Camerun, è non solo accuratamente e compiutamente modellata, ma anche, nella sua espressione severa e nell'apertura della bocca, ricorda molto da vicino i tratti dell'opera di Marc.

L'associazione che Marc fece di arte egizia ed arte africana non è un caso isolato: con essa egli seguiva le indicazioni del saggio scritto da Wilhelm Worringer nel 1908 intitolato *Astrazione ed empatia*.

La stessa distinzione proposta da Worringer tra «impulso all'imitazione» (empatia) ed «impulso artistico vero e proprio» (astrazione) era basato in quel saggio sul confronto tra arte popolare ed arte di corte nell'antico Egitto; solo quest'ultima, «essendo nata da esigenze psichiche... soddisfa esigenze psichiche».<sup>69</sup> Per di più Worringer, come si usava nel XIX secolo, riservava ancora la definizione di "primitivo" alle espressioni artistiche pre-greche del-

l'Egitto e del Medio Oriente, collegando solo occasionalmente tali arti Primitive con le arti dei "selvaggi" e degli "Orientali":

«Vedremo poi che la volizione artistica dei popoli selvaggi, per quanto essi ne posseggano, la volizione artistica di tutte le epoche primitive dell'arte e, infine, la volizione artistica di certi popoli orientali culturalmente evoluti rivelano questa tendenza all'astrazione».<sup>70</sup>

Marc si interessava non solo di arte egizia, ma anche d'arte micenea, tuttavia nella sua lettera del Gennaio 1911 egli rivela un rispetto dell'arte africana maggiore di quanto ne avesse mostrato Worringer pochi anni prima.<sup>71</sup> Infatti, a differenza di Worringer, Marc chiama la tribù del Camerun un «popolo primitivo» e dedica al loro lavoro la stessa attenzione che aveva precedentemente rivolto all'arte egizia.

Come nel caso del *Fregio di asini*, poi, la scultura tribale deve aver esercitato una simile influenza volumetrica ed espressiva su altre opere di Marc degli inizi del 1911. È certamente il caso di *Cane sdraiato nella neve*, che Marc dipinse nello stesso mese (Gennaio 1911) in cui scrisse la sua lettera entusiasta. Basato lontanamente su *Lo spirito dei morti veglia* di Gauguin (visto a Monaco nell'Agosto 1910) e più direttamente sul suo *Nudo sdraiato tra i fiori* (completato nel Dicembre 1910) il *Cane sdraiato* di Marc differisce dai dipinti citati per le sue caratteristiche di angolosità, di piena modellazione, e di effetto volumetrico.<sup>72</sup> Una recente ricerca, non ancora pubblicata, identifica in alcune sculture di animali del Camerun, conservate al Museo Etnografico berlinese, i modelli impiegati da Marc per il suo *Cane sdraiato nella neve* e per altri lavori del 1911.<sup>73</sup> Come nel caso del *Fregio di asini*, comunque, Marc fece uso delle sculture camerunesi come supplemento di forme per altri indirizzi di stile, specificamente europei.

In realtà le sorgenti d'arte tribale non permearono mai gli stili espressionisti a Monaco come fecero a Dresda; per di più, mentre la Brücke aveva posto in risalto l'eroticismo del Primitivo, Marc auspicava che gli Espressionisti «diventassero asceti».



Heinrich Campendonk. *La tigre*. 1916. Silografia, cm. 25,3 × 32,3. Monaco, Städtische Gallerie im Lembachhaus.



Piastra, Regno del Benin, Nigeria. Bronzo, h. cm. 55. Berlino, Museum für Völkerkunde.





Sopra: Emil Nolde, *Natura morta di maschere I*. 1911. Olio su tela, cm. 73 × 77,5. Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Arts, Missouri; dono The Friends of Art.

Emil Nolde, *Prua di canoa*. 1911. Matita, cm. 30 × 18. Seebüll, Fondazione Ada und Emil Nolde. Da una prua ornamentale di canoa delle Isole Salomone. Berlino, Museum für Völkerkunde.

August Macke, amico intimo di Marc, fu indubbiamente spinto dalla lettera del collega, del Gennaio 1911, a formulare una risposta personale all'arte Primitiva nel corso di quell'anno.

Ma questa risposta fu limitata ad alcuni dipinti di Indiani d'America che rivelavano una tematica del tipo «selvaggio West».74 Solo nel Marzo 1912 Macke informò Marc di aver acquistato una scultura tribale (a cui Marc replicò di possederne anch'egli una);75 tuttavia non è rilevabile alcun effetto di ciò nell'opera di Macke nel 1912. Nel suo contributo all'almanacco del "Cavaliere Azzurro", un articolo intitolato *Maschere*, Macke è guardingo nell'affrontare il tema dell'arte Primitiva. Dopo aver definito la forma artistica come «espressione di potenze misteriose», Macke definisce le forme d'arte dei "selvaggi" «potenti come la forma del tuono».76

In realtà Macke ripete nel 1912 il confronto già operato da Marc l'anno prima tra la decorazione architettonica africana e l'arte europea:

«Ciò che appendiamo alle pareti e chiamiamo quadro è sostanzialmente simile alle colonne intagliate e dipinte



delle capanne africane. L'Africano considera il suo idolo la forma comprensibile di una idea incomprensibile, la personificazione di un concetto astratto. Per noi il dipinto è la forma comprensibile della concezione oscura ed incomprensibile di una persona malata, di un animale, di una pianta, della magia della natura, del ritmo».<sup>77</sup>

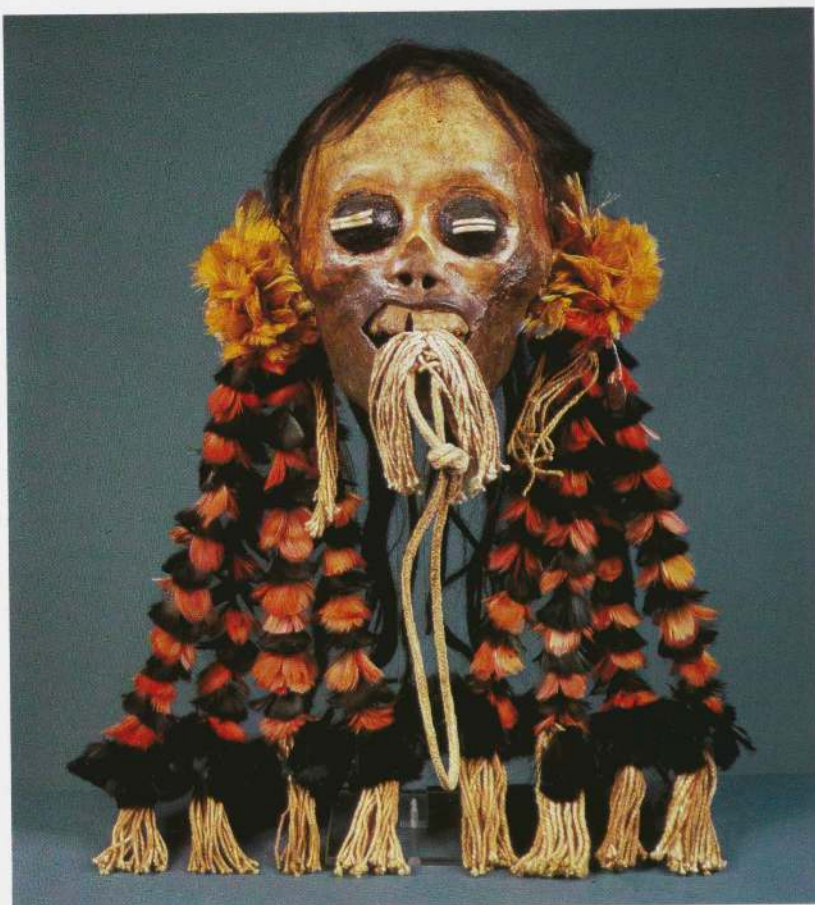
Così come queste ultime affermazioni sono fortemente romantiche, l'approccio complessivo di Macke all'arte tribale è molto simile alla concezione di "relazioni sintetiche" proprie di Kandinsky. Nell'articolo infatti Macke non elenca le differenze tra arte europea ed arte africana ed oceanica, bensì indica la maniera in cui il loro linguaggio coincide: «I bronzi dei Negri del Benin nell'Africa

stretto e diritto, mentre occhi e bocca sono resi con ovali compressi e appuntiti. Questa somiglianza conferma una volta di più ciò che Kandinsky chiama «relazioni sintetiche», o «fenomeni strettamente correlati e spesso identici», ed indica con quanta puntigliosità Kandinsky e Marc abbiano analizzato il materiale visivo da includere nell'almanacco del "Cavaliere Azzurro".<sup>82</sup> I curatori dell'almanacco hanno inserito nella pubblicazione del 1912 un certo numero di opere correlate tra loro, raffigurandole una a fianco dell'altra per permetterne il confronto, come nell'esempio precedente; nella disposizione delle edizioni successive questi raffronti vengono invece a volte tralasciati.<sup>83</sup>

Non è assolutamente sorprendente che un altro



Emil Nolde, *Testa-trofeo*. 1911. Matita e gessetto colorato, cm 30 x 18,2. Seebüll, Fondazione Ada und Emil Nolde.



Testa-trofeo, Mundurucù, Brasile. Testa umana, cotone e piume, h. cm. 16, escluse le piume. Berlino, Museum für Völkerkunde.

Occidentale (scoperti nel 1889), gli idoli dell'Isola di Pasqua del Pacifico più remoto, il mantello di un capo tribù dell'Alaska e le maschere in legno della Nuova Caledonia parlano lo stesso potente linguaggio delle chimere di Notre-Dame e delle pietre tombali della cattedrale di Francoforte».<sup>78</sup> Illustrazioni di tutte queste opere furono inserite nell'almanacco del "Cavaliere Azzurro" e la maggior parte nell'articolo di Macke.

Oltre a quelli citati da Macke,<sup>79</sup> comunque, gli esempi di arte tribale riprodotti nell'almanacco del "Cavaliere Azzurro" sono sorprendentemente pochi.<sup>80</sup> Il più interessante di questi è forse una figura di antenato del Borneo del Sud, riprodotta sulla pagina a fianco della litografia di Kirchner del 1911 dal titolo *Quattro danzatori*.<sup>81</sup> Con questo raffronto i curatori dell'almanacco volevano evidentemente suggerire la somiglianza visiva tra i tratti della scultura del Borneo e quelli della ragazza di destra nella litografia di Kirchner. In entrambe le figure gli archi delle sopracciglia sono uniti alle linee che delimitano un naso

membro del "Cavaliere Azzurro", Heinrich Campendonk, abbia letteralmente "preso a prestito" un'intera figura da un'opera africana esposta al Museo Etnografico di Berlino. L'animale araldico raffigurato in una sua xilografia del 1916 è infatti ricavato direttamente da una piastra in bronzo del Benin (p. 377).<sup>84</sup> Ma Campendonk sintetizza nell'opera anche altre fonti "esotiche". Gli artigli della sua bestia mitica derivano da stampe popolari russe, mentre le palpebre punteggiate ed i motivi perforati sulla destra sono ispirati alle figure del gioco delle ombre egiziano, fonti illustrate nell'almanacco del "Cavaliere Azzurro".<sup>85</sup> Tuttavia l'animale nel suo insieme deriva dal bronzo del Benin, dalle sue macchie irregolari a forma di trifoglio, dalla falcata ritmica della sua silhouette. Il tocco più originale di Campendonk, a parte la fusione da lui operata di fonti dell'arte popolare e tribale, è l'aver posto un ramo d'albero inarcato verso l'alto esattamente nella stessa posizione in cui l'artista del Benin aveva invece raffigurato la coda dell'animale.





Sala espositiva del Folkwang Museum, Hagen, prima del 1921.

Emil Nolde fu l'ultimo grande Espressionista a compiere seri studi sull'arte tribale, ultimo però solo per una questione di mesi. Membro della Brücke di Dresda nel 1906-1907, Nolde seguì poi un suo cammino indipendente, svernando a Berlino e passando l'Estate ad Alsen, vicino al confine tra Germania e Danimarca.

Nell'Autunno del 1910, ed ancora dal Febbraio all'Aprile del 1911, egli riallacciò i contatti con i vecchi amici della Brücke, esponendo accanto a loro alla Nuova Secessione Berlese.<sup>86</sup>

In seguito, dopo una visita al pittore belga James Ensor, ad Ostenda,<sup>87</sup> agli inizi del 1911, Nolde iniziò ad interessarsi sia delle maschere popolari (carnevolesche) che di quelle tribali; e incominciò subito a studiare anche la scultura figurativa Primitiva. Il prodotto più noto di questo suo interesse è *Natura morta di maschere I*.

Quest'opera del 1911, come molte nature morte successive, manifesta una contraddizione fondamentale che produce a sua volta un complesso effetto espressivo. La contraddizione è quella tra caricatura ed intensità emozionale, mentre l'effetto è quello di sensazioni dirette alle maschere, ma anche emanate dalle stesse. La caricatura non è un carattere nuovo nella produzione di Nolde; essa aveva trovato i suoi primi sbocchi in alcune cartoline che raffiguravano montagne in guisa di facce (il *Matterhorn* come uno gnomo sorridente, la *Jungfrau* come una "vergine" velata), che incontrarono il favore popolare nel 1897-1898. L'intensità emozionale era invece il fine dei primi dipinti religiosi, come *La Cena* e *Pentecoste* del 1909 o *Cristo tra i bambini* del 1910, con i quali l'artista intendeva far provare all'osservatore la beatitudine o il rigore morale espressi dai santi raffigurati.

La combinazione di caricatura ed intensità emozionale appare per la prima volta in *Danza intorno al vitello d'oro* del 1910, in cui Nolde simpatizza con gli Ebrei del Vecchio Testamento impegnati in danze orgiastiche e, simulta-

neamente, ne fa la caricatura quali peccatori decadenti.<sup>88</sup>

In *Natura morta di maschere I* il secondo ed il terzo volto sono apparentemente maschere carnevolesche, una rovesciata, l'altra con un naso da maiale ed i capelli all'insù, così come Nolde, presumibilmente, le aveva ricordate dalla visita ad Ostenda. Nolde, come Ensor, sottolinea, più che il lato umoristico, l'aspetto brutale di questi volti.<sup>89</sup> Ma la prima e quarta maschera possono essere collegate direttamente, attraverso disegni preparatori, ad oggetti d'arte tribale: la prua ornamentale di una canoa da Vella Lavella nelle Isole Salomone (p. 378) e la testa disseccata di un indiano Yoruna dai Mundurucù del Brasile (p. 379). La testa delle Isole Salomone è raffigurata integralmente: il ghigno dai denti sporgenti, gli occhi a mandorla, il copricapo triangolare. Il debito verso la testa disseccata riguarda invece soprattutto la parte superiore del viso: la forma del cranio, gli occhi, le narici e la copertura delle orecchie sono pressoché identiche, mentre la mascella squadrata e la bocca spalancata sono alquanto differenti.<sup>90</sup>

Meno sicuro è il rapporto tra la quinta testa, in alto a destra, ed un tipo di maschera della tribù Ijo della Nigeria (p. 124). Anche qui l'adozione dev'essere stata selettiva, estendendosi al naso diritto ed agli occhi a mezzaluna con le sopracciglia diritte, ma non alla bocca della maschera ed alla sua silhouette complessiva. Inoltre, mentre gli oggetti provenienti dall'Oceania e dal Perù erano stati visti e copiati al Museo Etnografico di Berlino, la maschera nigeriana dev'essere stata vista durante i viaggi di Nolde nel 1911. In viaggio verso Ostenda per incontrare Ensor, Nolde si fermò a Bruxelles, Haarlem e Amsterdam,<sup>91</sup> e potrebbe aver visitato anche i famosi musei etnografici di Tervuren, Leida o Amburgo: negli ultimi due stavano esempi del tipo di maschera Ijo in questione.<sup>92</sup>

Va anche notato che l'espressione severa ed autoritaria di questa maschera nigeriana appare non solo nella *Natura morta* del 1911, ma anche nel volto di Cristo nel pannello



centrale della *Crocefissione*, parte della serie della *Vita di Cristo* del 1911-1912.<sup>93</sup>

Considerando *Natura morta di maschere I* nel suo insieme, è sorprendente riconoscere la presenza di visi dell'Oceania, dell'Europa, del Sud America e dell'Africa in un unico dipinto.

Il quadro si presta a mostrare uno a fianco all'altro oggetti d'arte Primitiva di diversi tipi, ed infatti fu esposto al Folkwang Museum di Hagen verso il 1920. Ma lo scopo di Nolde era più emotivo che etnografico. Qui la definizione di Goldwater giunge a proposito: quello di Nolde è un «primitivismo emozionale» in quanto l'artista impiega oggetti artistici tribali per comunicare emozioni, in pratica egli usa le fisionomie degli oggetti tribali come un lessico da cui trarre segni emotivi.

Naturalmente il lessico non è «non localizzato» come invece pensava Goldwater: si possono infatti identificare chiaramente le fonti tribali dell'artista.<sup>94</sup> Nolde conosceva infatti le sue esigenze emozionali così bene che riusciva a contrapporre le sue fonti tra di loro: un ghigno diabolico a sinistra e, sulla destra, orribili occhi ciechi e l'espressione esattamente opposta di nobile autorità. Quest'uso selettivo e lessicale degli oggetti artistici tribali come espressioni emozionali è tipico dell'approccio di Nolde al primitivismo negli anni ante-guerra.

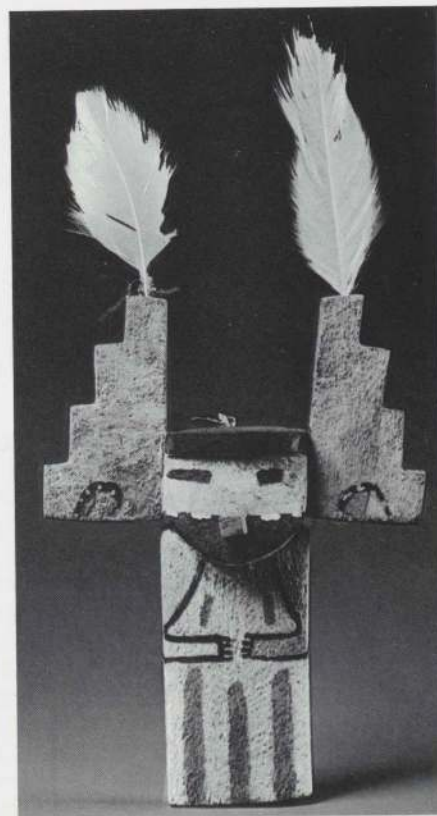
Ciò è vero anche quando Nolde sceglie come modelli gli oggetti dell'arte tribale del Nuovo Mondo. In *Figure esotiche I* o *Feticci* del 1911, per esempio, egli raffigura infatti delle figure Kachina della tribù indiana d'America degli Hopi, di cui una, assieme a un disegno di un maiale in legno di provenienza non identificata, è stata conservata.<sup>95</sup> Se in un primo tempo Nolde disegnò gli oggetti separatamente, la loro combinazione nel dipinto crea una bizzarra caricatura della famiglia borghese tedesca: il capofamiglia torvo e stolido, la moglie dal viso truccato, il cane accucciato sul pavimento. Qui l'impatto emotivo è dovuto al fatto che noi riconosciamo nelle for-



Emil Nolde, *Kachina Hopi*, 1911-1912. Matita e gessetto colorato, cm. 30 x 18. Seebüll, Fondazione Ada und Emil Nolde.

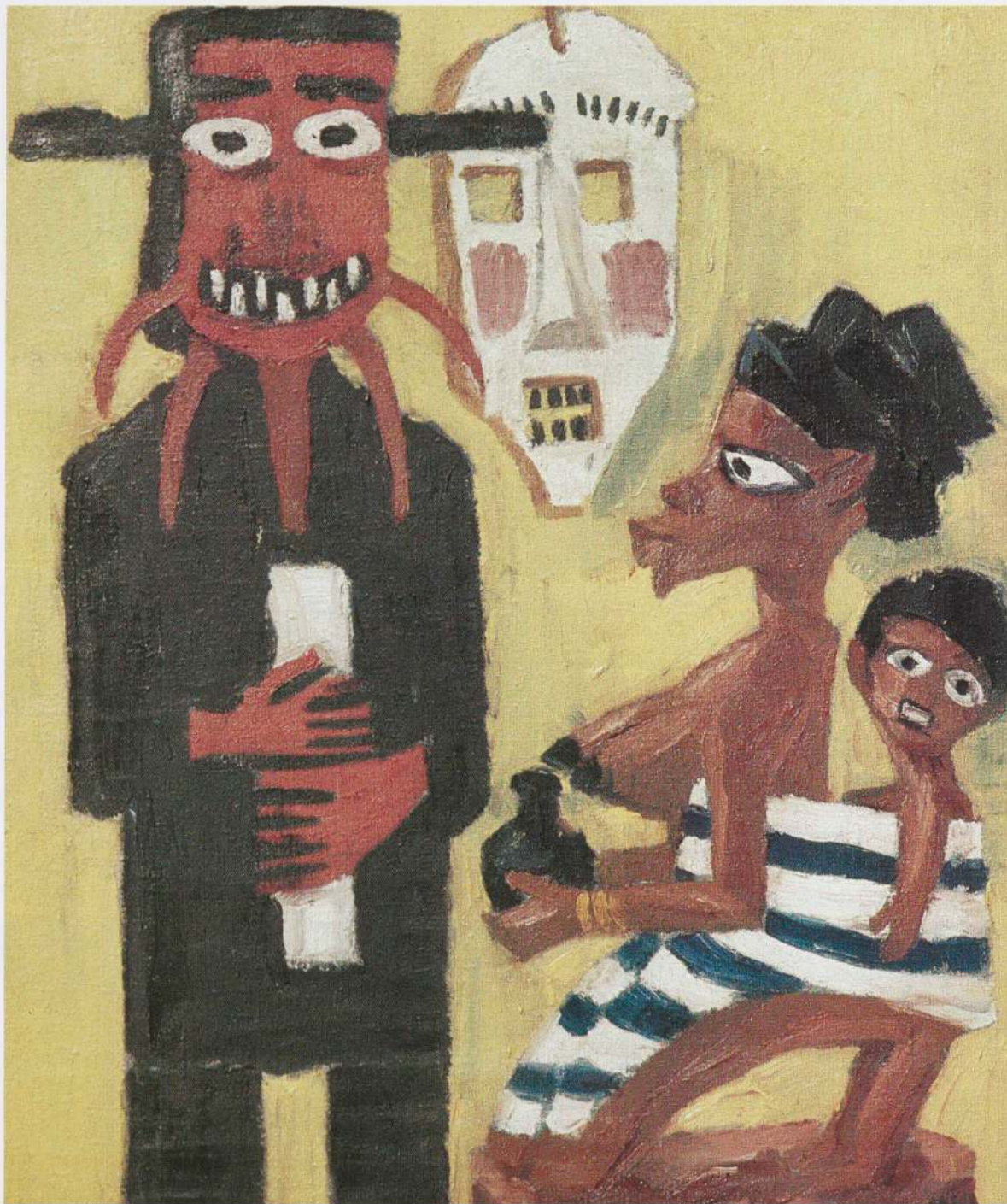


Emil Nolde, *Figure esotiche II*. 1911. Olio su tela, cm. 65,5 x 78. Seebüll, Fondazione Ada und Emil Nolde.



Kachina, Hopi, Arizona. Legno dipinto, h. cm. 24. Berlino, Museum für Völkerkunde.





Emil Nolde, *Il missionario*. 1912. Olio su tela. cm. 79 × 65,5. Solingen, Collezione Berthold Glauerdt.

me tribali qualcosa di simile, e simultaneamente dissimile dalle nostre forme.

Ciò vale anche per *Figure esotiche II*, dello stesso anno, che raffigura pure una figura Kachina Hopi conservata al Museo Etnografico di Berlino; solamente che in questo caso l'artista ha posto attorno alla figura variopinta un paio di gatti araldici che digrignano i denti, che derivano apparentemente da un motivo in un tessuto Inca.<sup>96</sup> In questo caso la componente caricaturale suggerisce un confronto da incubo tra i bizzarri animali in agguato ed un essere umano altrettanto bizzarro ma riservato ed austero.

L'approccio globale di Nolde si basa sulla nostra attribuzione di sentimenti alle cose inanimate che ci spinge a credere che delle figure di legno o altri oggetti inanimati raccontino una storia umana. Come il processo stesso della caricatura, l'intero approccio coinvolge sia l'aggressione

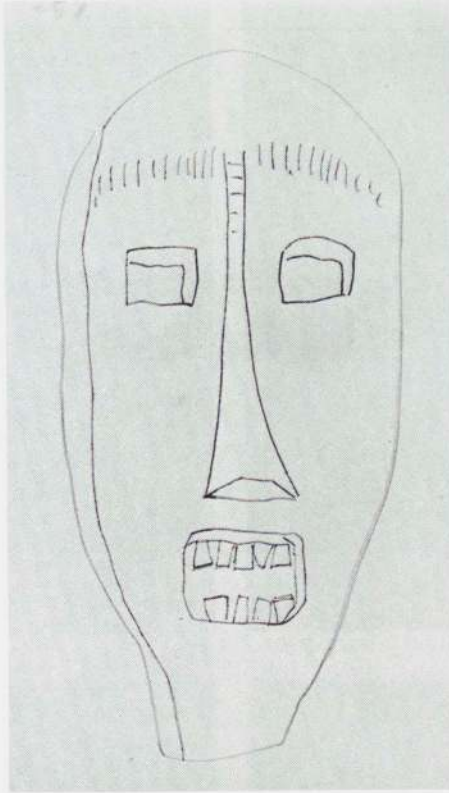
artistica (contro l'oggetto) che la regressione psichica (al gioco infantile).<sup>97</sup>

Il tentativo più ambizioso di Nolde di mescolare tra loro oggetti provenienti da culture extra-europee è *Il missionario*, del 1912. Due sono le fonti Primitivo: una madre con un figlio Yoruba, andata perduta,<sup>98</sup> ed una maschera per la danza Bongo (Africa Nord Orientale). Il "missionario" vestito di nero è invece un idolo coreano, alto circa metri 2,7, in legno dipinto. Il tema aneddotico del dipinto è chiaro. La donna africana è in ginocchio, nel modo della preghiera cristiana, di fronte al missionario, mentre la maschera senza più corpo, che simbolizza la religione nativa della donna, osserva la scena con orrore. Insegnando alla donna ad abbandonare la sua religione tribale in favore del Cristianesimo, il predicatore sta favorendo l'estinzione della cultura tribale. A causa di ciò il missiona-

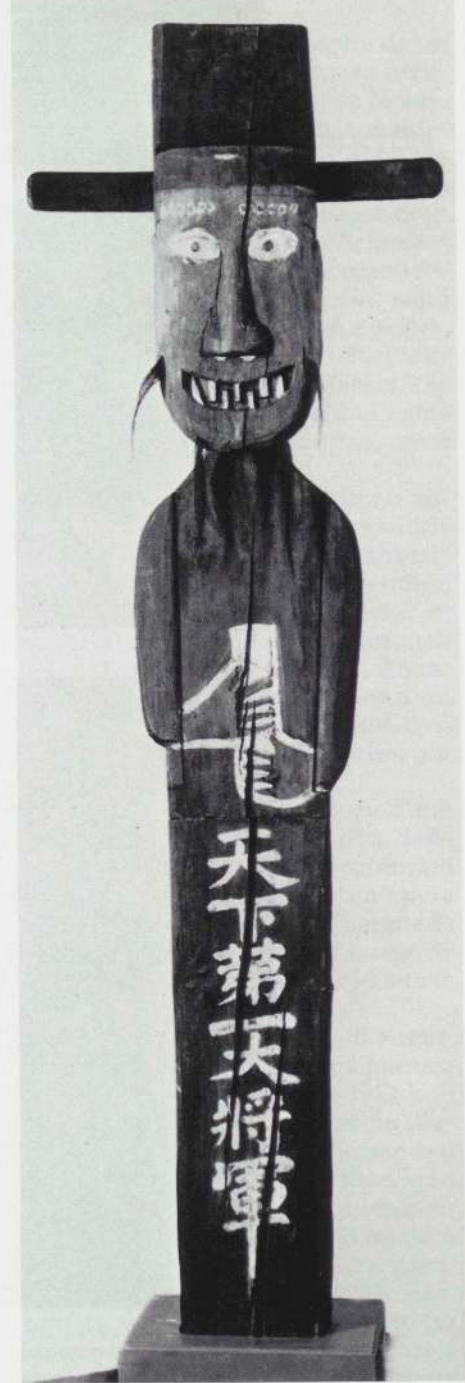




Maschera, Bongo, Sudan. Legno, capelli e denti, h. cm. 30. Berlino, Museum für Völkerkunde.



Emil Nolde, *Maschera Bongo*. 1911-1912. Matita, cm. 28 x 21. Seebüll, Fondazione Ada und Emil Nolde.



Idolo, Korea. Legno dipinto, h. cm. 291. Berlino, Museum für Völkerkunde.

rio è fatto oggetto di disprezzo dal punto di vista di Nolde; l'artista ne fa la caricatura raffigurandolo in un'immagine derivata da una scultura popolare orientale. Le forme comiche e demoniache del missionario e della maschera si disputano il possesso dell'anima della donna, ma quest'ultima è trattata da Nolde con rispetto e dignità.

A differenza di Kirchner e Marc, Nolde valutò inizialmente l'arte tribale non in base al suo potenziale scultoreo, ma alla qualità del suo disegno. Copiando anche i modelli più cilindrici Nolde tendeva ad appiattirli e a renderli con dei piani. Nella figura Kachina Tinu-Hopi i piedi sporgono in avanti, ma in *Figure esotiche I* Nolde li rappresenta di lato ed appiattiti; il maiale, tridimensionale in un disegno preparatorio, diventa invece nel dipinto una piatta silhouette scura. In *Figure esotiche II* è mantenuta la rotondità della Kachina, ma la piatezza dell'acconciatura a scalini è sottolineata dalla ripetizione della sua forma scura con toni più chiari sullo sfondo. In *Il missionario*, infine, la moderata plasticità di entrambe le fonti di Nolde – la figura lignea coreana e la maschera Bongo africana – scompare nel dipinto.

Gli elementi caricaturali o infantili introdotti nei dipinti del 1911-1912 scomparirono quando Nolde visitò realmente alcune società tribali, due anni dopo. Ma la sua variegata reazione all'arte tribale – sia formale che espressiva – non mutò.

La complessità di tale reazione è rilevabile nelle sue osservazioni sull'arte Primitiva del 1912, di cui citiamo una parte:

«Non troppo tempo fa, solo l'arte di alcuni periodi era considerata degna di venir esposta nei musei. Altri periodi vennero aggiunti in seguito.

...E allora, perché l'arte indiana, cinese e di Giava sono ancora considerate la provincia della scienza dell'arte e dell'etnologia? E perché l'arte dei primitivi come tale non è fatta oggetto di alcuna attenzione?

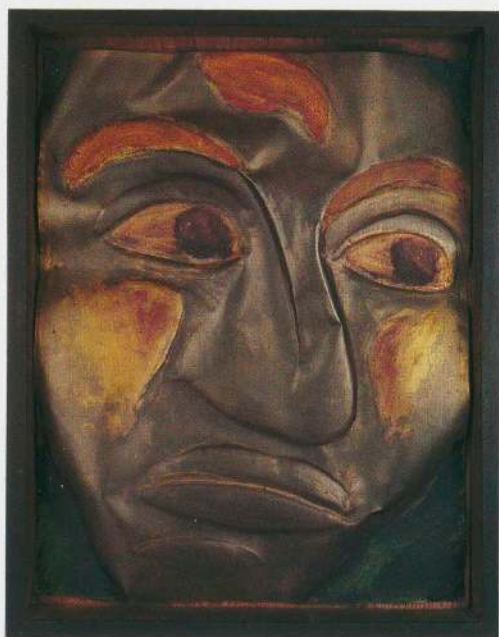
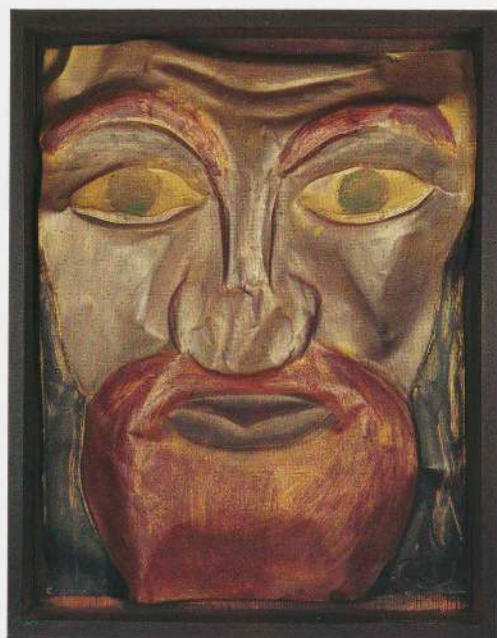
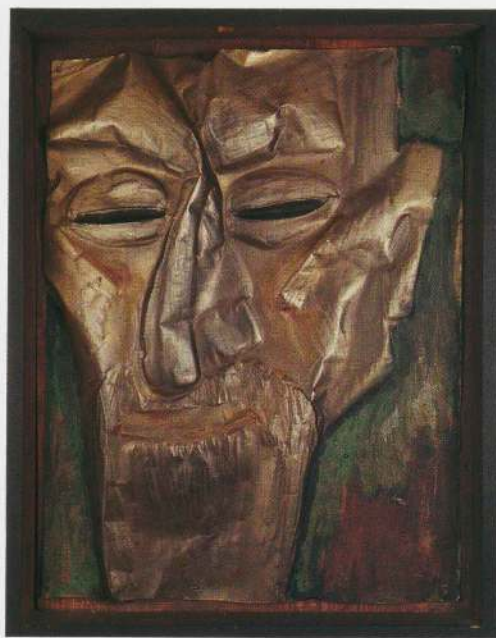
Perché noi artisti amiamo osservare i prodotti artistici non sofisticati dei primitivi?

È un segno dei nostri tempi che qualsiasi prodotto in ceramica, o vestito, o gioiello, qualsiasi utensile di uso domestico debba prima esser progettato. I popoli primitivi iniziano invece a creare con le loro dita, con la materia nelle loro mani. Il loro lavoro esprime il piacere del fare. Ciò che apprezziamo è probabilmente l'espressione intensa e spesso grottesca di energia e di vita.»

Nolde attribuiva tanto valore all'arte tribale perché la trovava "non sofisticata", perché essa esprimeva "energia" e "vita", ma anche per l'ovvio piacere che sembrava riflettere nel "fare", nel suo sentirsi la materia "tra le mani".

Nolde si identificava quindi con l'artista tribale quale collega artigiano, anche se insisteva sul proprio diritto di





Karl Schmidt-Rottluff, *I quattro Evangelisti: Matteo, Marco, Luca e Giovanni*. 1912. Olio su rilievo in ottone, ogni pannello cm. 42,5 x 33. Berlino, Brücke-Museum.

scostarsi dalla produzione di questi nell'interesse della propria arte.

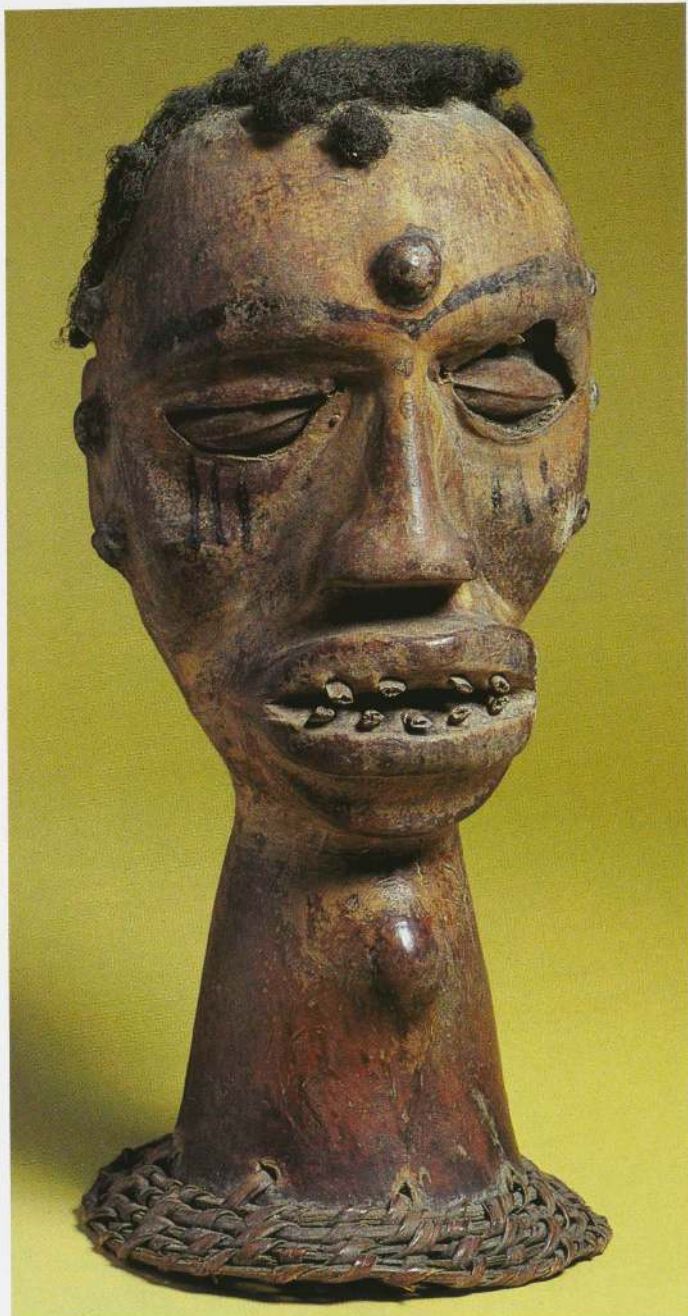
Nell'Autunno del 1911 il gruppo dei pittori della Brücke si trasferì da Dresda, capitale della Sassonia, a Berlino, la capitale nazionale. Sebbene Pechstein e Mueller vi risiedessero già da anni, ciò costrinse però gli altri al trasloco. Con ciò finì inoltre l'abitudine, tipica del periodo di Dresda, di avere studi in comune; molti tra gli artisti del gruppo erano sposati, o vivevano con le future mogli; ognuno inoltre stava sviluppando uno stile proprio, più personale. Il richiamo del *Programma della Brücke* del 1906 a una "immediatezza" giovanile era ormai poco appropriato ad uomini che avevano un'età variante dai ventotto anni di Schmidt-Rottluff ai trentotto di Mueller.

Nel 1912 furono organizzate, a Berlino ed Amburgo, le ultime esposizioni della Brücke; nel 1913, infine, il gruppo si sciolse ufficialmente.

Nessuna fonte d'influenza stilistica era destinata a

svolgere, nel periodo berlinese, lo stesso ruolo svolto dalle travi domestiche delle Palau riguardo allo stile del periodo di Dresda negli anni precedenti. In realtà il Museo Etnografico di Berlino esponeva una quantità di oggetti Primitivi unica nell'Europa Centrale; la concentrazione e la varietà di tali oggetti - d'origine oceanica, precolombiana, africana occidentale e orientale - precludeva la tendenza a focalizzare l'attenzione su obiettivi limitati da parte del primitivismo successivo. Il collezionismo aveva inoltre assunto una maggiore importanza. Se nel Marzo 1912 Marc e Macke possedevano una sola scultura Primitiva, le nature morte di Heckel dello stesso anno mostrano che questi possedeva oggetti tribali provenienti dall'Oceania e dall'Africa Occidentale ed Orientale (p. 388). E benché Schmidt-Rottluff abbia identificato nella scultura del Camerun la «maggiore fonte di ispirazione»<sup>100</sup> della Brücke, tale affermazione è più appropriata allo stile più tardo dell'artista che a quello dei suoi amici negli anni ante-guerra.





Copricapo, Ekoi, Camerun. Legno, cuoio e materiali diversi, h. cm. 23. Monaco Museum für Völkerkunde.

Tuttavia il primo capolavoro primitivista creato dalla Brücke a Berlino deriva da un insolito esempio di scultura del Camerun. Si tratta di *I quattro Evangelisti*,<sup>101</sup> un rilievo degli inizi del 1912 di Schmidt-Rottluff, la cui fonte è identificabile in ciò che la *Guida al Museo Etnografico di Berlino* del 1911 definisce «notevoli teste ricoperte di pelle»,<sup>102</sup> in realtà un copricapo per la danza della tribù Ekoi del Nord-Ovest del Camerun.<sup>103</sup> Sebbene la fragilità dei materiali di queste teste rendano arduo immaginare il loro aspetto nel 1912, l'esemplare che qui illustriamo, conservato a Monaco, è simile a uno di quelli visti da Schmidt-Rottluff. Su una maschera in legno dalle fattezze di un volto umano è stesa una pelle di animale – solitamente un'antilope – a cui è aggiunta una frangia di capelli umani e, nella bocca, sono fissati denti veri. Caratteristiche dell'oggetto, oltre alle labbra appiattite, sono le orbite, cieche e deformi nella pelle d'animale. La stessa forma degli occhi e della bocca ritroviamo nei pannelli degli

*Evangelisti*, che dimostrano così la propria derivazione dal modello Ekoi.

Presumo che Schmidt-Rottluff sia stato colpito da un oggetto particolare di questo tipo esposto al museo berlinese e che abbia reagito ad esso, così come faceva Nolde, in modo selettivo. Will Grohmann, addirittura, considererà gli *Evangelisti* più vicini alle opere cristiane di Nolde che alle xilografie devozionali di un lustro dopo dello stesso Schmidt-Rottluff.<sup>104</sup> Pur evitando «qualsiasi dogmatismo», nota Grohmann, la motivazione di Schmidt-Rottluff era «un profondo senso religioso». Pur omettendo i simboli tradizionali, le teste degli *Evangelisti* sono chiaramente identificabili come Matteo e Marco sopra, Luca e Giovanni sotto.<sup>105</sup> Vorrei aggiungere a ciò che l'artista aveva in mente somiglianze più topiche: Heckel e se stesso come Matteo e Marco, Pechstein e Kirchner come Luca e Giovanni; gli artisti della Brücke, insomma, come gli evangelisti di una nuova arte.<sup>106</sup>

Le caratteristiche «primitive» del rilievo sono comunque immediatamente evidenti. Gli occhi a mandorla di Matteo derivano direttamente dai tipici occhi «chiusi» dei volti Ekoi (l'occhio sinistro nell'esemplare illustrato), mentre gli occhi triangolari, semi-aperti ma ciechi, di Giovanni derivano dalle orbite deformi delle pelli animali Ekoi (l'occhio destro nel nostro esemplare). Inoltre, il naso appiattito e le labbra pronunciate di Marco hanno un carattere negroide, rispondente ancora al tipo Ekoi, così come la ciocca di capelli sulla fronte e le labbra ancora più pronunciate di Luca.

Non c'è niente di simile a *I quattro Evangelisti* nell'arte espressionista, e la loro specifica autorità deriva dalla cruda e pur tuttavia spirituale intensità del loro prototipo africano. Se è chiara l'inquietante qualità di un'opera d'arte ricoperta di pelle, una volta analizzate le caratteristiche facciali del rilievo espressionista, questo rivela, se considerato sotto un profilo più propriamente estetico, una stessa forza inquietante.

Analizzando l'approccio all'arte Primitiva di Kirchner nel 1912 vi troviamo un interesse per la forma plastica più che per la forza espressiva. Già nel 1910-1911 egli aveva trovato ciò che chiamava «corpo» (*du corps*) in illustrazioni di pitture rupestri di Ajanta, in India. Come egli aveva scritto alla figlia di Henry van de Velde, Nele: «(Le figure) sono piane e tuttavia sono assolutamente massa; di conseguenza hanno definitivamente risolto il mistero della pittura».<sup>107</sup> Con le prime sue sculture lignee a grandezza naturale, *Adamo*, del 1912 (p. 387), e la relativa *Eva*, Kirchner dovette affrontare il problema del rapporto tra piano e massa con il mezzo volumetrico della scultura a tutto tondo. Lo fece grazie alla combinazione, importante ma finora passata inosservata, di principi formali delle Palau e del Camerun notevolmente differenti tra loro.

La figura femminile del frontone della «Casa degli Uomini» delle Palau, esposta al Museo Etnografico di Amburgo, che Kirchner può aver visto in una delle sue diverse visite alla città tra il 1910 ed il 1912, rivela, una volta di più, la totale bidimensionalità dello stile delle Palau.<sup>108</sup> Sebbene la figura possieda una massa fisica, essa è concepita su piani paralleli alla trave di facciata a cui è attaccata. Nulla sporge eccessivamente dalla superficie della figura, e dettagli quali i seni e gli occhi sono raffigurati con un rilievo particolarmente basso. Nella muscolatura stilizzata del torace del suo *Adamo*, ad esempio, Kirchner impiega lo stesso tipo di piani a basso-rilievo usato dall'artista delle Palau per il triangolo pubico della sua figura; il trattamento dell'area pubica in *Eva* deriva ancor più direttamente da questa fonte.

Per altri aspetti, comunque, le sculture di Kirchner sono molto plastiche e, quindi, più vicine a prototipi





Frontone con figura, Isole Palau, Isole Caroline. Legno dipinto, h. cm. 83. Amburgo, Museum für Völkerkunde.



Figura di frontone, Isole Palau, Isole Caroline. Legno dipinto, h. cm. 65,4. New York, The Metropolitan Museum of Art; The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, dono Nelson A. Rockefeller e acquisto.

africani. I seni ed il fallo interrompono il piano frontale delle figure e si spingono innanzi nello spazio in un modo che richiama la scultura del Camerun (p. 394). Lo stesso si può dire dei tratti delle facce. Le teste di *Adamo* e di *Eva* ricordano la figura delle Palau per la loro forma ovoidale, per la forma rettilinea di labbra e naso e la forma inarcata e pronunciata delle sopracciglia. Ma gli stessi occhi, in particolare quelli di *Adamo*, sono volumetrici, e le pupille hanno addirittura un'articolazione tridimensionale che le collega ai precedenti africani.

Un'altra scultura in legno di Kirchner, *Figura femminile*, andata perduta, è visibile in una fotografia di Kirchner

ed Erna Schilling nello studio dell'artista a Berlino-Wilmersdorf (p. 387). In essa i tratti del viso, così come gli occhi ed i seni, sono intagliati con un rilievo minimo, alla maniera delle Palau, e le mani, dalle cinque dita identiche, sembrano esser tratte direttamente dalla figura di Amburgo. Tuttavia, la concezione complessiva di braccia e gambe è lontana dallo stile delle Palau. Sia le spalle che le natiche sono piene e rotonde; le spalle si proiettano in avanti ancor più del seno stesso, le natiche sono pronunciate come nelle sculture africane. La massa compatta della testa e del torso è certamente più vicina alla tipologia del Camerun che a quella delle Palau. Le sculture ritte del



1912 di Kirchner rivelano insomma un'insolita sintesi di elementi tratti da stili oceanici ed africani.<sup>109</sup>

Col tempo la scultura in legno di Kirchner accentuò sempre più il suo carattere volumetrico, rivelando un'ispirazione più africana che oceanica.<sup>110</sup> Il suo interesse è, come scrisse più tardi lo stesso artista, per «le forme semplici primarie, specie il cilindro, il cono, l'ovale, la sfera». Queste forme non sono generate da una «speculazione matematica», ma da un «istinto di monumentalità».<sup>111</sup> Tale scultura ha però anche un carattere di immediatezza erotica ed emozionale; essa trasporta la *Coppia negra* dipinta dalle due alle tre dimensioni, dalla parete, come era, allo spazio reale. Persino il vaso in legno a due livelli, visibile nella fotografia del suo studio scattata da Kirchner, sebbene basata su fonti del Camerun, riesce a trasformare l'esotico in utilitario, lo stile artistico in stile di vita.

L'interno dello studio berlinese di Kirchner conferma il suo desiderio di usare «l'arte come modello di vita».<sup>112</sup> Tappezzerie esotiche, ombrelli giapponesi, una riproduzione buddista, persino una tovaglia derivata da tessuti copti arredavano l'ambiente, tipicamente espressionista. Il "primitivismo da studio" degli altri artisti della Brücke a Berlino differiva solo di grado. Lo studio di Heckel, ad esempio, era ancora più esotico. Così ne parla un visitatore nel 1914: «(Heckel) ci accolse in un attico adornato da un tessuto colorato a guisa di tenda. Vicino alle pareti vi erano sculture in legno, figure maschili e femminili dalle grandi teste e dalle posizioni e movimenti espressivi. Intorno sedie e panche scolpite a mano. Molti dipinti a olio erano ammassati dietro a drappi colorati dipinti a mano».<sup>113</sup>

Già nel 1912 Heckel era interessato profondamente e direttamente all'arte tribale. La sua *Natura morta con scultura dei Mari del Sud* (p. 389), di quell'anno, raffigura una scultura melanesiana probabilmente di sua proprietà. La piccola opera proviene dalla Nuova Irlanda (allora chiamata Nuovo Meclemburgo).<sup>114</sup> Sempre del 1912 è *Natura morta con maschera*, che raffigura una zucca ricoperta da fibre intrecciate della savana came-



Ernst Ludwig Kirchner, *Adamo*, 1912. Legno colorato e bruciato, cm. 169,6 × 30 × 31. Stoccarda, Staatsgalerie.

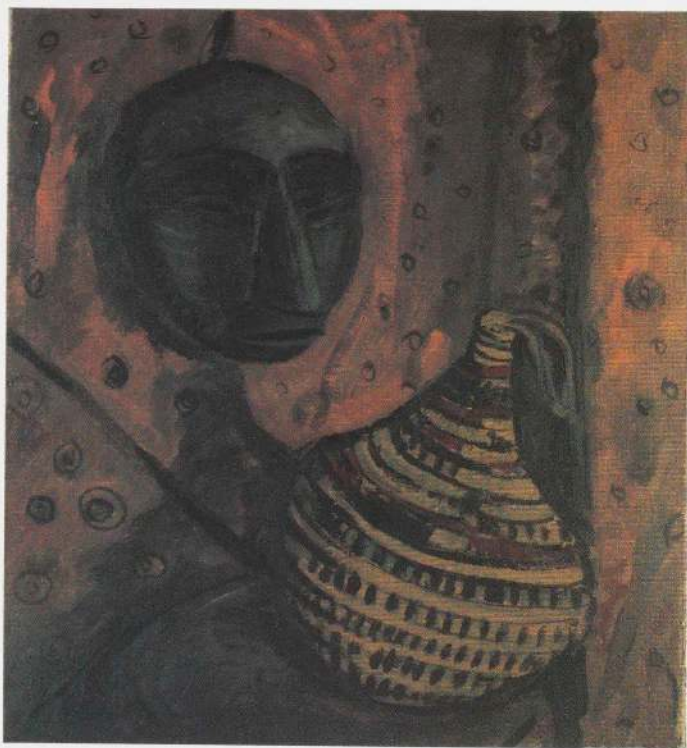


Ernst Ludwig Kirchner, *Figura maschile nuda*, 1911 ca. Legno macchiato, bruciato e dipinto, h. cm. 35. Stoccarda, Staatsgalerie.

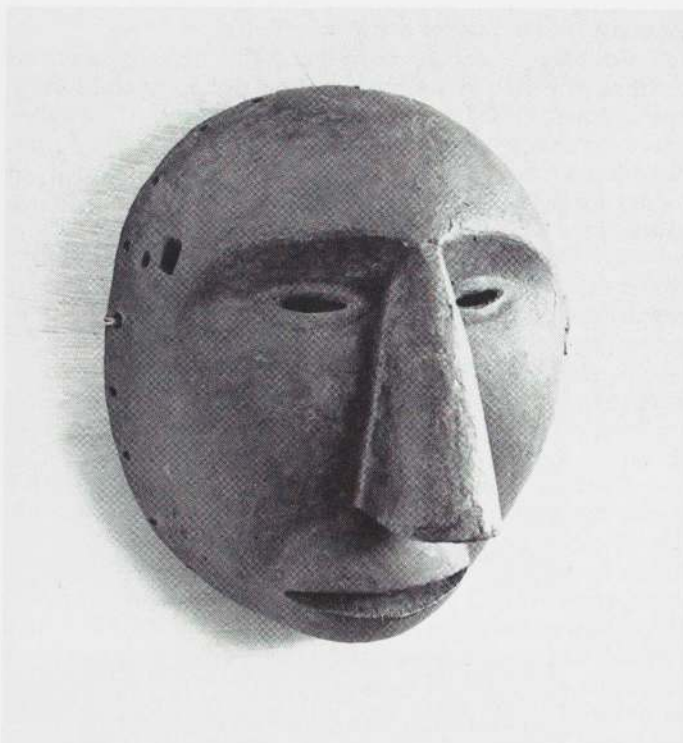


Interno di studio, Berlin-Wilmersdorf. Fotografia di Ernst Ludwig Kirchner. 1912. Archivio Hans Bollinger e Roman Norbert Ketterer.





Erich Heckel, *Natura morta con maschera*. 1912. Olio su tela, cm. 69 × 63. Saarbrücken, Saarland Museum.



Maschera, Africa orientale. Legno, h. cm. 21. Hemmenhofen, Collezione Erich Eckel.

runese e un maschera dell'Africa Orientale che è arrivata fino a noi (p. 388).<sup>115</sup> Infine, in *Suonatrice di liuto*, del 1913, vediamo la fidanzata di Heckel che suona uno strumento musicale regalato dal fratello di Heckel, Manfred, che allora viveva in Africa,<sup>116</sup> e che indubbiamente fornì molte tra le opere tribali della collezione di Heckel.

I racconti del fratello devono anche aver suscitato in Heckel il desiderio di recarsi anch'egli in Africa. Egli espresse infatti la speranza di «andare in Africa per trovare finalmente una 'vita' selvaggia, un popolo inserito in un ambiente naturale», cose che egli aveva «sempre cercato per i suoi dipinti»;<sup>117</sup> un amico definì questa sua voglia di viaggiare come un «desiderio di ritornare ad una natura primordiale (*Urnatur*)».<sup>118</sup> Questi sentimenti ci aiutano a spiegare la funzione simbolica della scultura Primitiva, o della figura umana resa nelle forme della scultura Primitiva, in *Donna convalescente* e *Giorno limpido*, due dipinti del 1913.<sup>119</sup>

Nel 1913 anche gli altri artisti della Brücke cominciarono a usare fonti di arte tribale. Schmidt-Rottluff usò alcune pipe del Camerun per la sua *Natura morta con scultura negra*, ora a Colonia (p. 391), e per altri dipinti ad essa collegati.<sup>120</sup> *Natura morta in grigio* (p. 390) di Pechstein, del 1913, raffigura invece uno sgabello scolpito dallo stesso artista sul modello di un seggio di capo del Camerun, allora esposto al Museo Etnografico di Berlino,<sup>121</sup> di cui illustriamo un esemplare simile (p. 391).<sup>122</sup> Sebbene il dipinto di Pechstein sfrutti l'affinità tra Cubismo e Arte Primitiva, ciò nondimeno la frammentazione della frutta e del drappeggio richiamano la geometria delle fonti camerunesi.

Negli anni in cui gli artisti espressionisti visitavano vere società tribali, il modo di vita Primitivo che essi avevano a lungo ammirato stava ormai scomparendo rapidamente. È forse per questa ragione che questi viaggi sortirono risultati deludenti dal punto di vista artistico. Gli artisti si

riducevano a scrivere diari di viaggio o ad abbozzare disegni turistici, mentre vedevano la cultura indigena declinare sotto i loro occhi. La delusione era inevitabile; la "natura primordiale" (*Urnatur*) si rivelava una fantasia romantica dell'uomo bianco, che in realtà stava uccidendo la cultura indigena.

Quando Nolde arrivò in Nuova Guinea nel 1914, dopo aver viaggiato attraverso Russia, Cina, Giappone, Filippine, egli fu esplicito nella lode degli indigeni e nella condanna dei colonialisti bianchi:

«Viviamo in un tempo in cui ogni popolo e condizione primitiva sta morendo, tutto ciò che viene scoperto viene europeizzato. Non una singola zona, anche piccola, di natura primordiale (*Urnatur*) con i suoi abitanti originali si mantiene intatta. In vent'anni tutto sarà andato perduto. Tra trecento anni i ricercatori e gli studiosi si spremeranno le meningi, suderanno e scaveranno per ricercare a tastoni tutto ciò che di prezioso avevamo, i valori spirituali primari che distruggiamo ora con leggerezza e senza vergogna.

I popoli primordiali vivono nella loro natura, sono un tutt'uno con essa e una parte dell'universo intero. A volte penso che solo loro sono veri uomini, mentre noi siamo fantocci deformi, artificiali e pieni di tenebra.

Io dipingo e disegno cercando di aggrapparmi a un frammento di essenza primordiale. Qualcosa potrebbe anche avere successo. Ma credo comunque che i miei dipinti ed acquarelli di primitivi siano così veri e pungenti che è impossibile appenderli in salotti profumati.

Non conosco altri pittori, tranne me e Gauguin, che abbiano creato qualcosa di durevole estraendola dall'abbondanza senza fine di vita nella natura primordiale».<sup>123</sup>

La lode della *Urnatur* e degli *Urmenschen* fu ripresa due mesi dopo:

«Gli indigeni sono gente meravigliosa, per il fatto che non sono ancora stati distrutti dal contatto con la cultura bianca. Solo poche volte abbiamo avuto la possibilità di incontrare uomini primordiali nei loro villaggi, ma com'era meraviglioso...

Naturalmente gli indigeni del luogo mangiano carne umana... Ma noi, che ci chiamiamo gente civile, siamo veramente



tanto migliori di loro? Nelle loro faide solo poche persone sono uccise, mentre in Europa muoiono in guerra a migliaia. E la gente corrotta di città non è più meschina e sporca, con le sue quotidiane e notturne contracccezioni ed i suoi aborti, di questa gente della natura che alleva tanti bambini per esser forti ed esser sicuri che la tribù vicina non abbia più uomini di loro».<sup>124</sup>

Non tutti gli indigeni sono degni di lode; quelli corrotti dalla vita coloniale sono cattivi come i loro sfruttatori bianchi:

«Vale solo la legge del più forte. Tutto funziona in ordine ad un vantaggio economico; così un mondo speciale e singolarmente bello è perduto per sempre. Gli indigeni nei villaggi europei sono insopportabili, mendaci, corrotti, vestiti di stracci e tele del peggior tipo. E quando ritornano ai loro villaggi diffondono gli aspetti peggiori della cultura dell'uomo bianco. Ma non dite niente per favore, shh! I bianchi non devono vedere. Chiunque vede, ora chiude gli occhi: il "profitto economico" trascende ogni scrupolo. Viviamo in tempi cattivi, in cui la razza bianca sottomette gli abitanti del mondo intero ai propri voleri».<sup>125</sup>

Il raffronto che Nolde fa tra sé e Gauguin è presuntuoso ed insostenibile. I suoi acquarelli, come *Indigeni in una barca*, sono sì stupendi, ma sono anche in pratica l'unico prodotto della sua permanenza in Nuova Guinea; nessun dipinto ad olio fu creato in quei luoghi. Il fatto che queste opere "appassionate" potessero essere ispirate da uno "scenario esotico" non è una ragione sufficiente per viaggiare per mezzo mondo.<sup>126</sup>

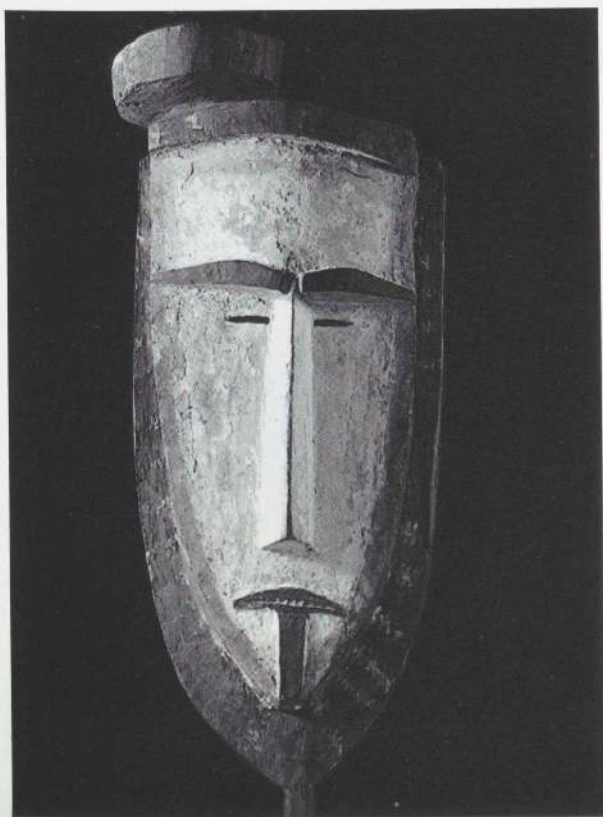
I viaggi di Nolde portarono tuttavia frutti tardi. Le opere d'arte e gli oggetti esotici che raccolse sarebbero stati difatti usati, ritornato a casa, come modelli per nature morte. In *Natura morta con scultura dei Mari del Sud* del 1915, ad esempio, una figura Uli della Nuova Irlanda è contrapposta ad una porcellana raffigurante due donne, acquistata in Russia (p. 392). Il contenuto dell'opera sembra un rovesciamento del tema de *Il missionario*, del 1912 (p. 382); il feticcio melanesiano domina la composizione alla pari dell'idolo coreano, ma la terribile immagine di



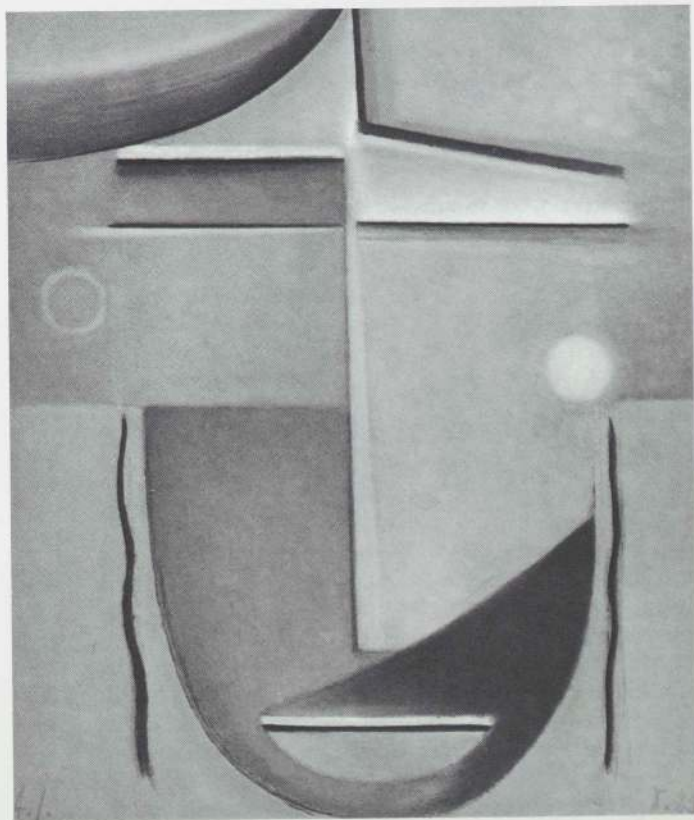
Erich Eckel, *Natura morta con scultura dei Mari del Sud*. 1912. Olio su tela, cm 70 × 50. Collocazione sconosciuta.

autorità è questa volta tribale ed ammirevole sotto ogni aspetto, mentre le donne in conversazione, fondamentalmente poco serie, sono europee.<sup>127</sup>

Max Pechstein non si stabilì in Nuova Guinea, ma nell'allora incontaminato arcipelago delle Palau. Come scrive nelle sue *Erinnerungen (Ricordi)*, egli aveva progett-



Maschera, Isole Nomoi, Isole Caroline. Legno dipinto, h. cm. 62,2. Colonia, Rautenstrauch-Joest Museum.



Alexey Jawlensky, *Amore*. 1925. Olio su tela, cm. 59 × 49. Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus.





Max Pechstein, *Natura morta in grigio*. 1913. Olio su tela. Berlino, già collezione Dr. Karl Lilienfeld; collocazione sconosciuta.

tato, «ora che avevo trovato questo paradiso», di fermarsi lì per sempre.<sup>128</sup> Come Nolde, anche Pechstein fu accompagnato nel suo viaggio ai tropici dalla moglie europea; le sue fantasie sulla vita Primitiva devono essere state perciò molto differenti da quelle di Gauguin. Come Nolde, ancora, egli imparò subito i mali del colonialismo: incontrando per la prima volta il governatore delle Palau, questi «gli fece giurare, in nome di Dio, di non distruggere il popolo delle Palau ed i suoi costumi naturali con qualsiasi tipo di vacuità europea».

L'ironia finale della visita del 1914 è che essa fu interrotta

dallo scoppio della guerra in Europa. In Ottobre Pechstein fu fatto prigioniero dai Giapponesi: «Il mio sogno era finito».

Il diario scritto da Pechstein durante i mesi passati alle Palau si legge come un libro di viaggi. L'artista arrivò con quaranta valigie, fece un forno per il pane e, con l'aiuto degli indigeni, costruì una barca a vela ed un nuovo tetto per la sua casa. Assistette ad una danza tribale e visitò un'isola vicina, per poi decidere di costruire la sua casa su un'isola disabitata che gli fu affidata.



In tutto il diario traspare una straordinaria simpatia di Pechstein per gli indigeni:

«Essendo anch'io cresciuto tra gente semplice in mezzo alla natura, mi abituai facilmente all'abbondanza di nuove impressioni. Non doveti cambiare di molto il mio atteggiamento... Con profondo senso di comunità potevo avvicinarmi agli isolani dei Mari del Sud come se fossero fratelli. Fin dal principio mi ero familiarizzato con le semplici forme di artigianato necessarie, così come avevo navigato, pescato e intrecciato reti con la gente di Nidden e Monterosso al Mare. Allo stesso modo mi fu facile qui imparare a manovrare una canoa attraverso la barriera corallina. Sentivo attorno a me una meravigliosa unità e la respiravo con uno sconfinato senso di felicità».

Una volta capitò a Pechstein di lasciare una scultura in legno non ancora finita, ed un giovane delle Palau continuò il lavoro. L'artista tedesco, vedendo come questi non avesse "rovinato nulla", lo lasciò completare la scultura.

Solo un dipinto ad olio, pochi acquarelli ed un certo numero di disegni a pennello risalgono al periodo della



Seggio da capo, Praterie Occidentali, Camerun. Legno, h. cm. 73. Dresda, Staatliches Museum für Völkerkunde.

permanenza di Pechstein alle Palau.<sup>129</sup> *Casa degli uomini sotto le palme* (p. 394) è tipico di questi ultimi: esso ci presenta un rapido abbozzo di attività indigena. Il disegno raffigura infatti lo stesso tipo di struttura da cui deriva un gruppo di travi decorate esposte nei musei di Dresda, Amburgo, ed altre città ancora:

«Le abitazioni (degli indigeni) sono case in legno con un tetto dagli spioventi alti e ripidi. Su di esse vedo ora, nel loro uso quotidiano, e nell'ambiente per cui erano state fatte, le travi scolpite e dipinte che avevano liberato la mia creatività a Dresda

e che avevano suscitato in me il desiderio, ora esaudito, di vederle sul luogo. Vedo gli ornamenti primitivi, la decorazione delle capanne scaturita dal più semplice bisogno di bellezza dell'uomo. Vedo gli artifici con i quali questa gente primitiva decora il suo corpo per godere i cambiamenti sovrani della natura e testimoniare il suo senso della bellezza e la sua passione per la forma. Vedo le immagini scolpite degli dei nelle quali questi uomini hanno impresso, in tremante pietà e terrore di



Karl Schmidt-Rottluff, *Natura morta con scultura negra*. 1913. Olio su tela, cm. 73 x 65,5. Colonia, Museum Ludwig.



Fornelli di pipe, Praterie, Camerun. Terracotta, h. cm. 24 (la più grande). Monaco, Museum für Völkerkunde.

fronte alle incomprensibili potenze della natura, le loro speranze e le loro paure, il loro terrore e la loro sottomissione al fato inevitabile».<sup>130</sup>

Anche dopo esser ritornato in Germania nel 1915 ed aver completato il servizio militare nel 1917, l'attenzione di Pechstein rimase focalizzata sui suoi ricordi delle Palau, come ci rivelano le caratteristiche scarificazioni visibili sulle sue sculture (p. 398).

*Sculture di idoli delle Palau*, un dipinto del 1917, è un virtuale documento etnografico, in cui vediamo un indi-





Figura, Uli, Nuova Irlanda. Legno dipinto, h. cm. 99. Seebüll, Fondazione Ada und Emil Nolde.



Emil Nolde, *Natura morta con scultura dei Mari del Sud*. 1915. Olio su tela, cm. 88,5 x 73,5. Seebüll, Fondazione Ada und Emil Nolde.

geno, con l'ascia in mano, che studia le fattezze di un altro indigeno prima di completare una scultura più grande del normale.

Questo ed altri olii di quell'anno, quali *Trittico delle Palau*, *Testa di un isolano delle Palau*, *Danzatori delle Palau*,<sup>131</sup> ci sono noti solo attraverso fotografie, come il vasto fregio che decorava lo studio berlinese dell'artista<sup>132</sup>. Benchè queste opere sembrino accurate raffigurazioni della vita alle Palau, c'è un anacronismo. In una scena in secondo piano di *Nella casa delle donne alle Palau*, sempre

del 1917, Pechstein introdusse inspiegabilmente in una capanna della Micronesia un seggio di capo copiato da un esemplare africano.<sup>133</sup> Pure in altri dipinti del 1917, tra cui anche nature morte molto simili conservate a Mannheim e Saarbrücken, sono raffigurate sculture pseudo-tribali basate su modelli del Camerun, invece che delle Palau, presumibilmente esposti al Museo Etnografico di Berlino.<sup>134</sup> Questa fusione di fonti oceaniche ed africane sarebbe continuata anche negli anni immediatamente susseguenti alla Prima Guerra Mondiale.



Importanti interazioni tra l'Espressionismo tedesco e l'arte tribale sono avvenute nell'evoluzione stilistica di Karl Schmidt-Rottluff nel periodo bellico. In una serie di «teste e figure architettoniche», secondo la definizione di Grohmann, Schmidt-Rottluff analizzò le strutture formali della scultura dell'Africa Occidentale per applicarle alla sua produzione.<sup>135</sup> In un primo tempo egli era indeciso tra proporzioni "tozze" e "assottigliate". Un torso nella xilografia *Donna con i capelli sciolti*, del 1913, è infatti più largo che lungo, mentre in *Ragazza davanti allo specchio*, dipinto del 1915, tronco, membra e naso della figura sono allungati.<sup>136</sup> Tuttavia entrambe le maniere di rappresentazione, ed entrambe le opere, derivano probabilmente da una figura da reliquiario Ngumba (Fang del Camerun), in cui le parti del corpo sono contemporaneamente compresse e allungate; la figura da reliquiario è nel Museo Etnografico di Berlino dal 1896.<sup>137</sup>

Le spalle arrotondate, le dita e i piedi squadrati della figura nella xilografia richiamano il prototipo del Camerun; nel dipinto, invece, sono i seni appuntiti, le braccia ad angolo retto, ma soprattutto l'"incastro" geometrico del collo corto nelle spalle larghe e del torso cilindrico nei fianchi sferici. Sottolineo l'"incastro" strutturale perché esso è la chiave per capire i prestiti dell'arte africana nel periodo bellico a Schmidt-Rottluff.

Fondamentalmente, è il principio strutturale che gli interessa, più dell'assottigliamento delle forme, caratteristica di molte opere Bambara. È certo comunque che la figura di antenato Bambara proposta da Schneckenburger non può essere stata la fonte di Schmidt-Rottluff: il collo e i seni sono troppo lunghi e la faccia è priva di tratti.<sup>138</sup> Inoltre, è la figura Fang a presentare la testa a forma ovoidale-triagonale usata nel 1915 per *Ragazza davanti allo specchio*. Non è sorprendente che l'artista abbia usato questa forma della testa, ed in particolare la forma della bocca, sporgente ed ovale, anche in seguito, in una xilografia del 1919, *Cristo e Nicodemo*.<sup>139</sup>

Tra questi due prestiti diretti dall'oggetto del Museo di Berlino, però, la carriera dell'artista come pittore si interruppe completamente. Dal Maggio 1915 al Dicembre 1919, arruolato in un battaglione di stanza in Polonia, Schmidt-Rottluff non fece alcun dipinto; egli si limitò a otto sculture in legno e ad un piccolo numero di xilografie.<sup>140</sup> Ma sono comunque queste poche opere che dimostrano quanto l'artista fosse affascinato dalla struttura volumetrica della scultura del Camerun.

Ma come poteva un soldato sul fronte orientale avere accesso all'arte tribale africana? Egli doveva naturalmente ricordarsi degli esemplari studiati tempo prima al Museo Etnografico di Berlino, e dovrebbe aver avuto anche la possibilità di visitarlo durante occasionali periodi di licenza. Ma non ci dovrebbe esser stato bisogno di tali visite se Schmidt-Rottluff avesse comprato – come credo che abbia effettivamente fatto – una copia dell'opera di Carl Einstein, *Negerplastik*, pubblicata nel 1915; la prima opera sull'argomento ad essere pubblicata in Europa da un membro dell'avanguardia culturale.<sup>141</sup> Schmidt-Rottluff non avrebbe fatto caso naturalmente alla mancanza di didascalie per le centoundici illustrazioni del libro indicanti la provenienza degli oggetti e i musei dove erano eventualmente conservati; egli avrebbe dovuto conoscere a quel tempo gli stili tribali più importanti, e, di fatto, un certo numero degli oggetti raffigurati provenivano dal Museo Etnografico di Berlino.<sup>142</sup> Per di più, come argomentava lo stesso Einstein, «si colleziona arte negra in quanto arte» e «più certa di ogni possibile conoscenza di tipo etnografico o simile è l'esistenza della scultura africana in sé!».<sup>143</sup>

In ogni caso, Schmidt-Rottluff nel 1917 stava quasi



Figura, Uli, Nuova Irlanda. Legno dipinto, h. cm. 152. Amburgo, Hamburgisches Museum für Völkerkunde.





Figura, Ngumba, Camerun. Legno dipinto, h. cm. 44. Berlino, Museum für Völkerkunde.

sicuramente studiando alcuni tra gli oggetti raffigurati nell'opera di Einstein. In quell'anno infatti, nonostante i suoi obblighi militari, l'artista iniziò una serie di variazioni inventive sul tema della cultura dell'Africa Occidentale. Tipica è la xilografia *I tre re*, nella sua relazione con una testa da reliquiario Fang illustrata sia di fronte che di profilo in *Negerplastik* di Einstein. Le facce triangolari ed i colli rotondi della xilografia derivano probabilmente sia da questa fonte che dalla figura Ngumba già citata. Ma mentre i nasi verticali, le ciglia rigide e gli occhi circolari ricordano l'oggetto Ngumba di Berlino (i cui occhi sono in lamina d'ottone), la capigliatura della figura a destra, il naso "all'insù" di quella a sinistra e tutte e tre le bocche derivano molto più verosimilmente dalla testa Fang illustrata da Einstein.

La testa Fang, come molte altre sculture illustrate nell'opera di Einstein,<sup>144</sup> introduce un tratto del viso che mette in gioco un altro elemento strutturale comune della

scultura africana occidentale: quello che Hans Himmelheber definisce «faccia concava».<sup>145</sup> Questa tendenza africana non solo contraddice la preferenza europea per le "guance rotonde" e la "fronte inarcata", ma è anche un tratto alquanto raro nell'arte occidentale: Himmelheber cita come esempi un disegno di Dürer, un dipinto di Picasso ed una xilografia di Schmidt-Rottluff.<sup>146</sup>

È sufficiente prendere in considerazione *Testa rosso-blu (Paura)* (p. 396) per vedere portato ad un estremo insolito questo principio di concavità facciale. La scultura del 1917 pare derivare sia dalla figura Ngumba (la bocca aperta e cava) che dalla testa Fang dell'illustrazione di Einstein (il mento tubolare), benché gli occhi circolari e sporgenti ed il profilo complessivo dell'opera rivelino affinità con i tratti di altre teste Fang. Il risultato è un'immagine memorabile che ha per sottotitolo appropriato anche *Paura*, ma che richiama un principio generale formale di articolazione fisionomica, più che una specifica emozione.<sup>147</sup>

Non tutte le sculture di Schmidt-Rottluff del periodo bellico hanno fonti tribali chiaramente identificabili. *Testa verde*, del 1917, ad esempio, è stata collegata da Reidemeister e Schneckenburger ad un altro oggetto Fang con occhi in ottone del Museo Etnografico di Berlino.<sup>148</sup> Tale derivazione ha senso solo parzialmente e se si considera l'opera di profilo; il naso in due sezioni e il mento privo di bocca della scultura espressionista non ha soluzioni analoghe nell'opera africana. Per di più l'esemplare Fang non giunse al museo fino al 1947, e non era perciò disponibile per Schmidt-Rottluff una trentina di anni prima.<sup>149</sup>

Tuttavia, un'altra opera dello stesso gruppo, una scultura del 1917 intitolata semplicemente *Testa*, può essere collegata direttamente ad una figura Luba illustrata (sebbene identificata non correttamente) in *Negerplastik*: una figura femminile proveniente dallo Zaire, allora esposta al Museo Etnologico di Berlino, ma andata perduta durante la Seconda Guerra Mondiale (p. 396).<sup>150</sup> La massa della testa, gli occhi a forma di conchiglia ed il naso triangolare sono simili in entrambe le opere. Solo la bocca aperta differisce, come in *Testa rosso-blu*, dal modello illustrato nel libro di Einstein.

Un'altra opera di Schmidt-Rottluff è stata ispirata da un'illustrazione di *Negerplastik*: la xilografia del 1918 intitolata *Apostolo* che sembra derivare direttamente da un'opera Teke (p. 397). L'attaccatura angolosa dei capelli e le orecchie rotonde, le tempie e le guance finemente striate, ma soprattutto la proiezione dal mento sfuggente della bocca, della barba sono caratteristiche comuni ai due



Max Pechstein. Casa degli uomini sotto le palme. 1914. Inchiostro, cm. 20 x 26,5. Berlino, Neue Nationalgalerie.





Sopra: Testa di reliquiario, Fang, Gabon. Legno. Pubblicata in Carl Einstein, *Negerplastik*, 1915.

A sinistra: Karl Schmidt-Rottluff, *I tre re*. 1917. Silografia, cm. 49,7 × 39,1. New York, The Museum of Modern Art, acquisto.

esemplari.<sup>151</sup> Solo gli occhi sono diversi; essi potrebbero derivare da un altro esemplare Teke, una figura femminile descritta nella guida del Museo Etnografico di Berlino.<sup>152</sup> Schmidt-Rottluff ignorava, però, il sesso e la forma tozza della testa dell'esemplare berlinese; possiamo quindi essere sicuri che egli trasse l'ispirazione iniziale dal libro di Einstein. Tuttavia l'*Apostolo* del 1918, come pure un *San Francesco* dalla barba simile, in una xilografia del 1919,<sup>153</sup> fu probabilmente creata a Berlino, dopo il congedo dal servizio militare.

La scultura tribale, scrive Einstein nel suo *Negerplastik*, è caratterizzata dal suo fine «religioso» e dalla sua «percezione spaziale cubica».<sup>154</sup> Entrambe sono anche tendenze della produzione di Schmidt-Rottluff nel periodo bellico. L'artista infatti, lavorando su fonti Primitive, poteva variare quasi a suo piacere le proporzioni del corpo ed i tratti fisionomici, ma rimaneva comunque coerentemente fedele alla logica volumetrica ed alla articolazione strutturale dell'opera Primitiva.

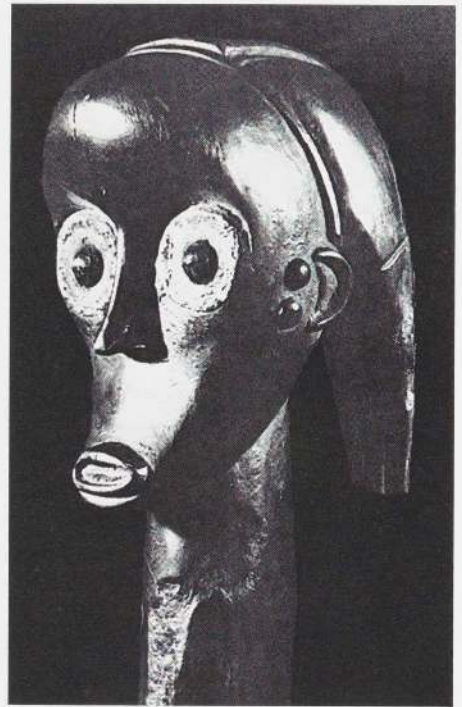
Dopo l'armistizio del Novembre 1918 l'Espressionismo divenne popolare in Germania. Il movimento dominava la scena ed i suoi artisti erano alla guida delle maggiori organizzazioni culturali. Questa "seconda ondata" espressionista<sup>155</sup> fu intensa ma breve, soprattutto a causa della morte di Marc e Macke e dell'assenza di Kandinsky, che viveva in Russia, e di Kirchner, stabilitosi in Svizzera.

Alla metà del 1919 il trattato di Versailles privò inoltre la Germania, tra le altre cose, delle sue colonie in Africa e in Oceania. Nel 1920 gli studiosi negavano la possibilità di ulteriori evoluzioni dell'Espressionismo, mentre gli artisti, ormai vicini ai quarant'anni, erano ambigui circa le possibilità di rinnovamento dell'arte tedesca. I riferimenti all'arte Primitiva continuarono, certamente, ma erano spesso tinti di manierismo ed ironia.

Dopo la guerra anche Pechstein iniziò a collezionare esemplari d'arte tribale e nel 1919 eseguì numerose sculture in legno.<sup>156</sup> Il busto intitolato *Quarto di luna* fu probabilmente influenzato dalla *Testa rosso-blu*, del 1917, di Schmidt-Rottluff.<sup>157</sup> In entrambe le sculture le teste si assottigliano in un mento allungato e sporgente, con una bocca circolare e cava. Ma l'enfasi geometrica si esercita più sul volume nella scultura di Schmidt-Rottluff, e più sulla superficie in quella di Pechstein. *Quarto di luna* non solo mostra una linearità d'origine oceanica piuttosto che una massa africana,<sup>158</sup> ma è anche l'opera di un pittore poco avvezzo alla scultura. Il motivo a tratteggio incrociato dei capelli e gli archi profondamente incisi che stanno per le sopracciglia e la barba rivelano la preferenza dell'autore per la concezione bidimensionale.

La tendenza di Pechstein alla riduzione a due dimensioni è ancora più evidente se si raffronta una scultura in legno, andata perduta, con la sua probabile fonte, una





Sopra: Testa di reliquiario (particolare), Fang, Gabon.  
Legno, h. cm. 43,2. Collezione privata.

A sinistra: Karl Schmidt-Rottluff,  
*Testa rosso-blu (Paura)*, 1917.  
Legno dipinto h. cm. 30.  
Berlino, Brücke-Museum.



A destra: Karl Schmidt-Rottluff,  
*Testa*, 1917. Legno. Distrutta.

All'estrema destra: Figura (particolare), Luba, Zaire.  
Legno e fibre, h. cm. 38, dimensione totale.  
Collocazione sconosciuta (già nella Collezione del  
Museum für Völkerkunde, Berlino).  
Pubblicata in Carl Einstein,  
*Negerplastik*, 1915.







Sopra: Figura (particolare), Teke, Repubblica Popolare del Congo. Legno e materiali diversi. Pubblicata in Carl Einstein, *Negerplastik*, 1915.

A sinistra: Karl Schmidt Rottluff, *Apostolo*. 1918. Silografia, cm. 50 × 40. Berlino, Brücke-Museum; dono dell'artista.

donna Luba (Zaire) con una collana (p. 398). L'esemplare Luba è al Museo Etnografico di Berlino dal 1904<sup>159</sup> e pare aver influenzato i tratti del volto, la collana ed anche le braccia ad arco della figura di Pechstein. Questa però è un altorilievo; lo scultore ha appiattito verso il basso il seno e, lateralmente, le natiche della scultura africana a tutto tondo. L'artista espressionista rende inoltre regolari i motivi della scarificazione e li distribuisce su tutto il corpo e la faccia, mentre l'artista dello Zaire li aveva collocati più casualmente sul ventre della sua figura.<sup>160</sup>

La migliore tra le sculture di questa serie di Pechstein del 1919, andate perdute, è *Luna* (p. 399). Essa segna il passaggio alla scultura a tutto tondo; anche il titolo, se comparato con il precedente *Quarto di luna*, evoca l'immagine piena e sferica dell'oggetto. *Luna* è considerevolmente più plastica anche della figura della tribù Ngombe dello Zaire (p. 399) in possesso della collezione etnografica berlinese sin dal 1885, da cui l'artista trasse presumibilmente ispirazione.<sup>161</sup> Le secche incisioni intorno al volto, poche linee rette nell'esemplare Ngombe, formano invece una cornice circolare nell'opera di Pechstein. Allo stesso modo, i seni e la parte inferiore del torso sono più grandi e sferici nell'esemplare espressionista che in quello africano, mentre il piano delle spalle e l'ombelico sporgente sono simili in entrambi. Nonostante ciò, comunque,

Pechstein non smette di interessarsi della decorazione superficiale. Troviamo motivi a forma di diamante nei capelli, segni a forma di V sul torso e linee a zigzag su gambe, braccia e mani. Grazie soprattutto a questi zigzag Pechstein raggiunge uno stile elegantemente decorativo – alquanto avanzato per la Germania del 1919 – che potremmo definire Art Deco tribale.

Anche nelle xilografie l'Espressionismo tardo di Pechstein poggia notevolmente su modelli Primitivi: la *Copertina della Cartella* del 1920 per un ciclo di xilografie del 1919 raffigura in parte «una certa statuette magica dell'area del Camerun», come ha suggerito Orrel Reed.<sup>162</sup> Possiamo identificare, a titolo d'ipotesi, questa statuette con un'altra figura Ngumba in possesso del Museo Etnografico di Berlino dal 1896.<sup>163</sup> Gli occhi in ottone, i denti scoperti e la fusione di seni appuntiti e braccia spalancate evocano tratti simili nella xilografia di Pechstein. Tuttavia, esiste probabilmente una seconda fonte di uguale importanza che già conosciamo. Le linee a zigzag ai lati della testa in effetti non sono simili ai motivi regolarmente spazati di *Luna*, la scultura compiuta l'anno precedente; esse si irradiano verso le orecchie come le «linee che indicano la parola» di una trave delle Palau schizzata da Kirchner in una cartolina del 1910 (p. 373). Per di più, secondo scoperte non ancora pubblicate, le linee a zigzag,

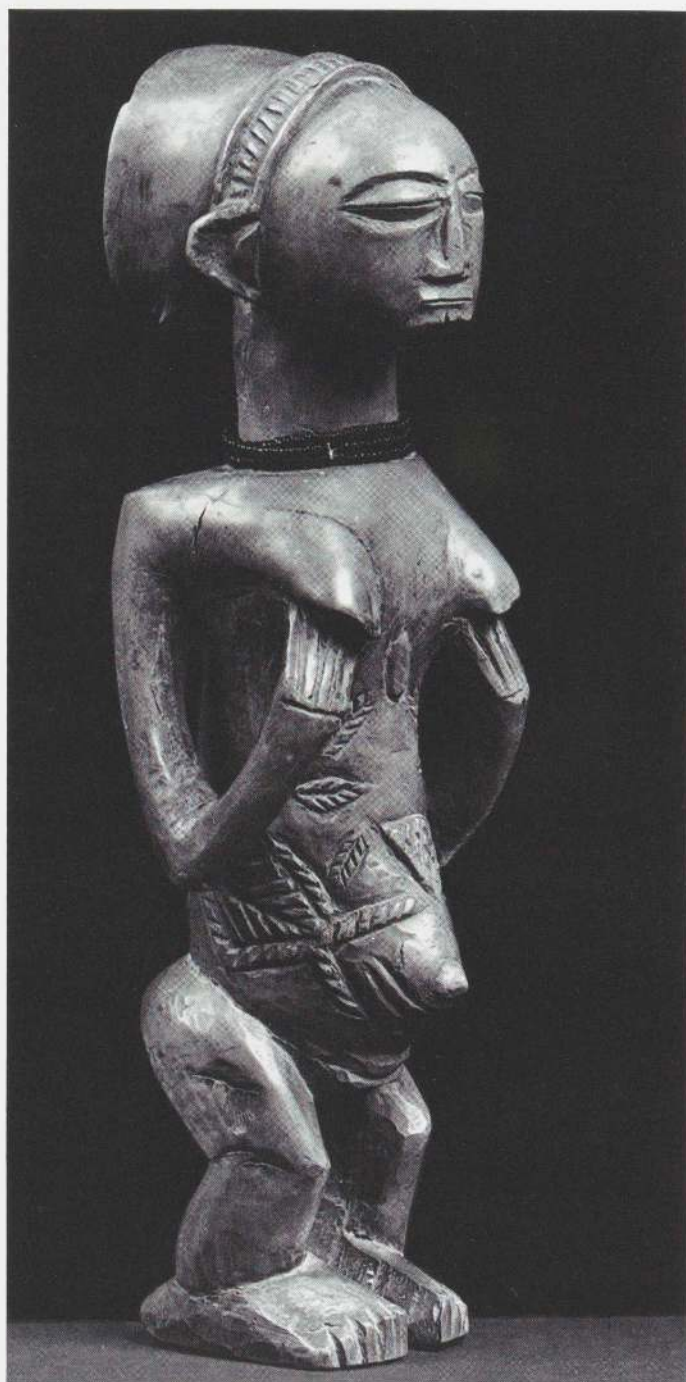




Max Pechstein, *Scultura*, 1919. Legno.  
Collocazione sconosciuta.

gli orecchini e persino la forma perfettamente ovale della testa sono tarde evocazioni dell'iconografia delle Palau.<sup>164</sup> La *Copertina* del 1920 di Pechstein è insomma un'efficace fusione di elementi africani ed oceanici.

A differenza di Pechstein, Schmidt-Rottluff seguì ad esplorare la dimensione religiosa dell'arte tribale: singole xilografie del 1919, quali *Cristo e Nicodemo* e *San Francesco*, seguono i canoni dell'arte missionaria nella loro combinazione di forme africane e contenuti cristiani.<sup>165</sup> Un dipinto del 1920 utilizza invece l'arte tribale per un messaggio spirituale più universale. In *Conversazione sulla morte*, in cui l'espressione dell'uomo è quella di un «ansioso interrogarsi», come è stata definita,<sup>166</sup> il volto irregolare, con la testa calva, il naso appiattito e le labbra allungate, pare essere influenzato da una figura da



Figura, Luba, Zaire. Legno e perline, h. cm. 27,5. Berlino, Museum für Völkerkunde.

sarcofago di Sumatra del Museo Etnografico berlinese illustrata pochi anni dopo nell'autorevole studio sull'arte tribale di Eckart von Sydow.<sup>167</sup>

È tipico di Schmidt-Rottluff impiegare un feticcio Primitivo in un dipinto, altrimenti chiaro e variopinto, per sollevare le questioni universali sulla morte e l'aldilà.

Un carattere più satirico ha, invece, *Ritratto dell'artista*, di Paul Klee del 1919, nelle sembianze, secondo me, di una figura di culto polinesiana. Le linee multiple attorno agli occhi ed alla bocca sono simili in entrambi i casi, così come le spalle, le dita ed il capo squadrato; ma Klee si ferma alla vita, mentre nell'oggetto polinesiano la grossa testa si accompagna ad un grosso fallo.<sup>168</sup> Klee deve essersi divertito ad identificarsi con un capolavoro esotico del Museo Etnografico di Monaco, ove l'artista viveva, ed in



particolare con uno dal sesso così evidentemente esibito. Ma il divertimento era chiaramente a spese di Klee; l'artista ed intellettuale tedesco considerava il legame istintuale tra cultura tribale e uomo moderno con notevole ironia.

Forse solo Kirchner, in esilio volontario nel mondo rurale svizzero, raggiunse qualcosa di simile allo stile di vita "primitivo" tanto agognato dagli Espressionisti. Durante l'Autunno e l'Inverno tra il 1919 ed il 1920 egli scolpì i mobili del suo austero rifugio di montagna e, con ciò, non poté fare a meno di confrontarsi con gli scultori tribali, osservando però «quanto fossero più avanti i negri in questo tipo di lavoro». <sup>169</sup> Nel fare una sedia di legno di pino, macchiata di sangue di bue, ad esempio, Kirchner trasse apparentemente lo spunto da un trono di capo del Camerun visto insieme a Pechstein a Berlino prima della guerra. <sup>170</sup> Ma mentre Pechstein aveva copiato la parte inferiore del seggio, Kirchner riprese quella superiore. Sullo schienale della sedia scolpì una grande donna accovacciata le cui gambe divaricate ricordano quelle della figura maschile della parte superiore del seggio camerunese; più sopra unì le braccia di un uomo e di una donna nella stessa forma a V usata dallo scultore africano per creare un sostegno supplementare. Con le Alpi Svizzere sullo sfondo, e dei mobili fatti per una donna a cui non avrebbe mai concesso il titolo borghese di "moglie", Kirchner considerava la sua scultura come una diretta estensione della natura selvaggia stessa. <sup>171</sup>

«Quanto più avanti erano i negri...» Ancora una volta eccoci di fronte all'ammirazione dell'Espressionista nei confronti dell'artista tribale, nello stesso modo in cui pochi anni prima Nolde aveva descritto gli indigeni come l'unica «gente vera». Questa ammirazione era estesa dall'*Urmensch* all'*Urnatur*: così Heckel aveva una volta espresso la speranza di risiedere in Africa per poter vivere nella natura primordiale. Ciò nonostante Kirchner, che fece l'esperienza di una forma di *Urnatur* sulle Alpi per venti anni, riuscì a fondere questa esperienza con la cultura moderna. Nel 1909-1910 egli aveva posto natura e cultura una contro l'altra; ora, benché vivesse nell'isolamento svizzero, egli avrebbe operato un'astrazione d'avanguardia. L'Espressionista era così impegnato in un'impresa di tipo molto particolare: condurre un dialogo tra *Urnatur* ed arte moderna, un incontro dialettico tra natura primordiale e cultura avanzata.

Gli Espressionisti tedeschi non anteposero la natura alla cultura, nè preferirono in qualche modo la natura incontaminata alla propria cultura. Al contrario, essi considerarono la natura olisticamente, come l'origine della cultura del loro tempo. Essi erano gli eredi di una tradizione romantica per la quale la vita prefigurava l'arte sia vitalmente che strutturalmente. Il principio guida era la fedeltà dell'arte alla "verità intima" della natura. <sup>172</sup>

Ciò che gli Espressionisti aggiunsero a questa tradizione romantica, comunque, fu la capire la *consapevolezza* come legame tra natura e arte. La questione per loro era il modo in cui la mente traduce l'istinto - movente principale della natura - nell'arte, cioè nella più alta espressione della cultura. Essi affrontarono questo problema nello stesso modo di Nietzsche, dimostrando l'esistenza di un legame tra la mente primitiva e la mente moderna, tra il cantastorie "selvaggio" e l'artista-sognatore moderno:

«Credo che come oggi l'uomo ragiona ancora nei sogni, così egli ragionò per millenni anche da sveglio; la prima causa che gli veniva in mente... era sufficiente ed era la verità. (E, secondo i racconti dei viaggiatori, i selvaggi fanno ancora così ai giorni nostri.) Questo antico elemento della natura umana si manifesta ancora nei nostri sogni, poiché esso è la base su cui la ragione più evoluta si è sviluppata ed ancora si sviluppa in ogni indivi-



Figura, Ngombe, Zaire. Legno dipinto, h. cm. 63. Berlino, Museum für Völkerkunde.



Max Pechstein, *Luna*. 1919. Legno dipinto. Collocazione sconosciuta.



Ernst Ludwig Kirchner, *Sedia*. 1920. Legno colorato con sangue di bue, h. cm. 80. Berlino, Brücke-Museum.



duo; il sogno ci riporta alle condizioni remote della cultura umana e ci offre un mezzo pronto per meglio comprenderle... Da ciò possiamo capire *quanto tardi* si siano sviluppati il pensiero logico più acuto, la severa distinzione di causa ed effetto, se le nostre facoltà di ragionamento e comprensione tornano *ancora*, involontariamente, a queste forme primitive di deduzione... Anche il poeta e l'artista individuano, per i loro stati d'animo e le loro condizioni, cause che non sono assolutamente quelle vere; in questo modo essi richiamano in superficie una più antica umanità e ci possono aiutare nella comprensione di questa».<sup>173</sup>

Grazie a ciò che Nietzsche chiamò in un altro passaggio «la logica dei sogni» l'artista moderno poteva insomma riaffermare l'unità dell'inconscio e del conscio nella mente umana, di ciò che noi chiamiamo anche "sogno e cultura".

Le variabili di Nietzsche, come si sarà notato, sono tre: pensiero Primitivo, pensiero moderno e sogno dell'artista, che media i primi due. Nel 1919 Kirchner rielaborò questa triade identificando il Primitivo nella esperienza di vita incontaminata, il moderno nell'intelletto che discerne e ama, ed il sogno nella visione che crea la cultura. Il risultato fu un credo estetico che dà corpo alla dialettica espressionista tra pensiero primitivo e pensiero moderno:

«Il grande segreto dell'arte ha tre aspetti: il sogno, la vita e l'amore che comprende. Il sogno dà la visione, la visione è portatrice d'esperienza, a cui è data la forma di un'opera d'arte mediante l'intelletto che ama».<sup>174</sup>



Max Beckmann, *Il primo uomo (Panorama primevo)*. 1947 ca. Gouache e tecnica mista su carta montata su tavola, cm. 49,8 × 64,5. Collezione privata.



# NOTE

- Questo saggio deve molto a Leopold Reidemeister, che tra i primi approfondì gli studi sull'Espressionismo, e le cui pubblicazioni di due decenni si sono dimostrate indispensabili per qualsiasi ricerca al riguardo. Inoltre, ho tratto alcuni spunti da colloqui con George A. Corbin, Charles W. Haxthausen, William S. Rubin e Roy Sieber, e da alcuni suggerimenti raccolti fra gli studenti che hanno preso parte ai seminari per laureandi su "Espressionismo e Primitivismo", tenutisi alla Columbia University nella Primavera del 1982 e alla University di Pittsburgh nell'Inverno del 1983.
- Robert M. Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, Harper and Brothers, New York e Londra 1938, cap. 4, spec. pp. 87-90.
- L. D. Ettlinger, *German Expressionism and Primitive Art*, in «The Burlington Magazine», Aprile 1968, p. 195.
- Frederick S. Levine, *The Apocalyptic Vision: The Art of Franz Marc as German Expressionism*, Harper and Row, New York 1979, pp. 3-5, nota 104.
- Hal Foster, *The Expressive Fallacy*, in «Art in America», Gennaio 1983, pp. 80, 81.
- Oskar Pfister, *Expressionism in Art: Its Psychological and Biological Basis*, (1920), trad. di B. Low e M.A. Muegge, Dutton, New York 1923, p. 195; cfr. p. 166. Cfr., inoltre, la distinzione fra un «ego sopraffatto dalla regressione» in patologia e una «regressione al servizio dell'ego» nella creatività, in Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, Schocken, New York 1967, p. 177.
- Gustav F. Hartlaub, *Die Graphik des Expressionismus in Deutschland*, G. Hatje, Stoccarda 1947, pp. 9, 10; cfr. Lothar-Günther Buchheim, *Die Künstlergemeinschaft Brücke*, Buchheim, Feldafing 1956, pp. 12, 13.
- Leopold Reidemeister, nel catalogo *Das Ursprüngliche und die Moderne*, Akademie der Künste, Berlino 1964, s.p.
- Manfred Schneckenburger, *Bemerkungen zur 'Brücke' und zur 'primitiven' Kunst*, nel catalogo *Weltkulturen und moderne Kunst*, Haus der Kunst, Monaco 1972, pp. 456-474, spec. 457, 458.
- Oskar Kokoschka, *My Life*, trad. di David Britt, Macmillan, New York 1974, p. 20. Per quanto riguarda Kokoschka, cfr. anche Goldwater, *Primitivism*, p. 100, nota 1.
- Robert Louis Stevenson e Paul Gauguin descrissero i costumi sessuali delle popolazioni dei Mari del Sud come liberi e permissivi. Margaret Mead confermò tale convinzione nel suo famoso *Coming of Age in Samoa* (1928), libro che oggi viene messo in discussione da Derek Freeman, *Margaret Mead and Samoa: The Making and Unmaking of an Anthropological Myth*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1983.
- Reidemeister, *Das Ursprüngliche*, nn. 99 e 100 (Heckel); 123 e 125, 129 e 130, 131 e 133 (Nolde). Schneckenburger, *Weltkulturen*, n. 1777 e 1769 (Schmidt-Rottluff), 1778 e 1793 (Kirchner). I confronti operati da Nolde, pubblicati da Reidemeister e più tardi da Schneckenburger (n. 1812-1823), vennero presentati in modo più completo da Martin Urban, *Emil Nolde: Masken und Figuren*, Kunsthalle, Bielefeld 1971, n. 6 e 6a, 5 e 5b, 15 e 15a.
- J. J. Rousseau, *Discourse on the Origin of Inequality*; cfr. Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, Basic Books, New York 1976, vol. 2, p. 37.
- Rousseau, *Les Réveries*, Seventh Walk; Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, vol. 2, pp. 42, 43. Nelle *Confessioni* Rousseau scopre anche gli effetti spersonalizzanti dell'empatia; cfr. Lévi-Strauss, p. 39: «Io non sono io, ma il più debole, il più umile degli altri».
- Ferdinand Tönnies, *Community and Society*, Michigan State University Press, East Lansing 1957, I e II parte; il volume apparve per la prima volta nel 1887.
- Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, vol. 2, pp. 312-317.
- Georg Simmel, *The Metropolis and Mental Life*, (1903), *The Sociology of George Simmel*, a cura di K.H. Wolff, Free Press, Glencoe 1950, pp. 416, 418; cfr. Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, vol. 2, p. 284: «Questa segregazione dell'uomo al di fuori dell'ambiente naturale... la costruzione da parte della vita urbana che ti fa vivere in modo artificioso costituisce una grave minaccia per la salute mentale dell'umanità».
- Tönnies, *Community and Society*, p. 154.
- Georg Simmel, *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, trad. di K.P. Etkorn, Teachers College Press, New York 1968, pp. 17, 25; cfr. p. 12. Il testo che dà il titolo al volume apparve nel 1914.
- Cfr. Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, vol. 2, p. 278: «Il futuro dell'arte - se mai ce n'è uno - richiede... un ritono al contatto con la natura, allo stato brado, il che è, in poche parole, impossibile...».
- Georg Reinhardt, *Die frühe 'Brücke': Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdner Künstlergruppe 'Brücke' der Jahre 1905 bis 1908*, in «Brücke Archiv», n. 9/10, 1977-1978, pp. 23, 24. Si noti che Buchheim diede una differente impressione nell'intitolare il suo studio *Die Künstlergemeinschaft Brücke*; il titolo sbagliato fu rilevato da Hans Konrad Roethel, *Modern German Painting*, Reynal, New York 1958, p. 7.
- Tönnies, *Community and Society*, pp. 156, 157. Piuttosto che il movimento della *Brücke*, fu il movimento giovanile *Wandervogel* a riflettere la nozione della *Gemeinschaft* innocente; cfr. Walter Laqueur, *Young Germany: A History of the German Youth Movement*, Basic Books, New York 1962.
- Reinhardt, *Die frühe Brücke*, pp. 85-87. Si dovrebbe inoltre notare che i riferimenti darwinisti del *Program* ad una "fede nell'evoluzione" e ad una schiera di gioventù che "porta il futuro" sono incompatibili con un rifiuto realmente reazionario - e populistico - della storia.
- Il "Programma" della *Brücke* è stato ampiamente riprodotto, e può essere facilmente ritrovato in Peter Felz, *German Expressionist Painting*, University of California Press, Berkeley 1957, p. 95.
- Reinhardt, *Die frühe Brücke*, pp. 28-31.
- E.L. Kirchner, *Letter of April 17, 1937*, in *Ernst Ludwig Kirchner*, Curt Valentin Gallery, New York 1952, s.p.
- Paul Vogt, *Erich Heckel*, Aurel Bongers, Recklinghausen 1965, n. 1909/7.
- Friederich Nietzsche, *The Will to Power*, trad. di Walter Kaufmann e R.J. Hollingdale, Vintage, New York 1968, p. 424. La prima edizione apparve nel 1901 - il frontespizio è qui trascritto a p. XXVII - e non nel 1906 come si afferma in Reinhardt, *Die frühe Brücke*, p. 28.
- Walt Whitman, *Foglie d'erba*, versione italiana di Luigi Gamberale, Remo Sandron Editore, Milano, Palermo, Napoli 1922, p. 29. Al tempo, l'edizione tedesca più popolare era la traduzione di Johannes Schlaf, *Grashalme*, P. Reclam jun., Lipsia 1907.
- Cfr., ad es., *Gruppo di bagnanti a Moritzburg* dove una donna in primo piano si denuda le natiche e dove uomini sullo sfondo hanno genitali prominenti, in Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1968, n. 94. Non convince da un punto di vista stilistico il fatto che Reinhardt abbia ridatato questo dipinto al 1910 (*Die frühe Brücke*), p. 173, nota 378).
- Cfr., ad es., il catalogo *Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938*, Nationalgalerie, Berlino 1979-1980, n. 55-60; la *Scena d'amore* è il n. 62.
- Cfr. soprattutto il gruppo di disegni dal 1910 al 1911, riprodotti e analizzati nel catalogo *Kirchner 1880-1938*, nn. 100-105.
- L'uomo solo sulla destra fu dipinto quando Kirchner restaurò la tela intorno al 1920, anche se la testa venne inspiegabilmente tralasciata; cfr. Will Grohmann, *Das Werk Ernst Ludwig Kirchner*, Kurt Wolff, Monaco 1926, tav. 19.
- Per le fotografie delle tende e dei drappaggi, cfr. il catalogo *Kirchner 1880-1938*, p. 18, figg. 7,8; per i disegni, *ibid.*, nn. 104, 105.
- Il *Nudo in piedi* di Francoforte si trova in Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, n. 163. Per il 1910 si confrontino *Marcella*, Stoccolma, *Fränzi seduto* Minneapolis, *Negra sdraiata*, Brema, e per il 1911 *Due donne*, Los Angeles, (Gordon, nn. 113, 123, 58 verso, 189).
- Per quanto riguarda il saggio, cfr. una cartolina datata 24 Dicembre 1910, *Postkarten an Gustav Schiefeler*, a cura di Gerhard Schack, Christians, Amburgo 1976, n. 21, e una fotografia in Karlheinz Gabler, *E.L. Kirchner Dokumente: Fotos, Schriften, Briefe*, Museum, Aschaffenburg 1980, p. 139. Per quanto riguarda l'esistenza di un prototipo del Camerun, vedi il seggio di legno della tribù Bali, che entrò nel Museo Etnografico di Berlino nel 1897, riprodotto in Kurt Krieger, *Westafrikanische Plastik III*, Museum für Völkerkunde, Berlino 1969, tav. 8, p. 13. Kirchner visitò numerose volte Berlino nel 1910.
- Vogt, *Erich Heckel*, n. 1910/3.
- Cfr. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, n. 155, 156 e 157 per il 1910. Il fregio di animali si rivela essere il bordo di una tovaglia nello studio di Heckel nel 1912: cfr. Vogt, *Erich Heckel*, n. 1912/46.
- Illustrato nel catalogo *Brücke*, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 1970, n. 79.
- Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, nn. 74 (1909), 58 verso (1910), 185-187 (1911).
- Annemarie e Wolff-Dieter Dube, *E. L. Kirchner: Das graphische Werk*, 2 voll., Prestel-Verlag, Monaco 1967, litografie nn. 185-190. Cfr., inoltre, Gabler, *E.L. Kirchner Dokumente*, pp. 70, 71.
- Führer durch die Königlichen Sammlungen zu Dresden*, XI ed., Albanusche Buchdruckerei, Dresden 1912, p. 88; cfr. lo schema a p. 56.
- Donald E. Gordon, *Kirchner in Dresden*, in «The Art Bulletin», Settembre-Dicembre 1966, p. 355 e nota 115.
- Führer... zu Dresden*, p. 88.
- Karl Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Bibliographisches Institut, Lipsia e Vienna 1900, vol. 1, opp. a p. 56; l'illustrazione di Woermann venne riprodotta da Ettlinger, *Primitive Art*, fig. 42. Per quanto riguarda il riferimento del 1881, cfr. Eckart von Sydow, *Die Kunst der Naturvölker und die Vorzeit*, Propyläen, Berlino 1923, tav. 237, e p. 510. Durante il mio seminario a Pittsburgh, Sara Gregg riconobbe per prima l'importanza del volume di von Sydow come fonte.
- Kirchner, *Die Arbeit E.L. Kirchner (1925-1926)*, in Eberhard W. Kornfeld, *Ernst Ludwig Kirchner: Nachzeichnung seines Lebens*, Kornfeld, Berna 1979, p. 333. L'anno 1903 è menzionato anche in una annotazione del diario del 1925: Lothar Grisebach, *E.L. Kirchner Davoser Tagebuch*, M. Dumont Schauberg, Colonia 1968, p. 84. La scoperta delle travi di Palau insieme con i "mantelli di piume delle popolazioni dei Mari del Sud", viene citata, ma non datata, in una lettera del 1916 a Botho Graef, *Maler des Expressionismus in Briefwechsel mit Eberhard Grisebach*, a cura di Lothar Grisebach, Christian Wegner, Amburgo 1962, p. 53. «Sculpture di pali oceanici» vengono citati nel contesto degli eventi del 1906 nella *Chronik der Brücke* di Kirchner del 1913, trad. in Selz, *German Expressionist Painting*, p. 320.
- Hans Bolliger, *Die Biographie Ernst Ludwig Kirchner*, nel catalogo *Ernst Ludwig Kirchner*, Kunsthalle, Düsseldorf 1960, s.p.
- Cfr. Alfred H. Barr Jr., *German Painting and Sculpture*, Museum of Modern Art, New York 1931, p. 10.
- Cfr. Will Grohmann, *Zeichnungen von E.L. Kirchner*, Arnold, Dresda 1925, spec. nn. 7,9,10. Inoltre, cfr. Wilhelm F. Arntz, *Paula Modersohn und die Maler der Brücke*, Kunsthalle, Berna 1948, p. 13: «Già dal 1904 siamo a conoscenza dei disegni di Kirchner da sculture africane e oceaniche».
- Reidemeister, *Das Ursprüngliche*, n. 92, dove viene riportato lo schizzo ad inchiostro di Kirchner raffigurante una scultura africana, e di cui si accenna in questa lettera. Nonostante non si conosca l'esatta fonte africana di questo schizzo, si trattava indubbiamente di un pezzo del Camerun, probabilmente la variante femminile di una figura in legno maschile, alta 52 cm., acquistata dal museo di Dresda nel 1909 (inv. n. 24229).
- Bemalte Postkarten und Briefe deutscher Künstler*, a cura di Gerd Wietek, Altonaer Museum, Amburgo 1962, n. 214. La parola *Balken* ("trave") viene qui riportata come *Balkon* ("balcone"), un errore sfuggitomi nel mio *Kirchner in Dresden*, p. 354, ma corretto in Reinhardt, *Die frühe Brücke*, p. 174, nota 381.
- Reinhardt, *Die frühe Brücke*, fig. 65, p. 91, ha messo in rilievo l'interesse di Kirchner per queste "linee-parola", ma non si è reso conto che, in primo luogo, la forma a zigzag del disegno del 1910 era un corrispondente dalle forme triangolari del bordo decorativo delle travi di Palau. Per ulteriori approfondimenti circa l'iconografia delle travi di Palau, cfr. De Verne Reed Smith, *The Palauan Storyboards: From Traditional Architecture to Airport Art*, in «Expedition», Autunno 1975, pp. 2-17, spec. pp. 5 f, 11 sg. Quest'ultimo articolo fu portato alla mia attenzione per la prima volta da Kathryn Kramer, che partecipò al mio seminario della Columbia University.
- Dube, *Kirchner: Das graphische Werk*, incisione su legno n. 160.
- Vogt, *Erich Heckel*, n. 1910/11.
- Cfr., ad es., l'opera di Pechstein del 1910 *Tre bagnanti allo stagno*, riportata in Reinhardt, *Die frühe Brücke*, fig. 62a, p. 88. Per quanto riguarda lo "stile stenografico" e il suo impatto nell'estate del 1910, cfr. anche Schneckenburger, *Weltkultu-*

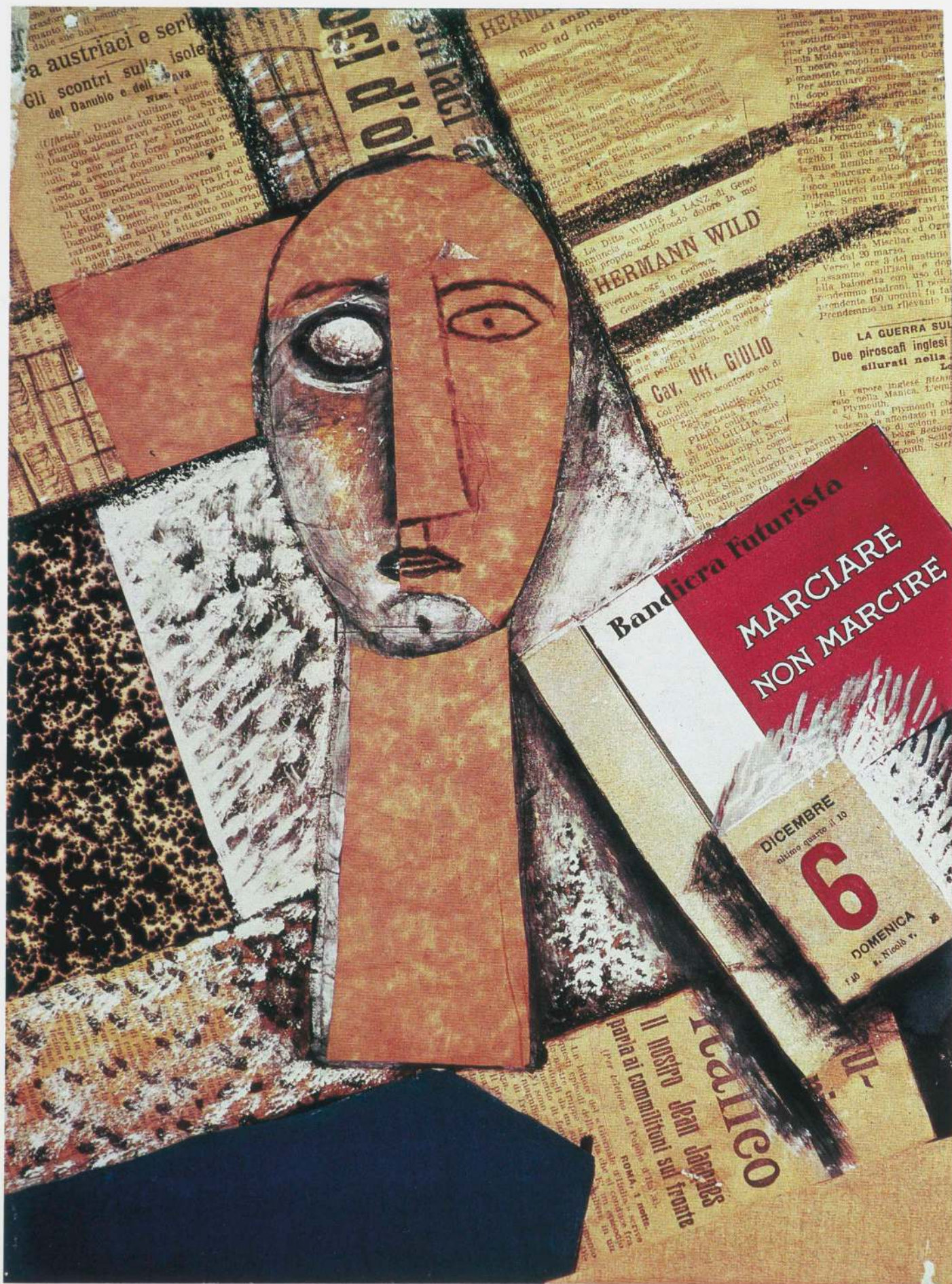


- ren, n. 1777, p. 463.
56. Lothar-Günther Buchheim, *Otto Mueller, Leben und Werk, mit einem Werkverzeichnis der Graphik Otto Muellers von Florian Karsch*, Buchheim, Feldafing 1963, Karsch n. 5.
  57. Ad es., nell'opera di Kirchner *Fränzi sulla sedia scolpita*, del 1910 (Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, n. 122), il retro della sedia ritratta è modellato secondo lo stile dei rilievi delle Palau, con un corpo rosa e un viso circondato dalla parte superiore di un corpo nero e da una grande massa di capelli, tutto rigorosamente bi-dimensionale. Tuttavia Kirchner diminuisce l'effetto bi-dimensionale ponendo la massa naturalistica di Fränzi davanti alla sedia appiattita e creando tensioni di colori fra il primo piano e lo sfondo. Per quanto riguarda l'altra opinione circa la sedia intagliata di Kirchner, cfr. la cartolina di Heckel, del 16 Dicembre 1910, in Schack, *Postkarten an Gustav Schieffler* n. 44.
  58. Gordon, *Kirchner in Dresden*, p. 357, n. 134. L'arte del Benin usa uno stile di corte, ma gli Espressionisti non lo distinguevano dall'arte tribale.
  59. Donald A. Rosenthal, *Two Motifs from Early Africa in Works by Ernst Ludwig Kirchner*, in «Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden», vol. 35, Akademie, Berlino 1976, pp. 169-171, spec. p. 170; Rosenthal motiva la sua datazione in base all'accenno di Kirchner circa i bronzi del Benin nella sua lettera del 31 Marzo 1910. Ringrazio Sara Gregg per avere attirato la mia attenzione su questo articolo.
  60. Gordon, *Kirchner in Dresden*, p. 358, nota 135.
  61. Cfr. nota 17.
  62. Cfr. Goldwater, *Primitivism* (1938), pp. 102-116, e spec. l'edizione leggermente riveduta, *Primitivism in Modern Art*, Vintage, New York 1967, pp. 125-142. Cfr. Ludwig Grote, *Expressionismus und Volkskunst*, in «Zeitschrift für Volkskunst», n. 2, 1959, pp. 24-31, e Ursula Glatzel, *Zur Bedeutung der Volkskunst beim Blauen Reiter*, tesi di dottorato, Ludwigs-Maximilians-Universität, Monaco 1976, spec. pp. 187-242.
  63. Wassily Kandinsky, *Der Blaue Reiter (Rückblick)*, in «Das Kunstblatt», 1930, secondo la trad. comparsa in *Kandinsky Complete Writings on Art*, a cura di Kenneth C. Lindsay e Peter Vergo, G.K. Hall, Boston 1982, vol. 2, p. 746.
  64. Kandinsky, *loc. cit.* Per quanto riguarda la data del 1907, cfr. Goldwater, *Primitivism*, (1967), p. 127.
  65. August Macke e Franz Marc, *Briefwechsel*, M. DuMont Schauberg, Colonia 1964, pp. 39-41.
  66. Klaus Lankheit, *Franz Marc: Sein Leben und seine Kunst*, DuMont, Colonia 1976, figg. 22, 23.
  67. Kurt Krieger e Gerdt Kutscher, *Westafrikanische Masken*, II ed., Museum für Völkerkunde, Berlino 1967, p. 56, n. 84 (fig. 36).
  68. Alcune maschere del Camerun "a forma di testa di bue" erano in mostra: *Führer durch das Museum für Völkerkunde*, Georg Reimer, Berlino 1911, p. 70.
  69. Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, trad. di Michael Bullock, International Universities Press, New York 1963, p. 12.
  70. Worringer, *Abstraction and Empathy*, p. 15. Il «terrore dello spazio» ritenuto tipico dell'arte astratta è quindi identificato in modo specifico con «l'architettura egiziana», *op. cit.*, p. 137, n. 8.
  71. Per quanto riguarda il prestito visibile nell'opera di Marc *Mucca gialla* (1911) da una coppa micenea d'oro da Vaphio, cfr. Lankheit, *Franz Marc*, p. 78.
  72. Per quanto riguarda il rapporto fra Gauguin e i due Marc, cfr. Donald E. Gordon, *Content by Contradiction*, in «Art in America», Dicembre 1982, pp. 76-89.
  73. Alfred Wundermühl, *Franz Marc and Primitive Art*, tesi di M. A., Institute of Fine Arts, New York 1982.
  74. Gustav Vriesen, *August Macke*, II ed., W. Kohlhammer, Stoccarda 1957, n. 53, *Indiano nella tenda*; n. 260 *Indiano*; e n. 273 *Indiano a cavallo vicino a una tenda*.
  75. Macke e Marc, *Briefwechsel*, pp. 111, 114.
  76. August Macke, *Masks*, in *The Blue Reiter Almanach*, a cura di Wassily Kandinsky e Franz Marc, edizione inglese a cura di Klaus Lankheit, Viking, New York 1974, pp. 82-89, spec. p. 85.
  77. Macke, *Masks*, p. 88.
  78. Macke, *Masks*, p. 89. Lo stimolo a confrontare opere d'arte medievali e tribali deriva dal volume del 1910 di Wilhelm Worringer, *Form Problems of the Gothic* (G.E. Stechert, New York 1920).
  79. Con l'articolo di Macke vi sono illustrazioni intitolate *Brasiliano* (p. 83), *Isola di Pasqua* (p. 84), *Camerun* (p. 85), *Messico e Nuova Caledonia* (entrambe a p. 87), *Alaska* (p. 88). Una piastra del Benin appare a p. 129 (di fronte a una scultura tedesca della Cattedrale di Francoforte (p. 128), mentre una maschera di Ceylon per la danza (p. 215) viene descritta da Macke con queste parole (p. 89): «La maschera del demone della malattia di Ceylon rappresenta il gesto di orrore di una razza primitiva».
  80. Questi sono un elemento di trampoli, attribuito alle *Isole Marchesi* (p. 96) e una maschera Fang del Gabon, citata erroneamente come *Maschera Cinese* (p. 190). Per quanto riguarda il pezzo con la didascalia *Sud Borneo* (p. 63), cfr. la trattazione seguente.
  81. Dube, *Kirchner: Das graphische Werk*, litografia n. 168.
  82. Kirchner naturalmente non conosceva la scultura del Sud Borneo, ma certamente conosceva le sculture Palau in legno duro che egli usò come modelli per le sue sculture a partire dal 1912.
  83. Cfr., ad es., il confronto fra i cavalli raffigurati nella litografia di Heckel *Circo* (1910) e quelli raffigurati in una stampa popolare russa, messe vicine in Kandinsky e Marc, *The Blaue Reiter Almanach*, pp. 117 e 118.
  84. Il suggerimento circa l'uso che Campendonk fa di questa piastra Benin mi venne per la prima volta da Sara Gregg, durante il mio seminario a Pittsburgh.
  85. Per quanto riguarda le stampe popolari russe, cfr. Kandinsky e Marc, in *The Blaue Reiter Almanach*, pp. 118 e 216; per le figure per il teatro di ombre, cfr. pp. 194 e 201.
  86. Nolde non partecipò alla prima mostra della «Neue Seession» del Maggio 1910, ma partecipò alla seguente; Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, Prestel, Monaco 1974, vol. 2, pp. 398, 430, 461.
  87. Peter Selz, *Emil Nolde*, Museum of Modern Art, New York 1963, p. 32. Lo stesso Nolde fornisce l'anno 1911 (*Jahre der Kämpfe*, Rembrandt, Berlino 1934, pp. 161 sgg.), ma Martin Urban data la visita agli inizi 1910: *Emil Nolde: Masken und Figuren*, p. 4.
  88. Cfr., Gordon, *Content by Contradiction*, pp. 81-83, dove alla contraddizione in *Danza intorno al vitello d'oro* viene data una spiegazione di tipo nietschiano.
  89. Il naso suino e le labbra vistose nella terza maschera di Nolde presentano caratteristiche simili alle due maschere in primo piano sulla sinistra che compaiono nell'opera di Ensor *Intrigo* (1890), ora al Musée Royal des Beaux-Arts di Anversa.
  90. L'oggetto delle Isole Salomone e la testa peruviana vennero riprodotti per la prima volta, insieme ai disegni che ne fece Nolde, in Reidemeister e Krieger, *Das Ursprüngliche*, n. 137 sg., ma non vennero messi in relazione con *Natura morta di maschere*. Il rapporto mi fu comunicato dal Dr. Martin Urban.
  91. Nolde, *Jahre der Kämpfe*, pp. 162-163.
  92. Vi era un pezzo nigeriano a Leida «in tutto simile» a quello riportato qui e proveniente da Amburgo: L. Frobenius, *Die Masken und Geheimbünde Afrikas*, Ehrhardt Karras, Halle 1898, fig. 69, p. 20.
  93. In una comunicazione del 30 Agosto 1983 il Dr. Martin Urban mantiene la distinzione fra maschere che Nolde copiò in «disegni di studio» ancora esistenti a quelle che fanno parte di «più o meno libere invenzioni», e delle quali non esiste alcun disegno. Tuttavia, anche nelle maschere inventate, Urban non escluderebbe una certa «dipendenza da precedenti visivi», come la maschera nigeriana qui riportata.
  94. Cfr. Goldwater, *Primitivism*, p. 90.
  95. La tela ad olio del 1911, la bambola Kachina, e i tre disegni preparatori di Nolde sono illustrati in Urban, *Emil Nolde: Masken und Figuren*, fig. 2-2d.
  96. Schneckeburger, *Weltkulturen*, n. 1821.
  97. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, pp. 180, 197-199.
  98. Il disegno di Nolde raffigurante la scultura Yoruba è riportato in Reidemeister e Krieger, *Das Ursprüngliche*, n. 130.
  99. Nolde, *Jahre der Kämpfe*, pp. 172, 173, tradotto da Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, University of California Press, Berkeley 1968, pp. 150, 151.
  100. Gordon, *Kirchner in Dresden*, p. 354, nota 116.
  101. La data del rilievo è certa perché esso venne preparato per la cappella della mostra Sonderbund di Colonia, che si inaugurò nel Maggio 1912; Will Grohmann, *Karl Schmidt-Rottluff*, Kohlhammer, Stoccarda 1956, p. 159.
  102. *Führer durch das Museum für Völkerkunde*, p. 70; la loro funzione come insegne di rango e copricapo per le danze viene riportata anche dalla guida.
  103. Per quanto riguarda l'attribuzione di questo tipo di oggetto alla tribù Etoi e per le illustrazioni di un esempio simile, cfr. Hans Himmelheber, *Negerkunst und Negerkünstler*, Klinkhardt e Biermann, Braunschweig 1960, p. 279.
  104. Sempre seguendo il parallelo di Nolde, Leopold Reidemeister suggerisce una fonte gotica tedesca per il rilievo; Reidemeister, *Die Vier Evangelisten von Karl Schmidt-Rottluff*, in «Brücke Archiv», n. 8, 1975-1976, pp. 13-16.
  105. Grohmann, *Karl Schmidt-Rottluff*, p. 159.
  106. Si confrontino le teste dei *Quattro Evangelisti* con quelle della opera di Pechstein del 1909 *Manifesto per la Mostra della Brücke presso Emil Richter*, Dresden.
  107. E.L. Kirchner, *Briefe an Nele*, Piper, Monaco 1961, pp. 20, 21.
  108. Il pezzo Palau venne acquistato nel 1909; sono grato al Prof. J. Zwernemann del Museum für Völkerkunde di Amburgo per questa informazione.
  109. La *Figura femminile* andata persa è ritratta vicino a Erna in un dipinto del 1912, Gordon n. 268; in un disegno a matita riportato nel catalogo *Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938*, n. 136, e in una incisione su legno del 1912, erroneamente intitolata da Kirchner *Donna con scultura negra*, Dube n. 205. Wolfgang Henze propone ora che il pezzo non sia affatto di Kirchner, ma che si tratti di «una grande scultura africana (che Kirchner teneva) nel suo studio»: Henze, *Kirchner*, nel catalogo *German Expressionist Sculpture*, County Museum of Art, Los Angeles 1983-1984, p. 115 e nota 9. Quale argomentazione contro questa interpretazione, in aggiunta alla piattezza di alcuni lineamenti, simile a quella delle travi delle Palau, vi è proprio la dimensione del pezzo, che apparentemente è alto più di un metro; la scultura figurativa africana raramente presenta queste dimensioni.
  110. Joseph Masheck, *Raw Art: 'Primitive' Authenticity and German Expressionism*, in «Res» 4, Autunno 1982, p. 104, nota il «motivo a zig-zag di una scultura melanesiana» in una incisione su legno di Kirchner del 1911, senza, comunque, citare il ventre voluminoso - e africano - e le natiche del nudo vicino. In ogni caso Masheck minimizza le proprietà scultoree sia dell'opera Primitiva che dell'opera Espressionista, in favore di fonti pre-Espressioniste, focalizzando l'attenzione sull'ornamento nell'arte o sulla nozione di «piattezza» nella teoria dell'arte.
  111. L. de Marsalle (pseud. di E.L. Kirchner), *Über die plastischen Arbeiten von E.L. Kirchner*, in «Der Cicerone» 14, 1925, pp. 695-701.
  112. La frase è di Erika Billeter; cfr. il suo *Kunst als Lebensentwurf*, nel catalogo *Kirchner 1880-1938*, pp. 16-25. Cfr. il mio *Ernst Ludwig Kirchner: By Instinct Possessed*, in «Art in America», Novembre 1980, pp. 80-95, spec. 90 f.
  113. Eberhard Grisebach, lettera dell'8 Gennaio 1914, in L. Grisebach, *Maler des Expressionismus*, p. 39. Per quanto riguarda le vedute dello studio nel 1912 e 1913, si vedano gli acquerelli di Heckel riportati in Leopold Reidemeister, *Künstler der Brücke in Berlin*, Brücke Museum, Berlino 1972, nn. 111 e 112.
  114. Cfr. le figure ancestrali del Neumecklenburg in Wilhelm Hausenstein, *Barbaren und Klassiker*, Piper, Monaco 1922, figg. 6 e 7.
  115. Cfr. le zucche a fiasco in von Sydow, *Die Kunst der Naturvölker*, tavv. IV e 124.
  116. Leopold Reidemeister, *Museums Discovered: The Brücke Museum*, Penschurst, Fort Lee, N.J. 1981, p. 124.
  117. Hans Platte, *Erich Heckel: Bilder aus dem Alstertal*, in «Schriften des Kunstvereins in Hamburg» 1, 1964, introduzione; la fonte di Platte fu Frau Luise Schiefler.
  118. Grisebach, *Maler des Expressionismus*, lettera dell'8 Gennaio 1914, p. 39.
  119. Vogt, *Erich Heckel*, nn. 1913/3 e 1913/31.
  120. *Natura morta con vasi* si trova nel Busch-Reisinger Museum, Harvard University; *Natura morta con cardi* è alla Bremen Kunstthalle.
  121. Il seggio di Pechstein riappare in un dipinto del 1917 andato perso, *Nella casa delle donne, Palau*; Kirchner ricordò l'originale perso di Berlino nella sua sedia del 1920.
  122. Il seggio qui illustrato venne acquistato dal Museo Etnografico di Dresda solo nel 1914, quindi troppo tardi per poter influenzare gli artisti della Brücke; per quanto riguarda la data ringrazio il



- Dr. S. Wolf, direttore del museo, il quale mi fornì l'informazione nel 1964. La parte bassa del pezzo di Dresda ricorda, comunque, quella di Pechstein.
123. Emil Nolde, *Briefe aus den Jahren 1894-1926*, a cura di Max Sauerlandt, Fricke, Berlino 1927, p. 98 sg. Citato anche in Reidemeister, *Das Ursprüngliche*, dopo il n. 149.
  124. Nolde, *Jahre der Kämpfe*, pp. 240, 241.
  125. *Ibid.*, p. 242.
  126. Schneckenburger, *Weltkulturen*, p. 473.
  127. Mentre le figure Uli sono ermafrodite, con seni e falli, l'esemplare di Nolde era soprattutto maschile. Urban, *Emil Nolde: Masken und Figuren*, n. 15a. Questo fatto invalida un'interpretazione offerta in Charles Wentinck, *Modern and Primitive Art*, Phaidon, Oxford 1979, p. 11b, e precisamente che «la bisessualità dell'Uli è divisa tra uomo e donna» in alto a destra (nel quadro di Nolde), interpretando anche erroneamente le figure come «due amanti». Wentinck è, inoltre, in errore nel credere che la figura Uli di Nolde provenisse da una collezione olandese.
  128. Max Pechstein, *Erinnerungen*, a cura di L. Reidemeister, Limes, Wiesbaden 1960, p. 77. Per quanto riguarda le citazioni di Pechstein riportate in questo paragrafo e nei due paragrafi seguenti, cfr. le pp. 54, 91, 78 e 67.
  129. Catalogo, *Der junge Pechstein*, Hochschule für bildende Künste, Berlino 1959, s.p.; Pechstein, *Erinnerungen*, passim.; Max Osborn, *Max Pechstein*, Propyläen, Berlino 1922, passim.
  130. Pechstein, *Erinnerungen*, pp. 77, 78.
  131. Osborn, *Max Pechstein*, pp. 86-89, 97, 118.
  132. Reidemeister, *Das Ursprüngliche*, s.p. (due fotografie). Ettlinger, *Primitive Art*, p. 196, considera il fregio dello studio «poco più di una libera copia» delle travi della casa viste a Dresda, ma è più vicino ai dipinti di Pechstein delle Palau.
  133. Devo questa osservazione a Kathryn Kramer, una studentessa del mio seminario tenuto alla Columbia University nel 1982.
  134. La *Natura morta* di Mannheim è più larga, circa cm 110 x 70, ma è stata datata erroneamente «intorno al 1913» in Roethel, *Modern German Painting*, p. 17. Il dipinto di Saarbrücken, che misura cm 78 x 70,5, è datato 1917, ma il titolo *Natura morta con scultura africana e lupini*, in Reidemeister, *Das Ursprüngliche*, n. 121, risulta sbagliato. La scultura, nonostante sia di ispirazione africana, si assottiglia in una base rettangolare che può essere stata scolpita solo da Pechstein.
  135. Grohmann, *Karl Schmidt-Rottluff*, p. 75.
  136. Per quanto riguarda la silografia, cfr. Gerhard Wietek, *Schmidt-Rottluff Graphik*, Karl Thiernig, Monaco 1971, n. 72. Il quadro si trova alla Neue Nationalgalerie di Berlino.
  137. Kurt Krieger, *Westafrikanische Plastik I*, II ed., Museum für Völkerkunde, Berlino 1978, p. 83, n. 194, chiamato *ngulu melan*. La *Führer durch das Museum der Völkerkunde*, del 1911, p. 69, cita «von den Ngumba die Ahnenfiguren (Ngule malang)», nel caso del 34b. (Gli Ngumba sono una tribù del Camerun, facente parte del gruppo Fang).
  138. Schneckenburger, *Weltkulturen*, n. 1780. È importante sottolineare che il pezzo Bambara si trova in una collezione privata a Parigi; niente di simile è conosciuto a Berlino prima del 1914.
  139. Wietek, *Schmidt-Rottluff Graphik*, n. 128. L'ultima somiglianza venne notata per la prima volta da Christa Paula nel mio seminario di Pittsburgh.
  140. Grohmann, *Karl Schmidt-Rottluff*, p. 85.
  141. Carl Einstein, *Negerplastik*, Verlag der Weissen Bücher, Lipsia 1915. Einstein fu romanziere prima di dedicarsi alla critica d'arte.
  142. Cfr., ad es., a p. 396 in basso, riportato nell'opera di Einstein del 1915, n. 76, riportato anche e assegnato al Museo Etnografico di Berlino nell'opera di Carl Einstein, *Afrikanische Plastik*, Ernst Wasmuth, Berlino 1922, n. 27. Dei cinquantasei oggetti illustrati nella fonte del 1922, ventisei erano al Museo di Berlino, la maggior parte degli altri in collezioni private.
  143. Einstein, *Negerplastik*, pp. VI, VII.
  144. Einstein, *Negerplastik*, nn. 14, 15, 20, 31.
  145. Hans Himmelheber, *The Concave Face in African Art*, in «African Arts», Primavera 1971, pp. 52-55. Jonathan Kuhn, durante il mio seminario alla Columbia University, mi fece notare quest'articolo.
  146. La *Silografia* di Schmidt-Rottluff è messa a confronto con una puleggia per telaio Guro, ma la testa Guro in Einstein (nn. 14, 15) sembra essere la fonte più probabile.
  147. Schneckenburger, *Weltkulturen*, n. 1783, fa riferimento alle maschere Guro come parallele alla *Testa rosso-blu*, ma egli trova un'«enfasi mimetica» nella bocca e negli occhi che non può essere considerata africana. Per quanto riguarda il sottotitolo dell'opera e il suo significato, cfr. Reidemeister, *The Brücke Museum*, p. 156.
  148. Reidemeister, *Das Ursprüngliche*, nn. 86, 88; Schneckenburger, *Weltkulturen*, nn. 1785, 1789.
  149. Krieger, *Westafrikanische Plastik I*, p. 84, n. 198.
  150. Einstein, *Negerplastik*, n. 76, e Einstein, *Afrikanische Plastik*, n. 27. La perdita della scultura dopo il 1940 mi fu gentilmente confermata dalla Dottoressa Angelika Rumpf del Museo Etnografico di Berlino in una recente lettera.
  151. Per questo confronto sono nuovamente grato a Jonathan Kuhn del mio seminario di Columbia.
  152. Krieger, *Westafrikanische Plastik I*, p. 108, n. 265 (ill. 222), acquistato nel 1886. «L'insieme dei feticci Bateke... è degno di nota», secondo *Führer durch das Museum für Völkerkunde*, p. 67.
  153. Catalogo, *Karl Schmidt-Rottluff: Das graphische Werk zum 90. Geburtstag des Künstlers*, Brücke Museum, Berlino 1974, n. 145, tav. 56.
  154. Einstein, *Negerplastik*, pp. 13 sg., 17 sg.
  155. *Voices of German Expressionism*, a cura di Victor H. Miesel, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1970, p. 7.
  156. Osborn, *Max Pechstein's*, p. 157, riporta il dipinto *Circondato da maschere*, del 1920. Inoltre si conoscono nature morte di oggetti tribali.
  157. Osborn, *Max Pechstein*, p. 235. La profonda amicizia di Schmidt-Rottluff con Pechstein iniziò nell'Estate del 1913, quando «sull'esempio di Max Pechstein, (Schmidt-Rottluff) era nel Nid-
- den sul Kurische Nehrung. Là egli viveva nella capanna dello stesso pescatore con cui Pechstein aveva vissuto nel 1909» (Reidemeister, *The Brücke Museum*, p. 130).
158. *Quarto di luna* potrebbe essere confrontato con le linee ornamentali che attraversavano la prua di una barca delle Isole Salomone.
  159. Krieger, *Westafrikanische Plastik I*, p. 115, n. 286.
  160. Come verrà ricordato in seguito, già nel 1914 Pechstein associò la scarificazione con «il senso della bellezza» e «la passione per la struttura» degli abitanti delle isole Palau, *Erinnerungen*, p. 78, come sopraccitato. Ma il suo disporre i motivi delle scarificazioni entro strisce nettamente divise potrebbe anche derivare dalle maschere dell'Africa occidentale, e più precisamente da quella riportata in Einstein, *Negerplastik*, n. 91.
  161. Krieger, *Westafrikanische Plastik I*, p. 132, n. 327. Fu Patricia Tanner durante il mio seminario di Pittsburgh a proporre per la prima volta questo confronto.
  162. Orrel P. Reed Jr., *German Expressionist Art: The Robert Gore Rifkind Collection*, University of California, Los Angeles 1977, p. 97, n. 151.
  163. Krieger, *Westafrikanische Plastik I*, p. 81, n. 191. Ringrazio Kathryn Kramer per aver sottolineato questa fonte, nel mio seminario alla Columbia.
  164. È in via di pubblicazione lo studio di Kathryn Kramer sulle fonti di Pechstein.
  165. Per quanto riguarda la discussione circa queste silografie, si rimanda al capitolo precedente.
  166. Grohmann; *Karl Schmidt-Rottluff*, p. 93.
  167. Von Sydow, *Die Kunst der Naturvölker*, tav. 252; il volume del 1923, apparso nella collana Propyläen Kunstgeschichte, venne dedicato a Schmidt-Rottluff. Questo collegamento venne fatto da Sara Gregg nel mio seminario di Pittsburgh.
  168. La figura culturale cui mi riferisco è riportata in Hausenstein, *Barbaren und Klaisiker*, tav. 39. Il disegno di Klee appare in G. di San Lazzaro, *Klee*, Praeger, New York 1957, p. 31, e viene collocato al «Pasadena Art Institute, California». Comunque, il Dr. Jürgen Glaesemer della Fondazione Paul Klee di Berna mi informa che la localizzazione del disegno rimane sconosciuta.
  169. Grisebach, *Kirchner's Davoser Tagebuch*, p. 70.
  170. Schneckenburger, *Weltkulturen*, nn. 1827, 1828, confronta la sedia di Kirchner con un seggio del Camerun, conservato al Museo Etnografico di Amburgo (n. 5323:1), ignorando il fatto che il seggio entrò nel museo di Amburgo solo nel 1953. Per quanto riguarda la data dell'acquisizione sono grato al Prof. J. Zwernemann del museo.
  171. Lucius Grisebach, nel catalogo *Kirchner 1880-1938*, p. 257, nota che i tentativi fatti da Kirchner per arredare la sua casa «non debbono essere separati dal suo desiderio di avere una relazione serena con Erna Schilling».
  172. Sixten Ringbom, *Paul Klee and the Inner Truth to Nature*, in «Arts», Settembre 1977, pp. 112-117.
  173. Friederich Nietzsche, *Human All-too-Human*, trad. di Helen Zimmern, Macmillan, New York 1909, vol. 1, pp. 24-27. L'edizione tedesca apparve nel 1878.
  174. Il catalogo *Ernst Kirchner*, Galerie L. Schames, Francoforte 1919, s.p.





Carlo Carrà, *Composizione con figura femminile*. 1915. Tempera su cartone, cm. 51 × 43. Mosca, Museo Pushkin.



# La pittura italiana

Ezio Bassani

**L**a crisi dell'arte moderna europea nel 1906-1907, in cui la "scoperta" dell'arte africana e oceanica giocò un ruolo cruciale, non sembra toccare l'ambiente artistico italiano, dove si mantengono fedeltà all'Ottocento, dove anche la ventata impressionista arriva molto mediata e smorzata, dove le Secessioni tra *fin de siècle* e inizio del Novecento indirizzano ad altre esperienze anche esotiche, e trova larga diffusione il Divisionismo anche come allivellamento internazionale. Dovranno quindi passare alcuni anni prima che si prenda coscienza del significato della "scoperta" rivoluzionaria dell'arte negra da parte di qualche artista futurista, che ragioni di lavoro hanno posto in contatto con gli ambienti parigini.

Umberto Boccioni e Carlo Carrà sono nella capitale francese nel Novembre del 1911 per preparare la mostra della pittura futurista che si sarebbe tenuta l'anno successivo presso la Galleria Bernheim-Jeune. Vi ritornano nel Febbraio del 1912, assieme a Luigi Russolo e F.T. Marinetti in occasione della mostra stessa. In essa sono esposte, oltre alle opere di Boccioni, Carrà e Russolo, anche quelle di Gino Severini; questi ha sposato la figlia del poeta Paul Fort e vive da qualche tempo a Parigi.

Sono Severini e Modigliani, che pure lavora a Parigi, a favorire i contatti dei colleghi italiani con gli esponenti dell'avanguardia francese: Picasso, Braque, Gris, Vlaminck, Derain, Matisse, Brancusi, Kahnweiler, Paul Guillaume e Guillaume Apollinaire. Quest'ultimo, secondo la testimonianza di Fernande Olivier, aveva però già incontrato Marinetti nel 1910 e aveva già avviato un breve ma intenso sodalizio artistico con i Futuristi, sfociato nel Giugno del 1913 nella pubblicazione del manifesto *Anti-tradition futuriste*, scritto dal poeta francese a un tavolo del ristorante La Perouse, «nell'assaporare un'oca deliziantissima», come ricorda lo stesso Marinetti.<sup>1</sup>

L'intesa ha però vita breve, e già nello stesso anno 1913 è travagliata da violente polemiche.

Alcuni degli artisti, letterati e mercanti francesi che ho elencato più sopra sono tra gli scopritori dell'"art nègre" e, comunque, sono tutti contagiati dalla "negrofilia", come altre sezioni di questo volume chiariscono abbondantemente. Non mancano quindi agli artisti italiani le occasioni di contatto con le opere degli scultori africani e oceanici, poco note e, sicuramente, non alla moda in Italia, ma ancora al centro del dibattito artistico in Francia.

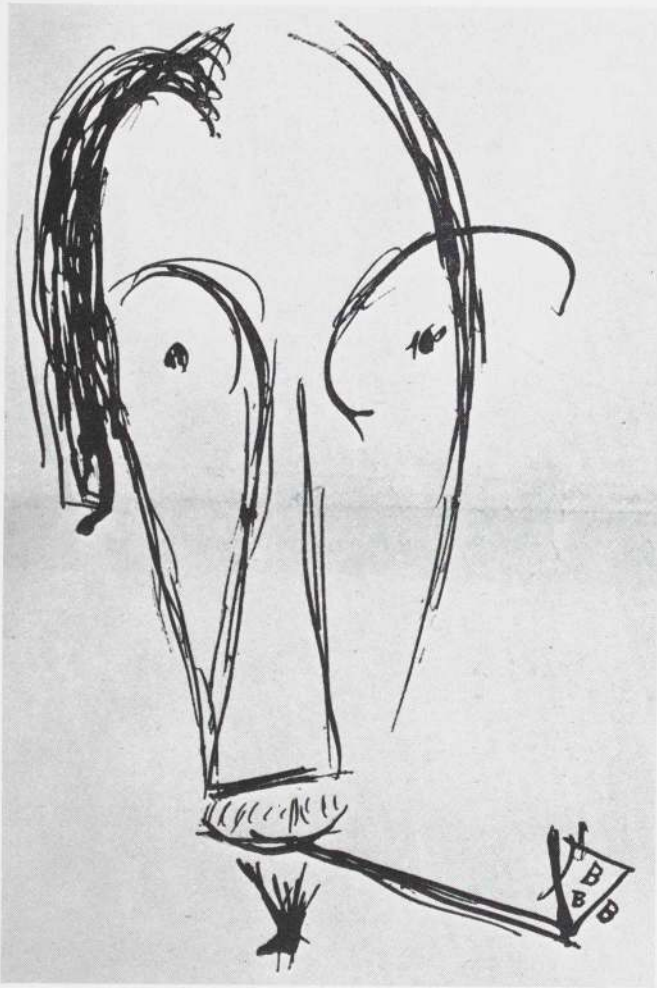
Negli scritti dei Futuristi, la "scoperta" è registrata in modo abbastanza sbrigativo e discordante.

Boccioni la giudica un evento ineluttabile e necessario; sulla rivista fiorentina «Lacerba» del 1913 scrive infatti: «Il viaggio a Tahiti di Gauguin, la comparsa dei feticci del Centro-Africa negli ateliers dei nostri amici di Montmartre sono una fatalità storica nel campo della sensibilità europea, come nell'organismo di un popolo in decadenza l'invasione di una razza barbara».<sup>2</sup>

Carrà, nell'anno successivo, nel fuoco della polemica contro i Cubisti, sulle pagine della stessa rivista giudica invece il ricorso alla lezione degli artisti extra-europei «il grossolano errore e l'inganno involontario in cui erano caduti i più forti artisti della Francia contemporanea, ... gli stessi errori che dovevano alla falsissima idea di potersi creare artificialmente una verginità e una sensibilità moderna andando nel lontano centro d'Africa a prendere bell'e fatte le ispirazioni e gli arcaici motivi per le loro costruzioni plastiche, le quali, non si sa perché, dovevano poi per un fenomeno di suggestione culturale rispondere ai bisogni estetici della nostra sensibilità modernissima».<sup>3</sup>

Nel 1921, su «Valori Plastici» (in un ritratto di Derain), il giudizio di Carrà sul ricorso alle "esercitazioni negriste" è addirittura feroce:





Caro Carrà, *Ritratto di Russolo*. 1913? Inchiostro, cm. 27 x 18. Firenze, già collezione privata.

«... tutto il cosiddetto 'Negrismo' introdotto nella pittura in questi ultimi anni, non presenta alcuna importanza estetica. Il 'Negrismo' non meno di altre aberrazioni cretine dell'ultima ora, non meno del Dadaismo, costituisce una falsità d'ordine snobistico e transitorio. Il 'Negrismo', come il 'Fauvismo' rivela le sue origini letterarie, e per quanto si faccia, alla guisa del primo movimento, non resisterà molto tempo.

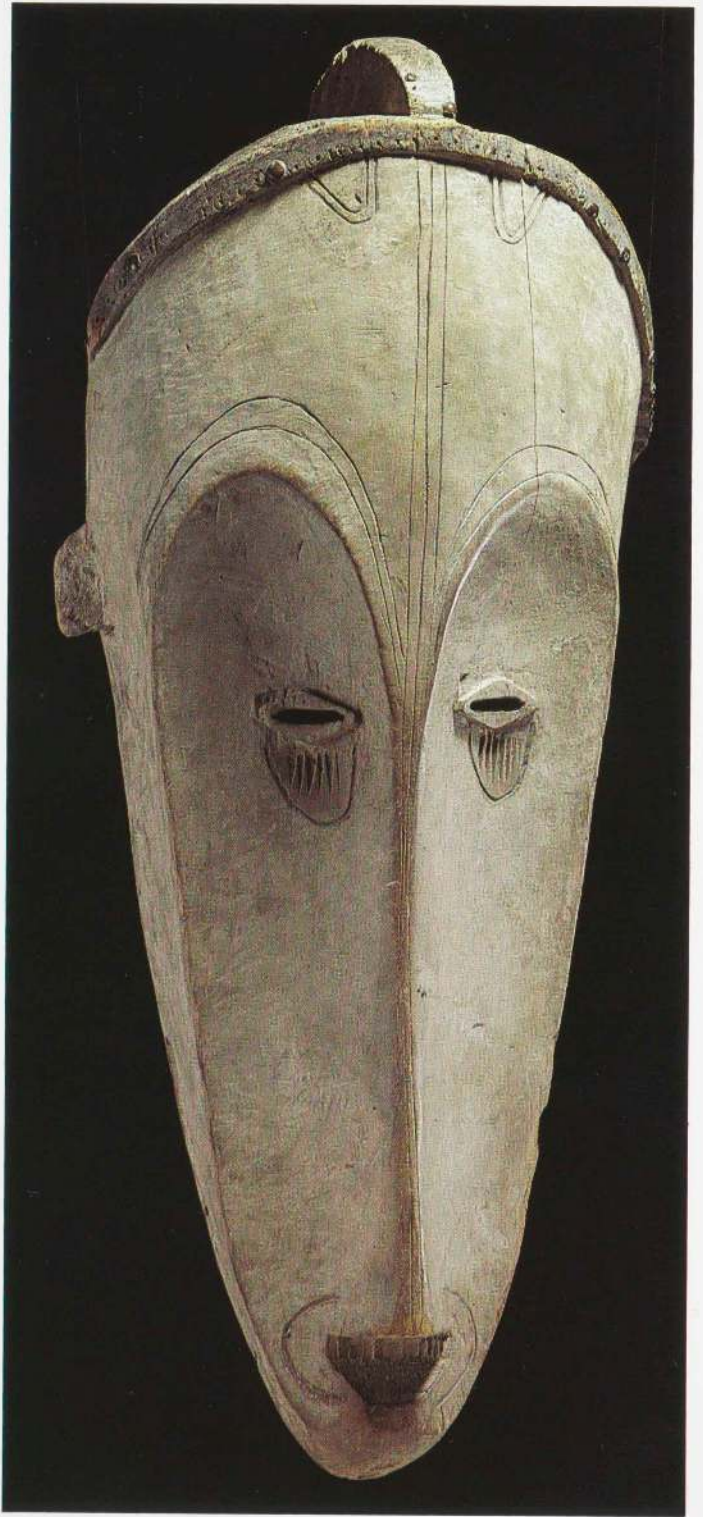
In Francia specialmente esiste una letteratura sull'esotismo pittorico che risale a oltre i tempi di Baudelaire.

Base di codeste aberrazioni arcaistiche o morbosità che dir si vogliono, è l'eclettismo, il nefasto e scellerato eclettismo tanto cari ai buoni zucconi francesi del secolo scorso. ... Anche il 'Negrismo' io lo metto col 'Cubismo' nelle speci multiformi della ginnastica da camera».<sup>4</sup>

Una valutazione diametralmente opposta è contenuta invece nel saggio *Cubismo e Futurismo*, pure del 1914, di Ardengo Soffici, artista e scrittore toscano vicino ai Futuristi e condirettore con Giovanni Papini di «Lacerba». Soffici aveva vissuto ripetutamente a Parigi fin dal 1900 prendendo parte attiva alla vita intellettuale della capitale francese, esercitando una funzione di ponte con la cultura italiana.<sup>5</sup>

Ecco il brano in cui l'autore identifica con acutezza l'apporto formale e concettuale dell'arte africana alla rivoluzione cubista:

«Picasso..., una volta arrivato alla comprensione e all'amore di quell'arte ingenua e grande, semplice ed espressiva, grossolana e raffinata ad un tempo, subito seppe appropriarsene le virtù essenziali, e poiché queste consistono insomma nell'interpretare realisticamente la natura deformandone gli aspetti secondo



Maschera, Fang, Gabon. Legno dipinto, h. cm. 70 cm. Parigi, Musée de l'Homme.

un'occulta necessità lirica, al fine d'intensificarne la soggettività, egli s'applicò d'allora in poi a tradurre, nelle sue opere, il vero trasformandolo e deformandolo; non peraltro, al modo che facevano i suoi maestri, ma com'essi gl'insegnavano ciascuno con un particolare esempio, seguendo i propri moti della sua anima moderna».<sup>6</sup>

Nell'opera pittorica e plastica di Boccioni e Soffici, che registrano positivamente il ruolo giocato dalla scultura africana nella genesi dell'arte moderna occidentale, non ho trovato imprestiti evidenti. È sorprendente invece individuare tracce di *Negrismo* nella produzione di Carrà, che sul fenomeno esprime un giudizio sprezzante e senza



appello, spiegabile solo con il bisogno di affermare il primato futurista sull'esperienza cubista.

Una conoscenza non superficiale delle opere d'arte dell'Africa e dell'Oceania presenti nella capitale francese nel secondo decennio del Novecento, e un esame della cronologia artistica di Carrà, sembrano legittimare invece la supposizione, se non l'assoluta certezza, che questi non sia sfuggito, nel periodo compreso tra il 1911 e il 1916, all'impatto subito dalla cultura figurativa europea e abbia interrogato ripetutamente soprattutto la scultura del continente nero.

Carrà è per la prima volta a Parigi nel 1899, attratto dalla possibilità di lavorare come decoratore nei padiglioni in allestimento per l'Esposizione Universale che si preparava per il 1900.

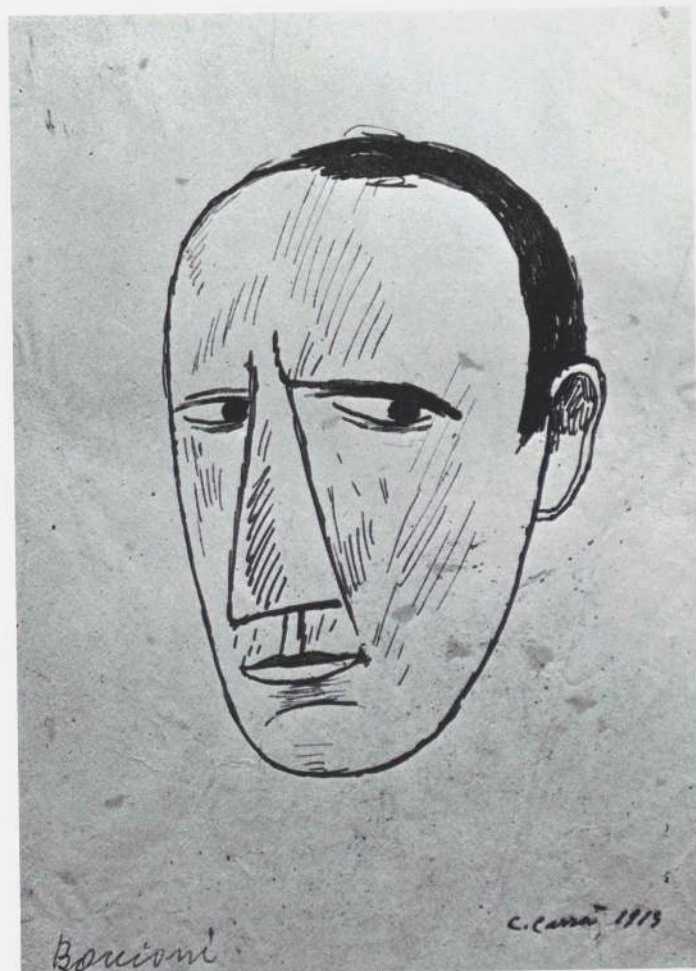
Nei momenti liberi visita i musei e scopre, con emozione, gli Impressionisti. Le raccolte etnografiche del Trocadéro lo lasciano invece del tutto freddo. Scriverà infatti nell'autobiografia: «Dei musei, oltre il Louvre, il Petit-Palais e il Luxembourg, vidi il Trocadéro che mi parve piuttosto squallido e di scarso interesse».<sup>7</sup>

È abbastanza curioso notare che uguale impressione negativa (perché, come Carrà, non ancora maturi a ricevere il messaggio della creatività degli artisti extra-europei) dovevano provare Vlaminck e Derain che pure saranno più tardi gli scopritori dell'arte negra, e qualche anno più tardi lo scultore Jacob Epstein. Lo stesso Vlaminck afferma che dopo aver «esplorato il Trocadéro in lungo e in largo e in parecchie occasioni», né lui né il suo amico Derain avevano visto «tra gli oggetti esposti, niente se non ciò che si era soliti chiamare feticci barbari e curiosità etnografiche».<sup>8</sup>

Sarà durante il secondo soggiorno a Parigi del 1911, ed ancor più durante i successivi del 1912 e del 1914, che Carrà, ormai maturo e reso più duttile dagli anni dell'esperienza futurista, potrà stabilire un contatto (rinnegato



Luigi Russolo, *Autoritratto*. 1913. Acquaforte, cm. 9,5 x 8. Laveno, Collezione Marco Costantini.



Carlo Carrà, *Ritratto di Boccioni*. 1913. Inchiostro, cm. 27 x 19. Reggio Emilia, Collezione privata.

negli scritti) con la scultura africana.

Dopo il 1911 cominciano infatti a fare la loro comparsa nei suoi lavori alcuni elementi formali riconducibili all'arte negra.<sup>9</sup>

Il *Ritratto di Russolo*, datato 1913, mostra a mio giudizio una chiara derivazione dal tipo più comune delle maschere Fang del Gabon, costituite da una tavola di legno, spesso di dimensioni rilevanti (fino a un metro), leggermente incurvata e normalmente dipinta di bianco. In queste maschere l'ovale del viso è stirato nel senso della lunghezza ed appuntito verso il mento; il naso allungato e affilato è la continuazione dell'arcata sopraciliare che divide la parte concava dalla parte convessa del volto limitata dalla fronte; gli occhi sono figurati da due punti a rilievo al centro della cavità orbitale. Gli stessi elementi sono riscontrabili, trascurando gli accidenti della capigliatura, della barba e dei baffi, nel *Ritratto di Russolo*, i cui lineamenti erano del tutto regolari. In più, nel disegno, il naso è rappresentato secondo un modello che già i Cubisti avevano derivato dalla scultura africana, e cioè "en quart-de-brie".

Il disegno è pubblicato a pagina 127 di «Lacerba» dell'Aprile del 1914, che segue l'annuncio di un "Concerto di Intonarumori futuristi" al Teatro Dal Verme di Milano, diretto dallo stesso Russolo. Un ritratto molto simile, di mano di Soffici, è pubblicato a pagina 126 della stessa rivista sotto l'annuncio. Questa viene utilizzata nel collage *La Ciociara* di Severini che porta la data del 1914.

Due ritratti di Boccioni, uno datato 1913 e l'altro 1916 (p. 407) ma pressochè identici, mostrano un processo di





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



Carlo Carrà, *Testa di fanciulla*. 1911 o più tardi. Matita e carboncino, cm. 14 x 9.  
Milano, Collezione privata.

semplificazione delle forme meno spinto, ma della stessa natura, che li apparentano, soprattutto per il grande naso a semicono, alla *Testa di donna* di Picasso del 1909, anch'essa debitrice della plastica africana, sia pure di una popolazione non direttamente individuabile.

Un ritratto del 1914 di Guillaume Apollinaire, che è probabilmente uno degli iniziatori di Carrà alle arti extra-europee, è invece esente da qualsiasi suggestione di tali manifestazioni artistiche.

Il disegno a carboncino *Testa di fanciulla* richiama in modo evidente la famosa "maschera bianca" Fang appartenuta prima a Vlaminck e poi a Derain.<sup>10</sup> L'opera reca la data del 1909 che si ha ragione di credere apposta in un secondo tempo, e dovrebbe essere posticipata a un'epoca successiva, almeno al 1911, cioè dopo il secondo viaggio a Parigi. Anche in questo caso l'opera interrogata è di provenienza gabonese; presenta una superficie a debole curvatura lievemente modulata, di colore bianco opaco che quasi assorbe la luce, ed ha un naso a forma di piramide tagliata longitudinalmente.

La figurazione del naso "en quart-de-brie", la semplificazione degli elementi del viso fino a trasformarlo in una maschera, caratterizzano anche numerose opere degli anni successivi. Si vedano: i disegni *Donna*, *Figura di donna* e *Busto femminile* del 1914, le tempere *La ballerina del San Martino* e *Pagliaccio*, i disegni *Donne con gatto*, *Testa di*

*gentiluomo* (vista di fronte), tutti del 1915; i due disegni ancora per la *Testa di gentiluomo*, la serie di disegni *Testa femminile*, *Testa di fanciulla*, *Testa di donna*, *Testa di ragazzo*, *Boxeur*, e il grande olio *I romantici* con i relativi studi preparatori del 1916.

Per il disegno *Testa di fanciulla* del 1914, il modello ispiratore è verosimilmente una maschera o una figura Baule della Costa d'Avorio, da cui il pittore avrebbe mutuato gli elementi essenziali del viso: l'ovale regolare, gli occhi lenticolari, il naso sottile, ma non esageratamente allungato, che continua, anche in questo caso, nell'arcata sopraciliare nettamente delineata. Alcune maschere con le caratteristiche descritte esistevano nella collezioni di Paul Guillaume e di altri collezionisti parigini.

I due ritratti di Remy de Gourmont del 1914 e del 1916 (p. 410) pressochè uguali, al di là della rassomiglianza col modello, rimandano con una certa evidenza alle figure Teke dello Stanley Pool (p. 410), sia per l'aspetto generale della testa e del collo che per la resa di alcuni particolari: il naso e l'orecchio (visibile nel disegno datato 1916) e, soprattutto, la barba piatta a forma di trapezio applicata direttamente sotto il labbro.

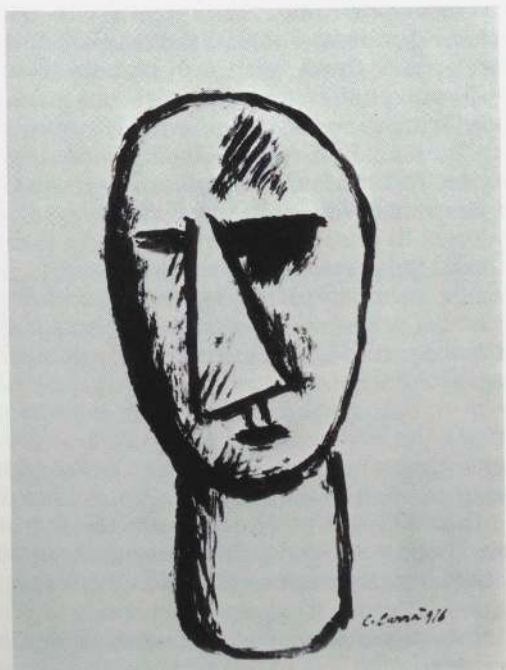
Una figura Teke è visibile nella famosa fotografia del *cabinet de travail* di Apollinaire (p. 312).

La figura che compare nella tempera *Composizione con figura femminile* del 1915, ora al Museo Pushkin di





Carlo Carrà, *I romantici*. 1916. Olio su tela, cm. 150 × 162. Torino, Collezione privata.



Carlo Carrà, *Testa di ragazzo, III*. 1916. Acquarello. cm. 19,3 × 14,5. Milano, Collezione privata.

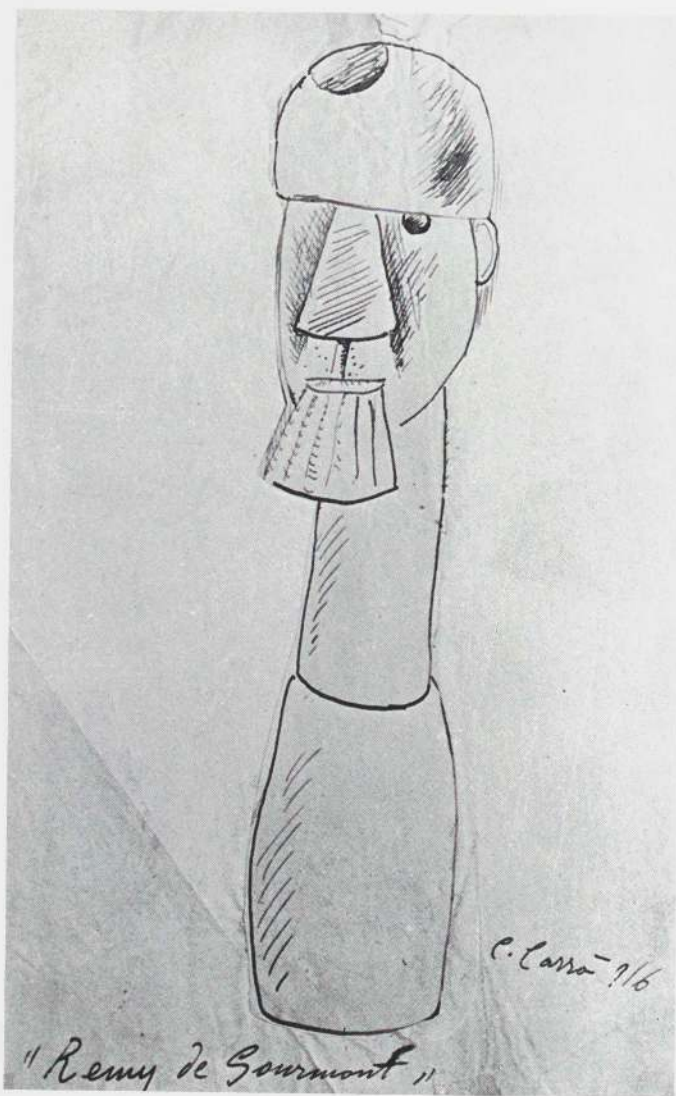
Mosca (p. 404), presenta una analogia sorprendente con una piccola scultura Lega dello Zaire, anch'essa nella collezione di Paul Guillaume (p. 411). L'impianto monumentale, il collo possente, vera e propria colonna portante della testa a forma di uovo, il naso a parallelepipedo, gli occhi a grano di caffè della piccola figura congolese in avorio, si ritrovano quasi identiche per forma, collocazione e proporzioni nel quadro ora a Mosca.

La scultura Lega sembra costituire un punto di riferimento per Carrà anche in altre opere. La testa e il collo della figura femminile in *La stella*, della collezione Zaffino di Reggio Calabria, del 1916, e nel disegno preparatorio del 1914 sembrano ricalcare il modello descritto in precedenza.

I visi tondi di queste ultime opere e quelli di tre disegni della serie *Il violinista* del 1915 (p. 413) preannunciano la soluzione adottata per la bambina di *Antigrizioso* (p. 412). Questa ha impiantato sul corpo tozzo da pupazzo di legno una testa sferica massiccia con le cavità orbitali accentuate, gli occhi a grano di caffè, il naso a parallelepipedo che richiama, tenuto conto anche del colore bruno arancio, alcune sculture in avorio della stessa popolazione Lega (si veda in proposito la nota testa della collezione Raton di Parigi, p. 413).

Elementi tipici della scultura africana sono pure rintracciabili in altre opere, talvolta solo nella definizione di





Carlo Carrà, *Ritratto di Remy de Gourmont*. 1916. Matita, cm. 30,4 x 19. New York, Collezione privata.



Figura, Teke, Repubblica Popolare del Congo. Legno, h. cm. 37,5. Parigi, Collezione Louise e Michel Leiris.

un particolare: i seni, le braccia rigide e cilindriche, le dita figurate come parallelepipedi rettangolari, senza indicazione delle articolazioni e unite tra loro (si vedano per tutte le mani della donna nel *Nudo* del 1914); la capigliatura de *Il fanciullo prodigio* è ottenuta con l'alternanza di zone regolari chiare e scure, quasi a ripetere le ondulazioni lineari delle elaborate acconciature delle figure e delle maschere Baule.

L'esperienza "negra" non sembra però limitata all'acquisizione di un vocabolario creativo nuovo. Carrà, mi sembra, ha interrogato la scultura africana più in profondità nella sua ricerca di un equilibrio ritmico tra staticità e movimento, nel suo sforzo di liberare le strutture essenziali, dopo la rimozione del particolare e dell'aneddotico.

Gli incentivi della scultura africana avrebbero concorso alla creazione di quelle forme compresse, di pesante elementarità, il cui momento culminante è rappresentato dall'*Antigratzioso* che marca la rottura con tanta diffusa tradizione di facile eleganza e, nello stesso tempo, con gli schemi vitalistico-ingegnereschi del Futurismo. Rottura che non è una vampata effimera, ma l'avvio di un processo di dura revisione critica e autocritica, di crescita che si compie tra il 1915 e il 1920 dopo il viaggio a Parigi, dopo gli incontri con Apollinaire e con le creazioni artistiche di Picasso, Derain e di Cézanne («il Masaccio del nostro tempo», secondo Carrà) ma anche degli anonimi artisti

dell'Africa nera e dell'Oceania.

Il ricordo di queste opere, quantunque puntigliosamente denegato da Carrà, ha quindi probabilmente favorito, con una sorta di lievitazione interiore e inconfessata, la ricerca e il ritrovamento delle forme depurate e fondamentali di Giotto e di Masaccio, di cui *I Dioscuri* e *La casa dell'amore* del 1922 mi sembrano gli esiti più convincenti. La figura di donna, dal corpo tornito e levigato come un legno patinato, di quest'ultimo quadro, nella sua compostezza e nella posizione discreta delle braccia, sembra conservare la memoria delle figure lineari dell'Isola di Pasqua vedute probabilmente a Parigi. Sensazione che trova un'anticipazione e una conferma in molti disegni degli anni 1920 e 1921.

Negli stessi anni precedenti la Prima Guerra Mondiale, altri due giovani artisti italiani, Giorgio de Chirico e suo fratello Alberto Savinio (allora soprattutto musicista) sbarcano a Parigi e si legano, forse introdotti da Soffici, e anche più dei Futuristi agli stessi circoli dell'avanguardia francese.

Non solo il sodalizio dei due fratelli con Guillaume Apollinaire è strettissimo,<sup>11</sup> ma Paul Guillaume è il mercante parigino di de Chirico e il tramite della relazione con Marius de Zayas, il pittore messicano che nel 1916 avreb-



be pubblicato a New York uno studio dal titolo anticipatore di *African Negro Art – Its Influence on Modern Art*. Negli annunci pubblicitari della galleria di Paul Guillaume in cui sono elencati gli autori delle opere disponibili, tra cui de Chirico, viene sempre richiamata la presenza di *sculptures nègres de tout premier ordre*.

La possibilità di vedere e di maneggiare opere di "art nègre" e di discuterne è quindi quotidiana e quasi inevitabile. Eppure de Chirico nei suoi scritti evita con cura l'argomento.

Savinio invece ammette implicitamente di subirne il fascino poichè scrive sull'arte africana addirittura il testo di una conferenza. Lo ricorda nei *Souvenirs* in questi termini: «Nel 1913, Paul Guillaume fondò la Société des Mélanophiles con sede in Rue de Navarin a Parigi. Per la Société des Mélanophiles io scrissi intorno a quel tempo una conferenza sulla statutaria negra, che fu registrata su un disco Pathé e pronunciata pochi giorni dopo a New York dalla voce di un grammofono». <sup>12</sup> Purtroppo tutto si riduce a questo laconico accenno. Nonostante le ricerche effettuate non mi è stato possibile, almeno per ora, rintracciare il testo, evidentemente di grande interesse almeno dal punto di vista storico, trattandosi di uno dei primissimi interventi critici sull'argomento.

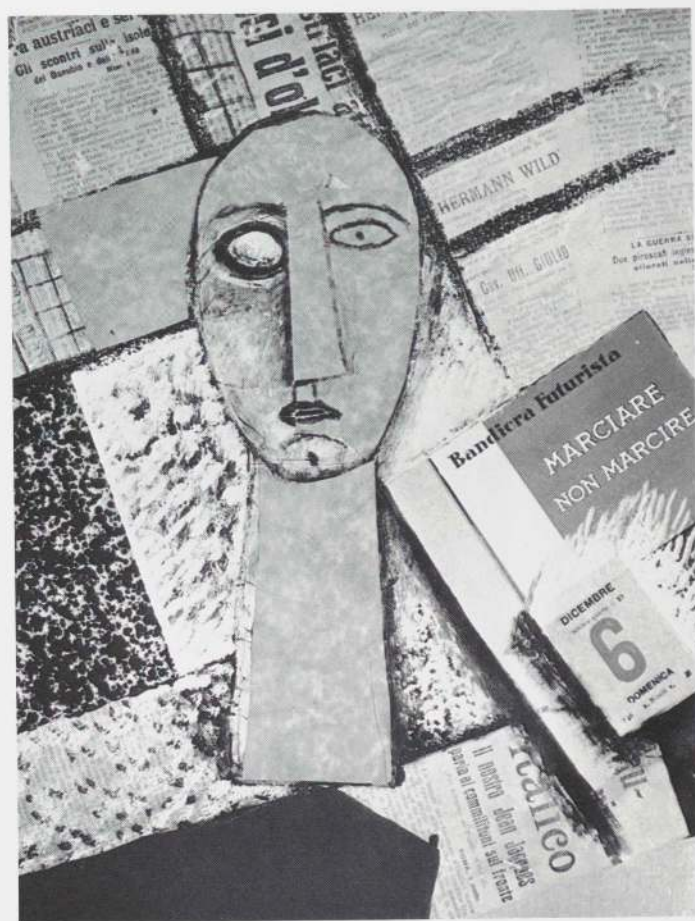
L'occasione per l'audizione del disco è probabilmente il vernissage della mostra di arte africana organizzata da Marius de Zayas nel Novembre-Dicembre del 1914 (quindi un anno dopo la data indicata da Savinio) presso la Photo Secession Gallery di Alfred Stieglitz a New York con sculture inviate a Parigi da Paul Guillaume. Giova forse ricordare che nella stessa galleria vengono anche esposte opere di de Chirico, inviate con lo stesso carico di sculture africane, <sup>13</sup> e che sulla rivista di Stieglitz «291» sono pubblicate composizioni musicali e testi teorici di Savinio.

Nell'opera pittorica dei due fratelli non mi pare si possa avvertire alcuna eco dell' "art nègre" nonostante le inevitabili occasioni di esposizione al contagio, come d'altra parte era avvenuto a Soffici, Boccioni, Severini e Russolo. L'influenza sull'opera di Carrà, che spero di aver dimostrato, resta quindi un fatto isolato.

Il clima culturale italiano degli anni successivi non è favorevole alla diffusione dell'interesse per le arti extra-europee. L'Italia non ha colonie e quindi non esiste un mercato di opere d'arte alimentato dalle creazioni di artisti africani o oceanici che possa favorire un collezionismo specializzato. Per parte mia non conosco raccolte private formate in Italia nel primo quarto del secolo.

Stando alle informazioni di Paul Guillaume, «I campioni attivi e intelligenti della causa dell'arte africana» in Italia sono due stranieri che vivono a Roma: Edward Keeling, "charmant dilettante" e Gerald Tyrwhitt (poi Lord Berners), giovane attaché diplomatico presso l'Ambasciata Inglese e musicista, <sup>14</sup> autore, tra l'altro del brano musicale *L'uomo dai baffi*, scritto per lo spettacolo di marionette *I Balli plastici* di Fortunato Depero, messo in scena il 15 Aprile del 1918 al Teatro dei Piccoli di Roma. Per Gabriele d'Annunzio, principe dei poeti italiani, l'arte africana non è che un passatempo letterario. Lo ricorda Leon Kochnitzky riferendo un colloquio avuto con il "vate" nel 1920: «Vedi», proseguì d'Annunzio, «quando mi parli di statue negre e di maschere africane, non posso fare a meno di ricordare le manie *japonisantes* di Goncourt. Ogni epoca ha i suoi passatempi letterari. L'esotismo e il carnevale servono ad evadere dalla triste realtà, a fuggire la noia quotidiana». <sup>15</sup>

Nell'ambito della "XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia" (l'attuale "Biennale") del



Carlo Carrà, *Composizione con figura femminile*. 1915. Tempera su cartone, cm. 41 x 31. Mosca, Museo Pushkin. Per la riproduzione a colori vedi p. 404.



Testa, Lega, Zaire. Avorio, h. cm. 7. Collezione privata.





Carlo Carrà, *Antigrizioso*. 1916. Olio su tela, cm. 67 × 52. Milano, Collezione privata.

1922, Carlo Anti (archeologo) e Aldobrandino Mochi (etnologo) allestiscono una mostra di 33 sculture africane, prevalentemente congolese, appartenenti al Museo Preistorico Etnografico di Roma (dopo il 1925 Museo L. Pigorini) e al Museo di Antropologia e di Etnologia di Firenze.<sup>16</sup>

La reazione della critica, con poche eccezioni, è distratta, sbrigativa o irridente. D'altra parte, lo stesso ordinatore Carlo Anti non sembra convinto della validità assoluta della creazione plastica dell'Africa nera se in uno studio del 1921 (*Scultura africana*) vede in essa «solo il manifestarsi di uno stadio primitivo, con tutte le ingenuità e gli schematismi propri delle arti primitive».

Carrà, che su «Il Convegno» dedica ben quattro lunghi articoli alla manifestazione veneziana, non fa alcun cenno della mostra di arte africana.<sup>17</sup>

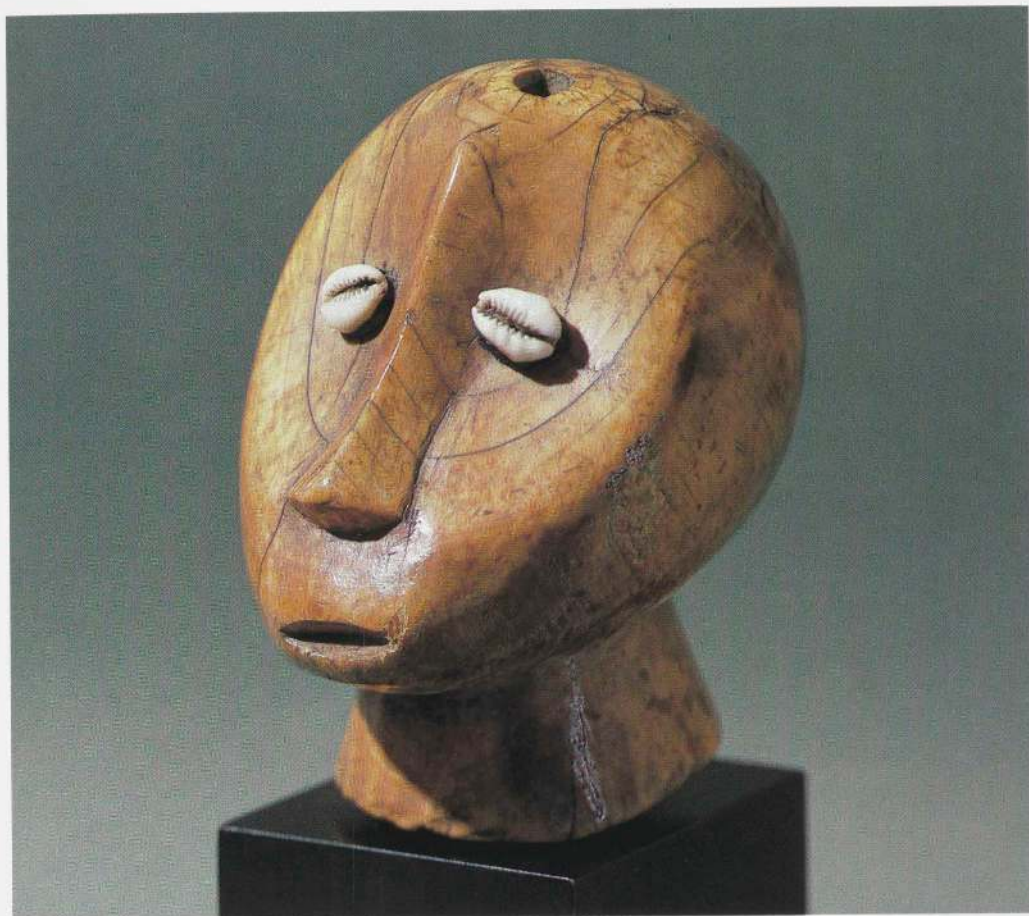
L'apparente trascuranza o l'asserita negazione non

significano necessariamente che i processi attivati dalla "scoperta" delle arti extra-europee si siano definitivamente interrotti. Sembra più giusto ritenere che le sollecitazioni abbiano continuato a fluire e ad operare nel terreno delle arti italiane in una forma sotterranea, come un fiume carsico, per riaffiorare in maniera diffusa nel secondo dopoguerra.

Nel 1961 Corrado Cagli scrive che con la scoperta degli artisti delle avanguardie storiche

«un campo illimitato si è aperto ai poeti e ai pittori, ed appare ormai ovvio che la complessità stilistica della pittura moderna, rispetto a quella del passato legata al metro greco-romano rinascimentale, sia dovuta appunto alla acquisita coscienza delle culture primitive e delle tradizioni popolari. Dagli Arunta agli Aztechi, dai Nuragici ai Maya, dai Cavernicoli agli Etruschi, tutti hanno finito col confluire nel tempo moderno come gli affluenti convergono verso il loro grande fiume».<sup>18</sup>





A sinistra: Testa, Lega, Zaire. Avorio, h. cm. 13. Parigi, Collezione Alain de Monbrison.

Sotto: Carlo Carrà, *Il violinista*. 1914-1915. Matita, cm. 41 x 27. Torino, Collezione Società Reale Mutua di Assicurazioni.

Nella multiforme creazione dell'artista romano (e in quella di altri), come in un tratto emblematico del "grande fiume", trovano posto prepotentemente forme e soluzioni proprie delle arti africane, oceaniche, indonesiane e precolombiane, non già ecletticamente citate ma intimamente possedute e rielaborate.

Ma questa è storia dei nostri giorni, tutta da scrivere; di uomini dell'Occidente, liberati (definitivamente si spera) dalla superbia di credersi il motore del mondo.





# NOTE

1. F.T. Marinetti, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, a cura di L. De Maria, Milano 1969, pp. 288, 289. Sulle connessioni tra i Futuristi e le avanguardie francesi, vedi anche il catalogo *Apollinaire e l'Avanguardia*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1980.
2. *Fondamento plastico della scultura e pittura futurista*, in «Lacerba», anno I, n. 6, 15 Marzo 1913, p. 51.
3. *Vita moderna e arte popolare*, in «Lacerba», anno II, n. 11, 1 Giugno 1914, p. 167.
4. André Derain, in «Valori Plastici», anno III, n. 3, Marzo 1921, pp. 67, 68. Secondo Carrà, Derain fu il primo ad usare forme africane: «E fu appunto il Derain a creare i due peccati: Fauvismo e Cubismo richiamando nella sua arte le linee paradossali delle statue negre», in *Parere intorno a Matisse*, in *Pittura Metafisica*, Firenze 1919.
5. Cfr. M. Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici, 1900-1914*, Milano 1969.
6. *Cubismo e Futurismo*, Firenze 1914, p. 14. Attorno alla metà degli anni trenta, in sintonia con la politica razziale del fascismo, Soffici modificò il suo modo di vedere il problema in maniera diametralmente opposta.
7. *La mia vita*, Roma 1943, p. 41.
8. M. Vlaminck, *Portrait avant décès*, Parigi 1943, pp. 106, 107.
9. Per i disegni faccio riferimento al catalogo Carrà - *Disegni* a cura di Franco Russoli e Massimo Carrà, Bologna 1977.
10. Cfr. E. Bassani, *La maschera bianca di Vlaminck e di Derain*, in «Africa», Roma, anno XXXIV, n. 3, Settembre 1979, pp. 286-294.
11. M. Fagiolo, *Giorgio de Chirico - Il tempo di Apollinaire - Paris 1911-1915*, Roma 1981.
12. A. Savinio, *Souvenirs*, Roma 1945, p. 150, nota 11. In uno scritto dal titolo *Negrizzanti*, datato Parigi 1932 (pure pubblicato in *Souvenirs*, pp. 47-53) Savinio ritorna acutamente sul problema dell'arte africana per ironizzare sull'infatuazione dei Surrealisti per il "mistero" e la "magia" africani, concludendo lapidariamente: «Al *clair esprit* dei cartesiani non poteva capitare scherzo peggiore».
13. M. Fagiolo, *op. cit.*, p. 113.
14. P. Guillaume, *Une esthétique nouvelle - L'art nègre*, in «Les Arts a Paris», n. 4, 15 Maggio 1919, p. 4.
15. L. Kochnitzky, *Influence de la Plastique nègre sur l'Art contemporain*, in «Synthèses», n. 121, Giugno 1956, p. 293.
16. Le opere d'arte africana sono elencate alle pp. 41-44 del catalogo.
17. *L'arte mondiale alla XIII Biennale di Venezia*, in «Il Convegno», anno III, Maggio 1922, pp. 211-220; Giugno 1922, pp. 287-296; Luglio 1922, pp. 406-414, Agosto 1922, pp. 444-453. Alla stessa «XIII Esposizione» erano esposti *I dioscuroi* e *La casa dell'amore* di Carrà. I due dipinti diedero occasione a una violenta stroncatura di E. Thovez nella «Gazzetta del Popolo», 6 maggio 1922, con il titolo: *I mostri: Modigliani, Cézanne, Carrà*, significativa degli umori della cultura italiana dell'epoca.
18. «La Nuova Pesa» (Bollettino della Galleria), n. 13, Roma, Maggio 1961, p. 6.



Maschera coccodrillo, Dogon, Mali. Legno, h. cm. 63,5.  
New York, Collezione Nina e Gordon Bunshaft.

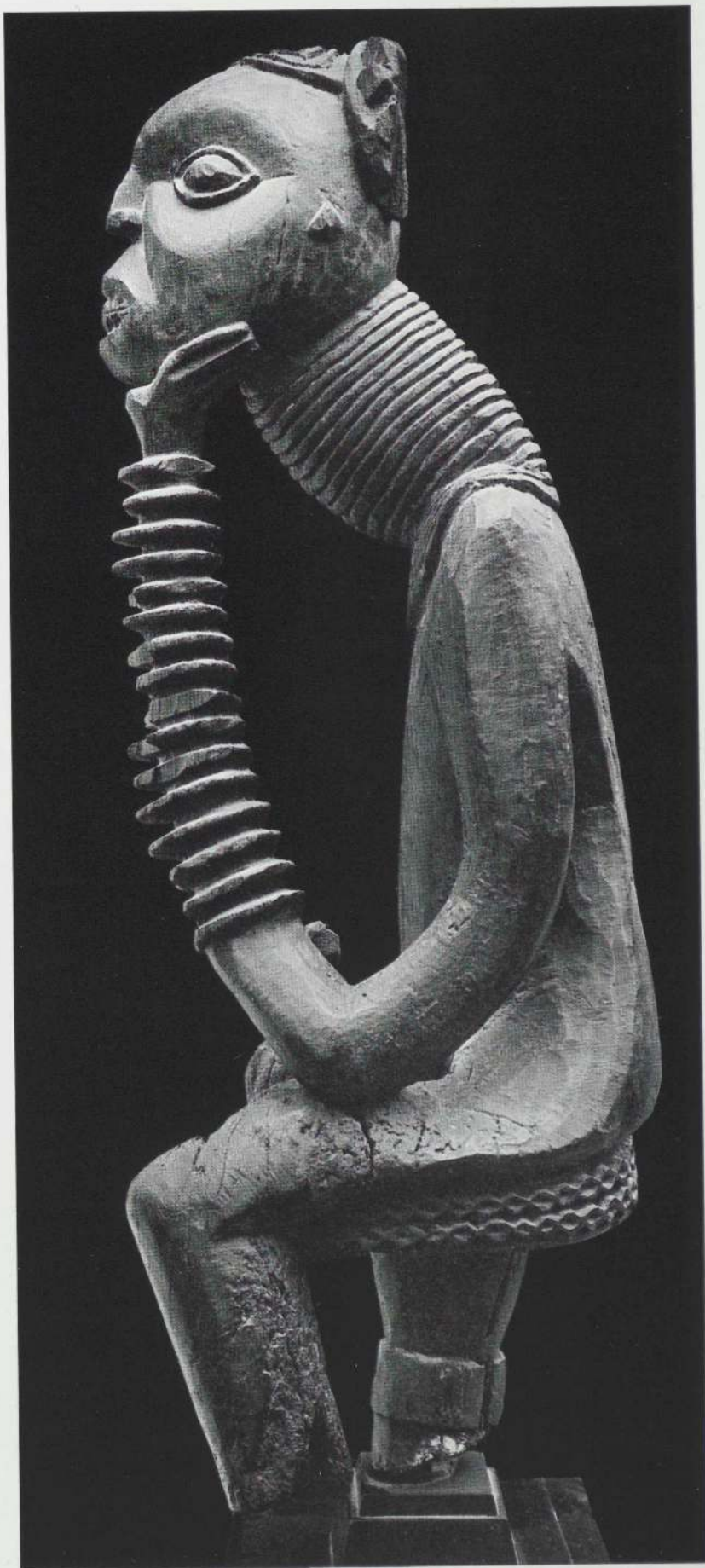


Maschera elmo, Baule, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 88,3.  
New York, The Metropolitan Museum of Art; The Michael C. Rockefeller Collection, dono Ben Heller.





Figura, Bamileke, Camerun. Legno, h. cm. 51,4.  
Collezione Pierre Matisse.  
Già Collezione Henri Matisse.



Figura, Bangwa, Camerun. Legno, h. cm. 81. Collezione privata.





Jacob Epstein, *Il martello pneumatico*. 1913-1914. Bronzo, cm. 71 × 76. New York, The Museum of Modern Art; Fondo Mrs. Simon Guggenheim.



# Parigi e Londra

## Modigliani, Lipchitz, Epstein e Gaudier-Brzeska

Alan G. Wilkinson

**M**odigliani, come Gauguin, è molto più conosciuto per la sua pittura che per la sua scultura, e tuttavia alcune dichiarazioni da parte dei suoi amici attestano che nutriva la profonda e radicata ambizione di diventare scultore. Il mercante d'arte Adolphe Basler dichiarò: «La scultura era il suo unico ideale e vi riponeva grandi speranze». <sup>1</sup> La pittrice inglese Nina Hammet, che vide spesso Modigliani a Parigi, così annotò nelle sue memorie: «Considero sempre la scultura come il suo vero *métier*...» <sup>2</sup> Quando sua madre gli scriveva a Parigi, indirizzava la posta ad «Amedeo Modigliani, scultore». <sup>3</sup> E tuttavia durante la sua breve e tragica vita di artista, egli dedicò solo cinque o sei anni, dal 1909 al 1915 circa, a realizzare queste sue ambizioni.

Sia come pittore che come scultore, Modigliani fu principalmente un ritrattista. Il soggetto di ventitre delle sue venticinque sculture rimaste è la testa umana. Scopriamo in queste sculture e nei numerosi disegni relativi, più che nei suoi dipinti, come Modigliani abbia assimilato l'arte tribale africana. La quasi totale mancanza di prove documentarie rende difficile, se non impossibile, stabilire l'esatta cronologia delle sue sculture e in termini specifici il debito di Modigliani verso l'arte tribale. Non sappiamo, per esempio, quando prese coscienza della scultura africana, e nemmeno quanto ampiamente la conoscesse. Tuttavia non c'è dubbio che l'arte africana esercitò una delle maggiori influenze nella formazione dello stile di Modigliani che caratterizza le teste di pietra allungate.

Amedeo Modigliani nacque in Italia, a Livorno, il 12 Luglio 1884. Nonostante la sua fama creatasi a Parigi di artista bohémien per eccellenza, egli non dimenticò mai il suo retroterra borghese ed ebraico, spesso presentandosi in tal modo: «Sono Modigliani - ebreo». Nel 1898 iniziò a

studiare disegno e pittura a Livorno: la sua formazione accademica cominciò nel 1902, quando si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Firenze, e passò, l'anno seguente, all'Istituto di Belle Arti di Venezia.

Modigliani arrivò a Parigi tra la fine del 1905 e l'inizio del 1906 e si stabilì a Montmartre in Rue Caulaincourt, non lontano dallo studio di Picasso nel Bateau-Lavoir. I pochi dipinti di Modigliani che ci sono rimasti tra quelli eseguiti nei primi tre anni della sua attività parigina riflettono l'influenza di Toulouse-Lautrec e l'incombente malinconia dei ritratti del Periodo Blu di Picasso. L'opera di Cézanne, tuttavia, fu l'influenza formativa più determinante per lo sviluppo artistico di Modigliani come pittore, così come è evidente in *Il mendicante*, eseguito durante il suo viaggio in Italia nell'Estate e nell'Autunno del 1909.

Durante i primi sei mesi del 1909 Modigliani si spostò a Montparnasse, in uno studio a Cité Falguière, 14. Chiese al suo amico e mecenate Dr. Paul Alexandre di presentarlo al suo vicino Brancusi. L'importanza di questo incontro e la successiva amicizia con Brancusi non può essere sopravvalutata. Se Modigliani aveva perso l'intenzione o la volontà di dedicare le sue energie alla scultura, l'esempio di Brancusi e della sua opera gli fornirono gli stimoli necessari. I due artisti devono essersi incontrati prima che Modigliani partisse per l'Italia nell'Estate del 1909, perché Brancusi andò a trovare Modigliani a Livorno, dove quest'ultimo eseguì un ritratto con la scritta "Brancusi" e "Livorno". È possibile che Modigliani abbia iniziato a scolpire prima del suo ritorno a Livorno e che abbia anche eseguito qualche scultura mentre si trovava in quella città, ma la mancanza di documentazione rende impossibile attribuire sculture specifiche al 1909. In genere si è concordi nel dire che, una volta ritornato a Parigi nell'Autunno del 1909, Modigliani si concentrò sulla scul-





Amedeo Modigliani, *Testa*. 1911 ca. Pietra, cm. 88,7 × 12,5 × 35.  
Londra, Tate Gallery.

tura e sui relativi disegni.

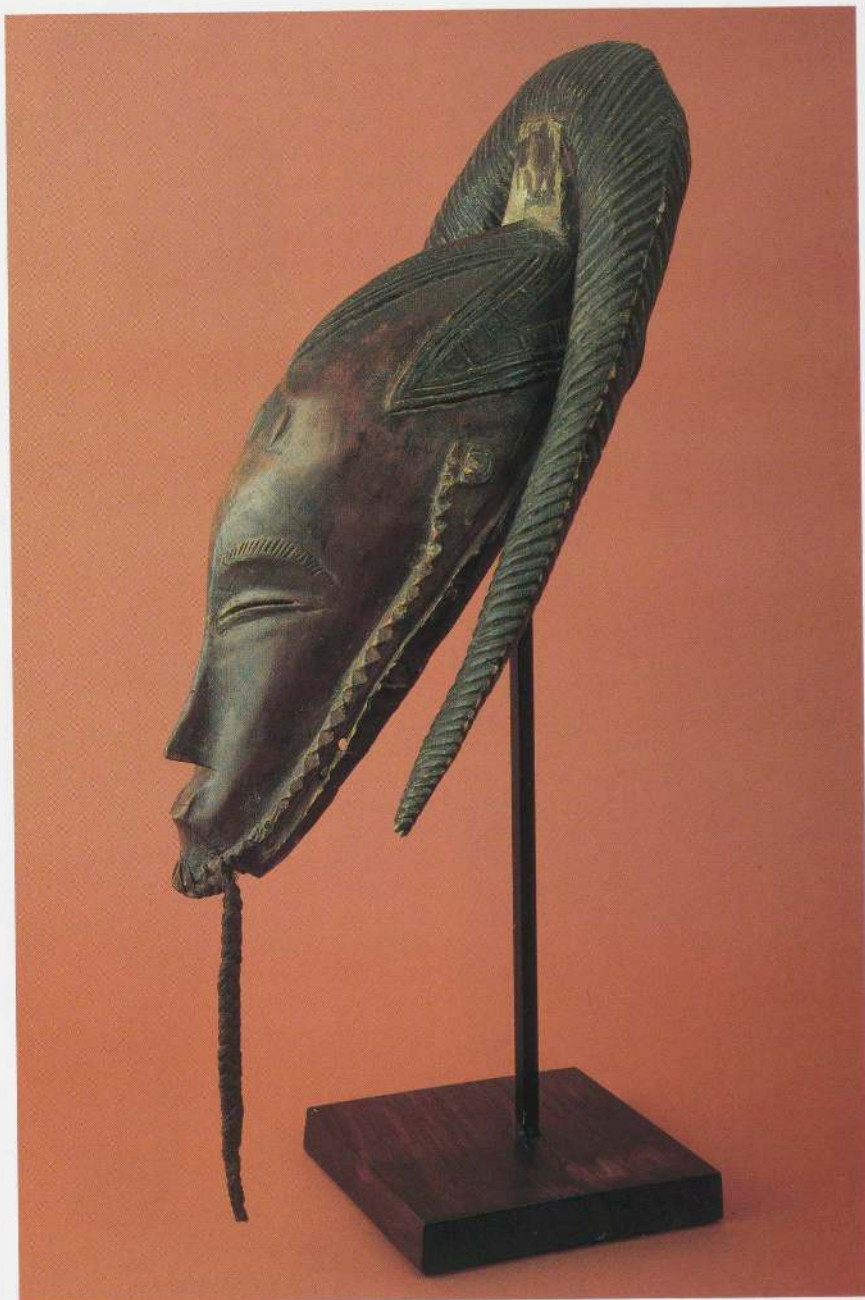
La scultura di Modigliani e quella del suo mentore Brancusi non condividono tuttavia le affinità stilistiche che spesso associano le opere di artisti che vivono e lavorano in stretta vicinanza: com'è il caso di Picasso e Braque tra il 1909 e il 1913, o di Moore e Hepworth dalla fine degli anni venti agli inizi degli anni trenta. Le prime sculture in pietra di Brancusi certamente influenzarono Modigliani, ma più importante fu l'esempio "morale" del rumeno, uno scultore che conservò la sua individualità e rimase indipendente dai movimenti d'avanguardia della capitale francese. Modigliani, nella sua scelta esclusiva della pietra come materiale per le sue opere, era coerente con l'affermazione di Brancusi: «La scultura diretta è il vero cammino verso la scultura»,<sup>4</sup> mentre Brancusi stesso, tra il 1913 e il 1914 aveva scolpito in materiali diversi come la pietra, il legno, il gesso e aveva anche fuso in bronzo alcune opere. Ma occorre sottolineare che, quando i due artisti si incontrarono nel 1909, quasi tutte le sculture di Brancusi dei due anni precedenti erano state eseguite in pietra o in marmo. Modigliani, come Brancusi, Epstein e Gaudier-Brzeska, si rivolse alla scultura diretta e alle fonti tribali come ad un modo per sfuggire all'influenza insostenibile di Rodin. Lipchitz ha ricordato a proposito del suo amico: «Modigliani, come altri artisti del tempo, era convinto che la scultura era malata e che lo era diventata ancor di più con Rodin e la sua influenza. Si modellava troppo in creta, c'era troppo "fango". L'unico modo per salvare la scultura era di iniziare a scolpire di nuovo direttamente in pietra. Abbiamo avuto accese discussioni in merito... ma Modigliani è sempre restato della sua idea». Nel 1909 Modigliani non poteva trovare uno scultore più dedito alla scultura diretta di quanto lo fosse Brancusi. Inoltre, l'interesse di Brancusi per l'arte tribale offrì a Modigliani una alternativa alla tradizione rinascimentale greco-romana.

Le caratteristiche di numerose tra le prime sculture in pietra di Brancusi influenzarono quasi certamente le diciannove teste allungate in pietra di Modigliani. La prima opera di Brancusi che deve aver colpito Modigliani fu *Testa di ragazza* (p. 346), in pietra, del 1907, che Brancusi stesso definiva come la sua «prima pietra diretta». Come Sidney Geist ha scritto: «Sicuramente questa fu una testa che Modigliani vide nel 1909, quando strinse la sua amicizia con Brancusi». A parte l'asimmetria della scultura di Brancusi, le altre caratteristiche – il viso levigato, il naso allungato, la bocca piccola e il trattamento dei capelli, a trama incisa – prefigurano quelle che saranno le teste di Modigliani. Mentre in *Testa di ragazza* di Brancusi, del 1907, il naso è piuttosto piatto e le guance concave, la sua scultura *Baronessa R.F.* (p. 421) del 1910, con il suo lungo naso sottile e sporgente rappresenta senz'altro una fonte per la testa allungata in pietra di Modigliani.

Le venticinque sculture in pietra di quest'ultimo, generalmente accettate come autentiche, non rappresentano la sua completa produzione; non sapremo mai quante sculture eseguì, né quante andarono perse o distrutte. Tra le sculture esistenti ci sono ventitré teste, una figura femminile in piedi e una cariatide (p. 422) di cui non si può stabilire una accurata cronologia. Tuttavia, quattro teste furono fotografate nello studio del pittore Cardoso nel 1911, provando così che esse furono eseguite tra il 1909 e il 1911. Stranamente, Ambrogio Ceroni assegna tutte le venticinque sculture agli anni 1911-1913, malgrado l'accordo tra gli studiosi di Modigliani sul fatto che questi si dedicò alla scultura tra il 1909 e il 1915 o 1916.

Le teste in pietra di Modigliani ebbero un considerevole impatto su alcuni artisti che visitarono il suo studio. Alcuni anni dopo, Lipchitz, ricordando la sua visita allo studio nel 1912, farà osservare che le teste in pietra erano





Maschera, Guro, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 42. Collezione privata.

intese per essere viste tutte insieme, e che, in quanto gruppo, producevano un effetto unico.

«Lo vedo come se fosse oggi, curvo su quelle teste, mentre mi spiegava che le aveva concepite tutte come un solo insieme. Mi sembra che quelle teste vennero esposte in seguito nello stesso anno al Salon d'Automne, sistemate in scala quasi fossero le canne di un organo al fine di produrre la musica che lui voleva».<sup>8</sup>

Le teste in pietra di Modigliani, come risultato di una visione del tutto personale, hanno una tale potenza espressiva, una tale presenza enigmatica che non si possono facilmente dimenticare. Anche il pittore inglese Augustus John, che fece visita a Modigliani nel 1912, considerò le teste nei termini della ritrattistica. Le due teste acquistate da John devono essere state tra le prime sculture che Modigliani abbia venduto. John scrisse:

«Le teste in pietra mi affascinarono in modo strano. Per alcuni giorni sono rimasto in uno stato di allucinazione tale che credevo di incontrare per la strada gente che potesse aver posato per esse, e questo senza dover ricorrere alla canapa indiana!».<sup>9</sup>

La più indimenticabile testimonianza è la descrizione di Epstein circa lo squallore e l'esotismo dello studio di Modigliani:

«A quell'epoca (1912) il suo studio era un miserabile buco in un cortile dove viveva e lavorava. Fu allora che lo riempi con nove o dieci di quelle lunghe teste, ispirate alle maschere africane e con una figura. Erano sculture in pietra e Modigliani di notte sistemava delle candele in cima ad ognuna; l'effetto era quello di un tempio primitivo».<sup>10</sup>

Dopo il ritorno di Epstein a Londra alla fine del 1912, fu l'uso di fonti tribali da parte di artisti come Modigliani che lo spinsero a intraprendere i suoi disegni e le sue sculture, così legati all'arte africana e oceanica.

Non si sa quando Modigliani si sia accostato per la prima volta alla scultura tribale; egli, però, aveva conosciuto Picasso prima del 1909 e doveva essersi reso conto dell'interesse di quest'ultimo per l'arte africana e oceanica, ammirando gli oggetti di arte tribale che questi aveva collezionato. L'amicizia di Modigliani con Lipchitz e





Sopra: Maschera, Marka, Mali. Legno, h. cm. 36,8. Collezione privata.

A sinistra: Amedeo Modigliani, *Testa*. 1915 ca. Pietra calcarea, cm. 56,5 x 12,7 x 37,4. New York, The Museum of Modern Art; dono di Abby Aldrich Rockefeller in memoria di Mrs. Cornelius J. Sullivan.

Brancusi fu un altro legame con la scultura tribale. Secondo Alfred Werner, Modigliani vide altre sculture africane nella galleria di Joseph Brummer e anche nella collezione del pittore Frank Burty Haviland.<sup>11</sup> Si può presumere che se col 1909 Modigliani «parlava ininterrottamente dell'arte negra»,<sup>12</sup> doveva aver visitato il Trocadéro, benché non esista nessuna notizia in merito a tale visita.

Numerosi studiosi hanno suggerito che, a differenza di Picasso, Brancusi ed Epstein, la cui pittura e scultura furono influenzate da una varietà di stili tribali, Modigliani si affidò ad un unico stile regionale dell'arte africana: le maschere per la danza dei Baule della Costa d'Avorio, e qualche oggetto delle popolazioni limitrofe. Parlando delle teste in pietra di Modigliani, Robert Goldwater scrive:

«È abbastanza evidente che in un certo numero di queste teste egli stia seguendo lo stile Baulé (specialmente quello delle sue maschere) nell'ovale allungato della testa con il mento stretto, gli occhi a mandorla, il volume rettilineo del naso ben definito e

allungato che, come la piccolissima bocca a forma di rombo, interrompe appena la curva arrotondata delle guance e del mento. Il collo cilindrico è anch'esso africano, ma non è facile localizzarne la regione d'origine».<sup>13</sup>

Tuttavia il modo sottile con cui Modigliani assimilò e trasformò i suoi modelli rende difficile suggerire uno specifico stile tribale come unica fonte di ispirazione. Benché le somiglianze tra le sue teste in pietra e le maschere Baule per la danza siano straordinarie, bisogna ricordare che anche le maschere Fang e Yaure condividono qualche caratteristica dello stile Baule. In realtà, il naso sottile e persino l'allungamento più pronunciato della testa nelle maschere Fang (p. 406) e Marka sono molto più vicini alle proporzioni delle teste in pietra di Modigliani di quanto lo siano le maschere Baule ricordate prima, e ancor più simili sono alle maschere Guro così squisitamente stilizzate, anche se un po' meno allungate (p. 419). Con ogni probabilità Modigliani lavorò sul ricordo del-



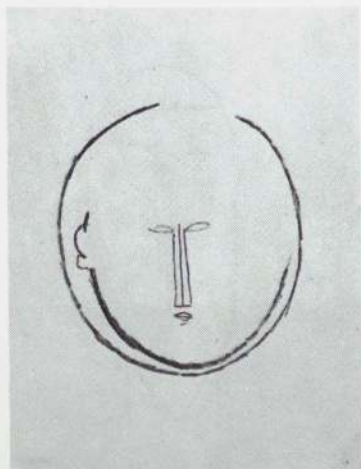
l'arte africana che aveva visto, mantenendo in tal modo la voluta distanza dalle sue fonti. Benché una scultura come *Testa* (p. 418) fosse in realtà ispirata alle maschere Baule, Modigliani, tuttavia, alterò radicalmente la forma ovale di queste maschere creando una sottile testa simile ad una scure che non ha precedenti stilistici in questi prototipi africani (fatta eccezione per certe maschere Guro). Dato il tema limitato delle sculture di Modigliani, è straordinario come ognuna di queste teste in pietra abbia raggiunto un suo preciso carattere personale; ciò si spiega in base al fatto che Modigliani risenti anche della influenza di numerose fonti non tribali. Goldwater ha sottolineato le somiglianze tra il trattamento dei capelli in alcune teste di Modigliani e la scultura greco-arcaica e ha osservato che i loro sorrisi sono reminiscenze delle figure Kore greco-arcaiche o dei tratti più voluttuosi della scultura Khmer.<sup>14</sup>

Conosciamo solo tre opere che Modigliani quasi certamente realizzò su esempi di scultura africana: sono tre disegni tratti da un album di schizzi, uno dei quali è illustrato qui sotto. La posizione degli occhi, chiusi, alla radice del naso allungato, la bocca piccola e la linea interna che definisce l'orecchio destro e dà profondità alla testa, indicano chiaramente che questo disegno si basava su una maschera Baule. Poiché in molti fra i numerosi disegni preparatori per le teste in pietra, e nelle sculture stesse, l'influenza delle maschere Baule per la danza è ben assimilata e fusa con altre influenze, in questo schizzo abbiamo la prova concreta dell'interesse di Modigliani per le eleganti e raffinate sculture della Costa d'Avorio.

C'è rimasta solo una delle cariatidi in pietra di Modigliani (p. 422), benché, giudicando dalle tempere, dai disegni e dagli acquerelli del periodo, questo sia stato uno dei soggetti scultorei preferiti dall'artista. Così come le teste in pietra furono concepite come un'unica serie (ne furono presentate sette al Salon d'Automne nel 1912 come *Teste, insieme decorativo*), Modigliani allo stesso modo si

era prefigurato, senza tuttavia mai realizzarle, le cariatidi come un gruppo, che definì *colonnes de tendresse*. In numerosi disegni preparatori i visi delle cariatidi, benché meno allungati che nelle teste in pietra, mantengono ancora delle caratteristiche che riecheggiano lontanamente le maschere Baule. Così come Modigliani integrò nelle sue teste in pietra un numero di fonti disparate, mi sembra che anche le cariatidi debbano essere messe in relazione sia all'arte tribale che a quella europea. La *Cariatide* in pietra che è al Museum of Modern Art, è stata paragonata ai seggi Luba (p. 423) e in certi particolari ci sono effettive somiglianze, benché sia quasi impossibile immaginare che Modigliani possa aver visto a Parigi, in quel periodo, opere Luba. Nella scultura di Modigliani, il modo in cui la figura è compressa in alto tra la piatta architrave, sorretta dalle braccia alzate, e l'estremità inferiore della scultura è sicuramente una reminiscenza delle opere tribali in questione. Ma in questa scultura e in tutti gli studi preparatori i corpi hanno una contrapposizione e una posa leggermente avvitata che è del tutto estranea alla simmetria frontale delle figure ritte e inginocchiate dei Luba e alle cariatidi di altri popoli africani. L'influenza africana è assente anche dalle forme piene, sensuali e arrotondate della figura nella *Cariatide* di Modigliani. La posa, di ispirazione europea piuttosto che africana, ricorda sculture molto note come *Afrodite accovacciata* in marmo (copia romana di bronzo ellenistico del 275 a.C. circa) conservato a Copenhagen, e il marmo *Mirtilo, cocchiere di Einomao* del 470-475 a.C. del Museo di Olympia in Grecia. In entrambe queste antiche sculture le figure sono inginocchiate sulla gamba destra, con la gamba sinistra alzata; nella *Cariatide* di Modigliani e in parecchi suoi disegni sul medesimo soggetto si può notare questa stessa posizione.

Contrariamente alla opinione che la scultura africana sia stata per Modigliani la principale fonte di ispirazione, Edith Balas sostiene che la sua "principale" fonte stilistica



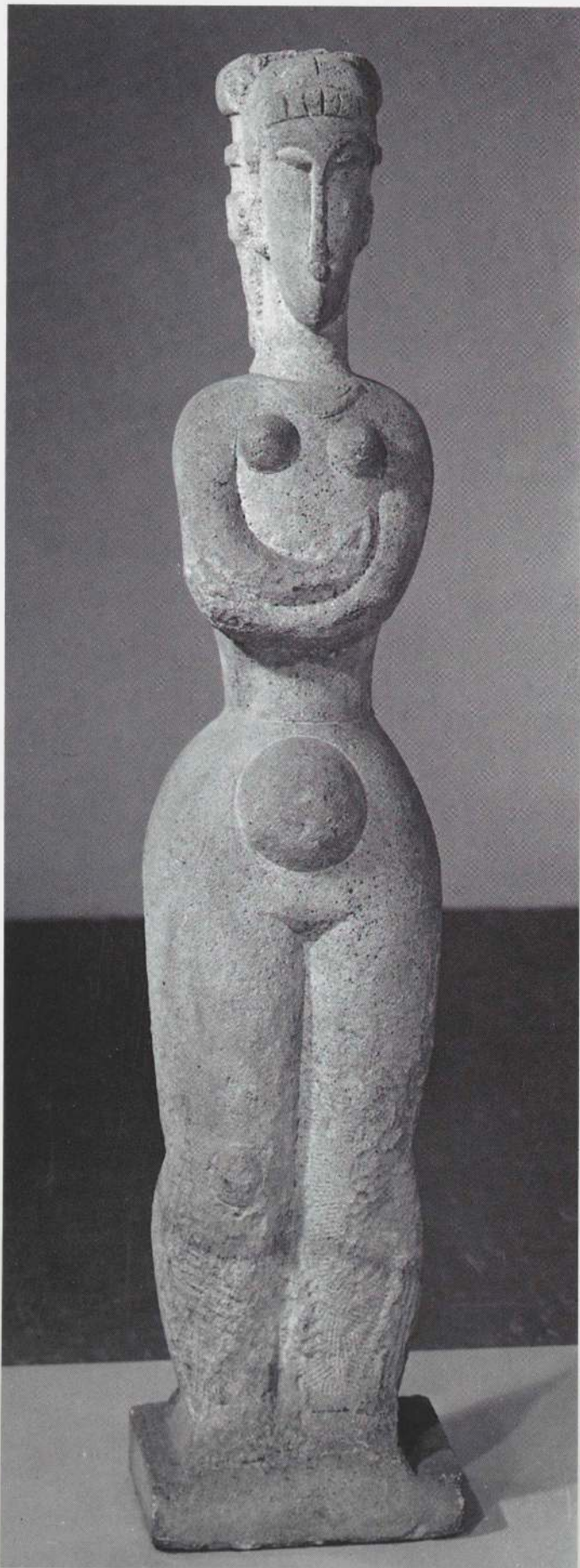
Sopra: Amedeo Modigliani, *Pagina da un album per schizzi*. 1914-1915. Matita rossa, cm. 33,8 x 26,4. Basilea, Kunstmuseum, Kupferstich-kabinett.

A destra: Maschera, Baule, Costa d'Avorio. Legno dipinto, h. cm. 51,4. Bloomington, Indiana University Art Museum.

Più a destra: Costantin Brancusi. *Baronessa R.F.* 1910. Pietra. Collezione privata.







Amedeo Modigliani, *Nudo in piedi*. 1911-1912 ca.  
Pietra, h. cm. 160. Camberra, Australian National Gallery.

è stata l'arte antica dell'Egitto,<sup>15</sup> e cita le memorie della poetessa russa Anna Akhmatova, che nel 1911 era la vicina di studio di Modigliani al n. 14 di Cité Falguière:

«Nel 1911 Modigliani era pazzamente innamorato dell'Egitto. Mi portò alla sezione egizia del Louvre, assicurandomi che ogni altra cosa – *tout le rest* – non era degna di attenzione. Mi fece osservare il copricapo di una principessa egizia e quello di un danzatore».<sup>16</sup>

Anche se le ragioni della Balas appaiono convincenti, sono però sostenute da esempi molto selezionati di disegni e di sculture di Modigliani: ella mette in relazione il seno e l'addome di *Nudo in piedi* (l'unica scultura in pietra di Modigliani, oltre a *Cariatide*, che rappresenti l'intera figura) con l'arte egizia e paragona alcuni disegni ad esemplari di quest'arte presenti al Louvre.

Dato il limitato repertorio della scultura di Modigliani, non sorprende che la sua opera, benché abbia profondamente influenzato artisti come Epstein, Lipchitz e Augustus John, abbia invece esercitato scarsa influenza sui suoi contemporanei. Possiamo tuttavia mettere in luce un certo numero di opere degli artisti che si rifanno alle teste



Amedeo Modigliani, *Cariatide*. 1914 ca. Calcare, h. cm. 92,1, base cm. 41,6 × 42,9.  
New York, The Museum of Modern Art; Fondo Mrs. Simon Guggenheim.



in pietra di Modigliani. Nel bronzo di Lipchitz del 1913-1914 *Madre con bambino* (p. 424) il naso sottile e la testa allungata della madre furono indubbiamente influenzati dalle proporzioni delle teste di Modigliani. In *Madre con bambino* (p. 438) del 1913 di Epstein la testa della madre è in relazione con la scultura Fang piuttosto che con le maschere Baule, che invece erano state la fonte di ispirazione di Modigliani. Tuttavia Epstein può anche essere stato ispirato dall'opera del suo amico, che aveva visto a Parigi l'anno precedente.

Si conviene in genere che Modigliani abbandonò la sua attività scultorea e tornò alla pittura attorno al 1914 o 1915, benché sua figlia sostenesse che abbia continuato a scolpire fino al 1916.<sup>17</sup> Varie sono le ragioni addotte per spiegare i motivi per cui Modigliani ha lasciato la scultura: la cattiva salute, il grande sforzo fisico richiesto nello scolpire e la difficoltà nell'ottenere la pietra durante la guerra. Ma indubbiamente i sei o sette anni dedicati alla scultura continuarono ad influenzare lo stile dei suoi ritratti del 1915-1920. Il più sorprendente esempio è l'olio *Lola di Valenza* del 1915 circa, che è molto più una rievocazione bidimensionale delle sue sculture in pietra, come la *Testa* della Tate Gallery (p. 418), di quanto sia un vero ritratto del modello. In molti dei suoi ritratti successivi egli lascerà gli occhi vuoti, una caratteristica, questa, riscontrabile in numerose sue sculture.

Fra tutti i maggiori artisti della sua generazione che reagirono all'arte Primitiva, Modigliani fu il meno audace e il meno portato a sperimentare. Il potere demoniaco, la sessualità spesso così ostentata, la straordinaria varietà di forme, e la logica interiore sovente del tutto separata dalle considerazioni rappresentative della tradizione europea, sono le caratteristiche dell'arte tribale che hanno esercitato un'influenza profonda e liberatoria sull'opera di Picasso, Brancusi, Epstein e Moore. Ma, così come nei suoi dipinti Modigliani ha mantenuto volutamente la sua indipendenza dall'opera di Picasso e dall'avanguardia, nel processo di assimilazione del Primitivo ha mantenuto le distanze dalle sue fonti.

Forse si può spiegare in parte la sua attrazione verso lo stile Baule col fatto che si dice spesso che queste maschere tribali sono dei ritratti profani di persone viventi. Modigliani sarà ricordato a lungo come ritrattista, particolarmente per i suoi dipinti di amici, mecenati e artisti-colleghi quali Picasso, Brancusi, Lipchitz, Apollinaire, Frank Burty Haviland, Rivera, Laurens e Guillaume. Come Lipchitz ha osservato, Modigliani non ha mai potuto dimenticare il suo interesse per la gente: «Ecco perché Modigliani, nonostante la sua ammirazione per l'arte negro-africana e primitiva in genere, pari a quella di alcuni di noi, non ne è rimasto profondamente influenzato, non più che dal Cubismo. Egli ha preso da esse certe caratteristiche stilistiche, ma fu ben poco toccato dal loro spirito».<sup>18</sup>

L'opera di Jacques Lipchitz è caratterizzata da una straordinaria diversità stilistica ed iconografica. I suoi primi bronzi (1910-1911) erano ritratti relativamente convenzionali e studi di figure secondo la tradizione di Maillol e Despiau. Tuttavia, nel 1913-1914, questi furono presto seguiti da opere radicalmente differenti che riflettevano il suo crescente interesse per l'arte tribale e per le altre fonti extra-europee. Il maggior contributo di Lipchitz alla storia della scultura del XX secolo furono indubbiamente i suoi bronzi e le sue sculture cubiste del 1915-1922; in contrasto con la fredda purezza e il carattere astratto dell'opera cubista di Lipchitz, le sue sculture successive, che spesso descrivono soggetti biblici ed ebraici, ci impressionano per la loro intensità tormentata e barocca.

Nei primi anni della sua attività, quando l'arte tribale



Seggio, Luba, Zaire. Legno, h. cm. 21. Tervuren, Musée Royale de l'Afrique Centrale, Belgio.

influiwa più di ogni altra sulle sue sculture, Lipchitz mantenne un deliberato distacco dalle sue fonti. Gauguin, Picasso, Brancusi, gli Espressionisti tedeschi, Epstein e più tardi Moore e Giacometti reagirono alla scultura Primitiva in modi che appaiono più diretti e immediati. Lipchitz, al contrario, definì il suo impatto con queste opere semplicemente come «incontri»,<sup>19</sup> e si mostrò poco incline ad estrapolare stili specifici. Nell'introduzione al catalogo della mostra del 1960: *The Lipchitz Collection*, egli affermava: «Io non stavo effettivamente cercando una influenza diretta o una fonte di ispirazione, ma volevo solo illuminare e arricchire il mio spirito creativo».<sup>20</sup>

In realtà ciò che Lipchitz prende a prestito dall'arte tribale è così ben assimilato che raramente possiamo identificare un preciso stile tribale e considerare solamente una particolare scultura africana oppure oceanica come le fonti probabili della sua ispirazione o come punto di partenza per una delle sue poche sculture primitiviste. Inoltre c'è una scarsa documentazione di quali specifiche opere d'arte tribale egli abbia visto durante i suoi anni formativi compresi tra il 1909 e il 1914. In alcune sculture portate a termine tra il 1913 e il 1926 l'indicazione delle influenze tribali è spesso oscurata dal più dominante influsso del Cubismo e dell'opera dei suoi amici Brancusi e Modigliani. Nelle sue poche dichiarazioni pubblicate circa l'influenza dell'arte tribale su queste opere, Lipchitz tende sia ad esprimere la sua insoddisfazione per un'opera che presenta un eccessivo influsso tribale, sia a minimizzarlo. Egli descrive e in termini generali alcune delle sue sculture che rispecchiano il suo interesse per l'arte africana o che semplicemente mostrano con essa una somiglianza. Per esempio ha definito interessante la sua *Madre con bambino* del 1913-1914, ma «non l'ha mai trovata completamente soddisfacente a causa della qualità spicca-





Jacques Lipchitz, *Madre con bambino*. 1913-1914. Bronzo, h. cm. 57,1.  
Collezione privata.



Jacques Lipchitz, *Madre con bambini*, 1914-1915. Bronzo, h. cm. 70,5.  
Collezione privata.

tamente negra delle figure e, in modo particolare, delle teste». E continua aggiungendo: «benché sia stato collezionista di scultura africana (ogni volta che avevo soldi) fin da quando giunsi a Parigi (1909), ci sono poche mie opere dove sento una chiara influenza dell'arte negra».<sup>21</sup>

Lipchitz aveva diciotto anni, quando arrivò a Parigi nell'Ottobre 1909 dalla nativa Lituania. Diversamente da altri artisti stranieri che si stabilirono a Parigi – Picasso,

Brancusi, Archipenko e Modigliani – egli non godeva di una precedente istruzione accademica. Nel 1909-1910 Lipchitz si iscrisse all'École de Beaux-Arts e frequentò anche i corsi di scultura all'Académie Julian e quelli di disegno all'Académie Colarossi. All'inizio non fu sensibile all'opera degli impressionisti e post-impressionisti. Durante i suoi primi mesi a Parigi, un amico lo portò alla galleria di Vollard. Anni dopo Lipchitz ricordava:



«Posso ancora sentire il gusto amaro che mi lasciarono i dipinti di Renoir e la completa cecità di fronte alla *Lotta di Giacobbe con l'angelo* di Gauguin. In seguito ogni volta che riguardavo questo dipinto, ero stupito di come potevo non aver capito cosa esso rappresenta in realtà. Come ero inesperto allora quando giunsi a Parigi!».<sup>22</sup>

Le poche opere rimaste dei primi due anni di Lipchitz a Parigi, come il *Nudo seduto* del 1910 e il ritratto in bronzo *Il poeta e pittore Cesare Sofianopulo* del 1911, riflettono la tradizione di Rodin e dei suoi discepoli piuttosto che le sculture e i bronzi di artisti contemporanei quali Picasso, Matisse, Brancusi e Modigliani. Ma nel giro di due anni Lipchitz avrebbe voltato le spalle al XIX secolo e assimilato gli sviluppi contemporanei presenti in scultori come Archipenko, Brancusi, Boccioni e Modigliani, come pure nella produzione cubista di Picasso.

Secondo Lipchitz stesso, egli iniziò ad interessarsi di arte tribale nel 1909, anno in cui arrivò a Parigi, benché l'influenza di essa sulla sua scultura non si sia manifestata sino al 1913-1914. Nell'introduzione al catalogo della mostra di *The Lipchitz Collection* al Museum of Primitive Art di New York, egli affermò di aver iniziato a collezionare arte tribale africana nel 1909, tre o quattro anni prima di incontrare Picasso, Brancusi e Modigliani. Ammise anche un po' di ignoranza a proposito di ciò che stava comprando:

«Troverete in questa mostra, tra le altre sculture, una tazza in legno dipinto del Dahomey che comprai cinquantuno anni fa (1909). Ero sicuro fosse egiziana. Fu solo un anno e mezzo dopo, mentre stavo visitando il Museo del Trocadéro, che appresi che invece era negra. E così, da solo scoprii l'arte negra, della quale presto mi appassionai moltissimo».<sup>23</sup>

Il 1913 fu un anno cruciale e di transizione nello sviluppo artistico di Lipchitz. Il suo amico Diego Rivera lo presentò a Picasso; era già riuscito a conoscere Brancusi e Modigliani. L'anno precedente Lipchitz aveva esposto al Salon d'Automne dove anche Modigliani aveva presentato sette delle sue teste in pietra ispirate alle maschere Baule. Nel 1912 o 1913 Lipchitz si trasferì in uno studio porta a porta con Brancusi. Le sculture del 1913, definite dall'artista come «la fase proto-cubista»,<sup>24</sup> riflettono chiaramente l'improvviso mutamento di indirizzo della sua opera, che fu senza dubbio stimolato dal contatto con Picasso, Modigliani e Brancusi. Nelle opere di transizione come *Ballerina* del 1913, il naturalismo calmo e quasi alla Maillol di *Donna incinta* dell'anno precedente è stato sostituito da forme più angolose e semplificate, soprattutto nelle superfici piatte del busto.

Una delle prime sculture che riflettono un'influenza generalizzata dell'arte africana è il bronzo *Madre con bambino* che l'artista disse di aver eseguito prima del suo viaggio in Spagna alla fine del 1913 o all'inizio del 1914. Si è già detto dell'insoddisfazione di Lipchitz per quest'opera a causa del suo spiccato carattere africano; il seno piatto e triangolare trova infatti alcuni prototipi nell'arte africana. Ma mentre l'artista ha descritto le teste come africane, a me queste sembrano da collegare più a Brancusi e a Modigliani; nel disegno per *Madre con bambino* sono ancora più sorprendenti le analogie con l'opera di questi artisti. Il viso sottile e il naso e il collo allungati della madre sono quasi una parafrasi delle teste in pietra di Modigliani ispirate ai Baule, mentre la testa tonda e semplice del bambino è collegata alle sculture di Brancusi sullo stesso soggetto quali il marmo del 1911, *Prometeo*.

Tuttavia, in una scultura come *Madre con bambino*, il problema delle influenze è effettivamente complesso, e limitare la discussione alle fonti tribali e contemporanee

permette di comprendere lo spirito dell'opera solo in modo incompleto. Secondo me, *Madre con bambino* deve molto di più all'arte egiziana (considerata "primitiva" nei primi anni di questo secolo) che all'arte tribale e alla scultura di Brancusi e di Modigliani. È chiaro che la testa della madre, vista di profilo, ma con l'occhio destro rappresentato frontalmente, derivi dall'arte egizia: anche il suo lungo collo e le braccia sottili, il modo in cui la gamba sinistra sporge quasi orizzontale dal corpo e la posizione quasi verticale di questa dal ginocchio al piede devono essersi ispirati alla scultura egiziana, come il rilievo in pietra calcarea della XVIII Dinastia del re Akhenateon che tiene la principessa Merytaten, oggi al Museo Egizio di Berlino. Inoltre la testa della madre e quella del bambino, benché formalmente si richiamino alla scultura di Modigliani e di Brancusi, riecheggiano la vicinanza delle due teste nel rilievo egiziano. Sembra strano che Lipchitz, pur ammettendo apertamente il debito verso l'arte egizia per il suo bronzo *Ragazza con treccia* del 1914, non facesse alcun riferimento a ciò parlando di *Madre con bambino*. Dato che nella seconda scultura l'influenza dominante è egizia piuttosto che africana, la sua insoddisfazione non avrebbe dovuto avere origine dalla "qualità decisamente negra", ma delle caratteristiche egizie.

Lipchitz non ebbe le stesse riserve sulla *Madre con bambini* del 1914-1915, che aveva avuto invece per la *Madre con bambino* di poco anteriore.

«Delle opere di questo periodo ve ne è una che io amo particolarmente: essa è importante per me, e per vari motivi che capii solo anni dopo ripensando al passato. C'è innanzitutto il tema della madre e del figlio, derivanti dal sentimento per mia madre, un tema, come ho detto, al quale sono tornato più volte. C'è la completa frontalità del gruppo, molto differente dal movimento circolare della *Donna con serpente* o della *Ballerina*. Ci può essere qualche riflessione circa il mio interesse per l'arte africana in questa frontalità, ma penso che l'idea si sia sviluppata inconsciamente da alcuni ricordi di una icona russo-bizantina raffigurante la Madonna e il bambino».<sup>25</sup>

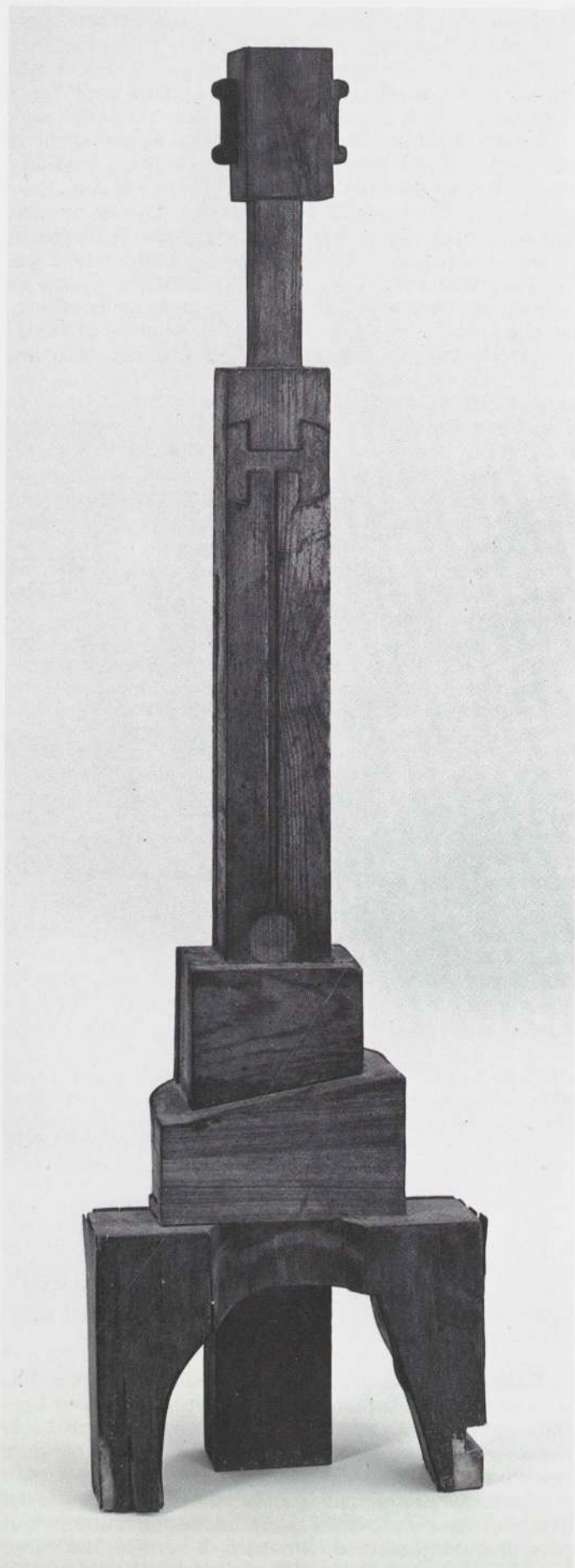
Come sempre il riferimento di Lipchitz all'arte africana è generalizzato ed egli è riluttante a ricordare affinità tra la sua *Madre con bambini* e l'arte tribale. Deborah A. Stott, tuttavia, ha voluto mettere in discussione il rifiuto dell'influenza africana espresso dall'artista.

«Un altro elemento nello stile di *Madre con bambini* deve essere stato l'influenza congiunta di Brancusi e delle sculture lignee africane. Lipchitz rifiutò qualsiasi influsso del genere e, tuttavia, la struttura verticale, la superficie scolpita in modo angoloso, le braccia simili a bastoni, e persino la posizione a ginocchia piegate ricordano tanto le prime sculture lignee di Brancusi, come *Primo passo* del 1913 e *Ragazzina francese* del 1914, quanto i loro probabili prototipi africani. Esiste anche un gruppo scultoreo Dogon nel quale una figura ne porta un'altra sulle spalle, proprio come nella composizione di Lipchitz, mentre in un altro tipo ricorrente di scultura Ba Luba, una figura sostiene un seggio regale con le braccia allargate e piegate al gomito verso l'alto, come fa la figura di Lipchitz».<sup>26</sup>

La Stott è talmente presa dallo scoprire queste possibili affinità, che non fornisce però alcuna prova su dove Lipchitz abbia potuto aver visto la scultura Luba prima di realizzare la sua; noi sappiamo solo che successivamente egli ammirò e collezionò sculture Dogon.<sup>27</sup>

In *Madre con bambini* la testa della madre e quella del bambino tenuto sollevato ricordano rispettivamente l'opera di Modigliani e di Brancusi. E benché *Madre con bambini* e il disegno *Totem* di Epstein del 1913 circa (p. 433) siano stati senza dubbio realizzati indipendentemente, è sorprendente come sia simile il modo in cui le figure sono





Jacques Lipchitz, *Figura separabile*. 1915. Legno dipinto, cm. 85,7 × 22,5 × 15,2. New York, Collezione Yulla Lipchitz.



Figura, Kambe, Kenya. Legno, h. cm. 112,4. Detroit, The Detroit Institute of Arts; Fondo Eleanor Clay Ford per l'arte africana.



unite insieme in una struttura verticale, con il bambino tenuto sopra la testa della madre.

È importante sottolineare nuovamente che per Lipchitz, come per Modigliani, l'arte tribale non fu l'unica fonte extra-europea da cui egli trasse ispirazione. Il debito di Lipchitz verso l'arte egiziana è ancora, e questa volta per sua esplicita ammissione, chiaramente evidente nel suo bronzo del 1914 *Ragazza con treccia* (ed è persino più marcato nel disegno preparatorio dello stesso anno, *Ragazza dai capelli intrecciati*, oggi al Museum of Modern Art di New York).<sup>28</sup> Alcuni anni dopo, scrivendo a proposito di questa scultura, Lipchitz fu molto più esplicito circa i suoi rapporti formali con l'arte egiziana di quanto lo sia stato circa il rapporto della sua opera con l'arte tribale:

«Ero anche molto consapevole degli esempi della scultura egizia e greco-arcaica. Nel mio desiderio di allontanarmi dalla tradizione classica e rinascimentale nella quale ero stato educato, era naturale che guardassi a queste culture più antiche, che avevano anche una particolare rilevanza sui risultati dei primi anni del XX secolo. Anche gli antichi Egiziani e i Greci arcaici usarono i molteplici punti di vista che i cubisti avevano adottato... In *Ragazza con treccia* ruotai persino la testa di profilo e rappresentai gli occhi frontalmente alla maniera egizia. Così è possibile vedere le numerose differenti origini del mio cubismo».<sup>29</sup>

Se la repentinità con cui nel 1915 Lipchitz adottò il linguaggio cubista nella sua scultura è qualcosa di sorprendente (vedi introduzione, pp. 51-53), occorre tener presente che lo scultore aveva a sua disposizione, proprio nell'opera di Picasso, di Braque e in seguito di Gris, un vocabolario già pronto con il quale iniziare. Sebbene quasi tutte le sculture ed i rilievi cubisti di Lipchitz, realizzati tra il 1915 e il 1925, siano legati sia iconograficamente che stilisticamente con l'opera di questi tre artisti, poche sculture sembrano avere affinità di carattere generale con l'arte tribale. Tuttavia l'influenza diretta dell'arte Primitiva quasi scomparve nell'opera di Lipchitz di questo periodo. Anzi, come per i bronzi del 1913-1914, nessuna affinità con l'arte tribale può essere assegnata a fonti precise. Le proporzioni della scultura in legno del 1915 *Figura separabile* – il modo in cui la testa, il lungo collo e il busto sorgono verticalmente su due blocchi scolpiti, uniti alle gambe piegate – presentano strette analogie stilistiche con la stele Kambe conservata al Detroit Institute of Arts. Ma Lipchitz non nominò mai l'arte tribale nelle descrizioni delle sue opere cubiste del 1915-1925, piuttosto insistette sulle fonti contemporanee come la chiave per lo sviluppo del suo lavoro di questo periodo. «Sicuramente fui influenzato nelle mie idee dalla pittura cubista che mi aveva preceduto, particolarmente da quella di Picasso», scrisse Lipchitz. «Quando gli artisti vivono e lavorano mantenendo stretti contatti reciproci come facevamo noi in quegli anni, è ovvio che si influenzino l'un l'altro e che si scambino i vari motivi».<sup>30</sup> Tuttavia non considerò mai questo fatto come una questione di imitazione: «Lavoravamo tutti con un linguaggio comune ed esploravamo insieme il vocabolario di quel linguaggio».<sup>31</sup>

*Figura seduta* del 1922 (p. 51) fu, scrisse Lipchitz, «un punto di partenza importante per me, in quanto realizzata con masse rettangolari semplificate... Ma ora l'intera forma è solidamente cubica in senso letterale piuttosto che nel senso tradizionale cubista, ha la parte frontale della figura posta diagonalmente sulla base quadrata, le masse verticali tenute insieme della curva delle braccia avvolgenti».<sup>32</sup> Tuttavia la scultura presenta delle analogie con l'arte tribale, anche se non con una fonte specifica. Le braccia curve e le dita incise ricorrono in numerosi stili, dai *tiki* delle Isole Marchesi alle figure di reliquario Fang, mentre la struttura semplificata a blocco ricorda le figure



Insegna-divinità, Mauke, Isole di Cook. Legno, h. cm. 23.  
Cambridge, Cambridge University Museum  
of Archaeology and Anthropology, Inghilterra.





Jacques Lipchitz, *Figura*. 1926-1930. Bronzo, cm. 216,6 × 98,1. New York, The Museum of Modern Art, Fondo acquisti Van Gogh.



Dogon più geometriche (pag. 50,273).

L'opera di Lipchitz mutò radicalmente indirizzo nel 1926, quando egli eseguì la prima delle sculture che definisce «trasparenti». Questa nuova direzione prese le mosse, egli scrisse, dalle solide e semplificate forme di opere come *Figura Seduta* del 1922 «verso il gioco con lo spazio, con un genere di costruzione aperta e lirica, che per me fu una vera rivelazione».<sup>33</sup>

In una delle sculture messe in relazione con quelle «trasparenti» lo *Studio per figura* del 1926, bozzetto sul quale si basò la grande *Figura* (a sinistra) del 1926-1930, Lipchitz si richiamò di nuovo all'arte tribale. Questo stesso bozzetto fu sviluppato da una piccola scultura in bronzo del 1926, *Ploumanach*, chiamata così dopo un soggiorno sulla costa inglese che Lipchitz visitò nell'estate di quell'anno. Egli era stato affascinato dalle formazioni rocciose d'alto mare, da come le grosse pietre stavano in equilibrio e oscillavano su quelle inferiori erose dall'acqua. Questo equilibrio è realizzato in *Ploumanach*, dal quale si svilupparono i due bozzetti per *Figura*. Nel primo di questi la figura sdraiata in rilievo fu mantenuta nella parte superiore della scultura. Quindi, come Lipchitz scrisse:

«Devo aver iniziato a vederla come un totem primitivo, poiché nel bozzetto seguente ho trasformato la parte superiore in una testa con un'indicazione di occhi dallo sguardo fisso. Questa fu la genesi della grande *Figura*, 1926-1930, un lavoro che ha riassunto molte delle mie idee risalenti al 1915. In particolar modo ha unito insieme quelle differenti direzioni di imponente, fondamentale frontalità e di aerea trasparenza in cui avevo lavorato negli anni venti. È anche molto chiaramente una scultura da soggetto, una immagine con una personalità specifica e piuttosto spaventosa».<sup>34</sup>

Nuovamente Lipchitz sembra determinato a minimizzare l'influenza dell'arte tribale. «Benché *Figura* sia stata collegata alla scultura africana e la somiglianza sia evidente, mi è chiaro ora che essa è emersa passo a passo da conclusioni che avevo fatto nella mia scultura cubista e post-cubista dei quindici anni precedenti».

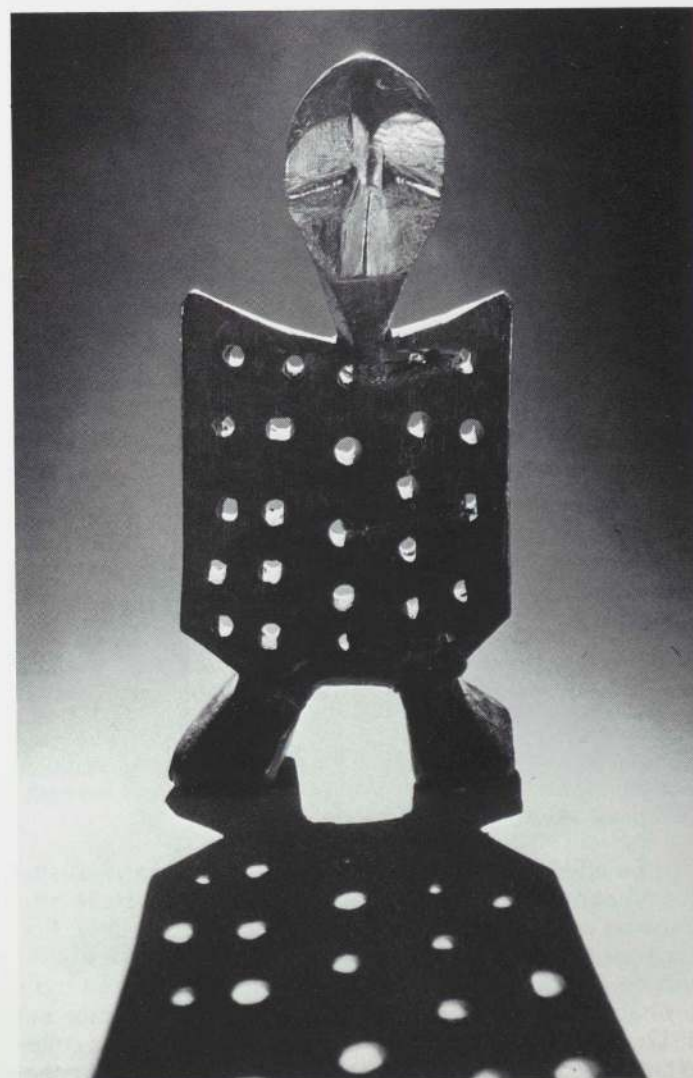
Di tutte le sculture di Lipchitz che riflettono l'influenza dell'arte tribale, *Figura*, con i suoi ipnotici occhi fissi, si avvicina più di ogni altra alla presenza demoniaca che si riscontra nell'opera di Picasso degli anni 1907-1908. Forse gli sporgenti occhi cilindrici di *Figura* derivano dalle maschere Grebo della Costa d'Avorio. Picasso possedeva tali maschere (pp. 20,305) e Lipchitz le aveva sicuramente viste. Sia le proporzioni di *Figura*, sia i simmetrici cerchi trasparenti concatenati tra la testa e la base si richiamano molto da vicino all'insegna di divinità delle Isole Cook conservata al Cambridge University Museum of Archaeology and Anthropology (p. 427). E inoltre la frontalità della *Figura* di Lipchitz, e il modo in cui i contorni del corpo si compongono di una serie di ritmici arabeschi che si alternano a spazi vuoti e pieni, sono chiare reminiscenze di certe sculture della Nuova Guinea (p. 46).

Anche se l'arte tribale non ebbe un influsso durevole sulla scultura di Lipchitz, egli descrisse il suo interesse nel raccogliercela come una «passione» durata tutta la vita.<sup>35</sup> La mostra del 1960 della sua collezione – oggetti provenienti dall'Africa, dall'Oceania e dalle Americhe – al Museum of Primitive Art di New York fu un giusto tributo ad uno dei più importanti artisti collezionisti del XX secolo.

Nel 1902, quando lo scultore americano Jacob Epstein arrivò a Parigi per la prima volta, aveva ventidue anni ed aveva già frequentato per parecchi anni l'Art Students League di New York. Epstein si fermò a Parigi tre anni,



Testa maschile e femminile, Baga, Guinea. Legno, h. cm. 45,2.  
New York. Collezione Yulla Lipchitz; già Collezione Jacques Lipchitz.

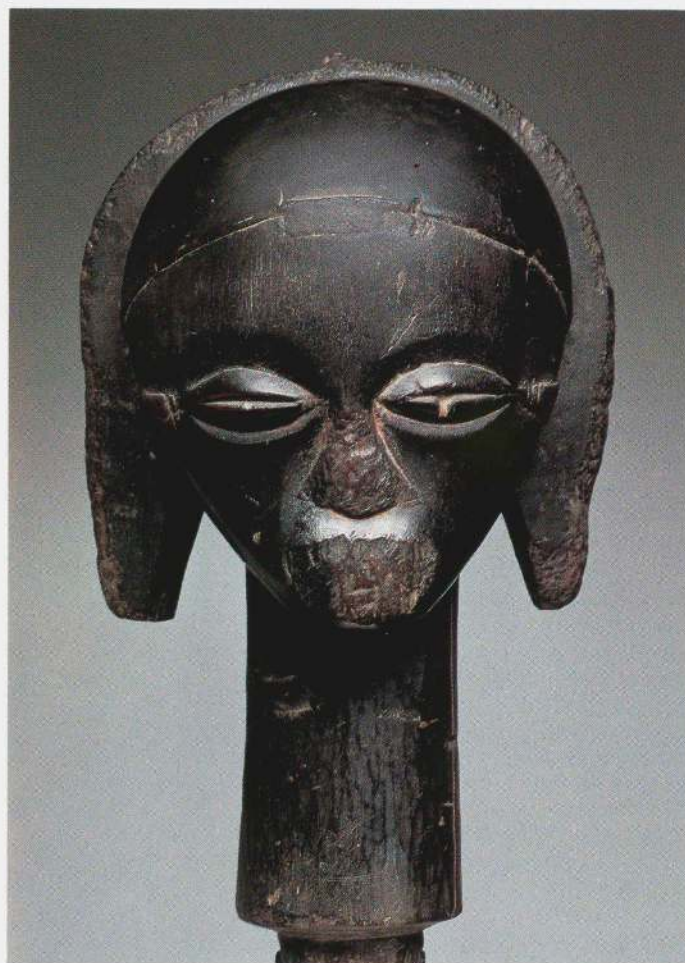


A destra: *Figura*, Lega, Zaire. Legno e fibra, h. cm. 24,8.  
Collezione Yulla Lipchitz; già collezione Jacques Lipchitz, New York.





Jacob Epstein, *Girasole*, 1912-1913 ca. Pietra, h. cm. 58,5. Melbourne, National Gallery of Victoria.



Testa di reliquario, Fang, Gabon. Legno, h. cm. 58,1. Collezione privata, già collezione Jacob Epstein.

dove studiò all'Ecole de Beaux Arts e all'Académie Julian, modellando dal vero e disegnando le riproduzioni in gesso delle sculture di Michelangelo. Ben presto dispregiò l'insegnamento accademico: «L'accademia era uguale a tutte le accademie. Voi conoscete la deprimente scultura pseudo-greca che ottiene medaglie e onori e manda i suoi creatori a Roma». <sup>37</sup> In questi anni a Parigi Epstein vide l'opera di Gauguin e di van Gogh, che gli offrirono un'alternativa all'insegnamento delle scuole d'arte. Nella sua autobiografia egli ricorda le sculture dei musei di Parigi che più lo colpirono. Queste non furono le sculture classiche greche o rinascimentali italiane bensì quelle tribali, le sculture preistoriche e l'arte greca arcaica.

«Le visite al Louvre mi aprirono gli occhi. Il grande deposito di pittura e scultura mi trattenne ininterrottamente per giorni... Nei miei giri nelle sale del Louvre scoprii opere che non erano assolutamente famose a quell'epoca, ma che da allora divennero: l'opera dei primi greci, la scultura delle Cicladi, il busto conosciuto come la Signora di Elche, e il busto in pietra calcarea di Akenaton. E al Trocadéro c'era una gran quantità di scultura primitiva decisamente mal sistemata (com'è tuttora la nostra collezione del British Museum)». <sup>38</sup>

Se effettivamente visitò il Trocadéro durante il suo primo anno a Parigi, Epstein aveva scoperto l'arte tribale circa tre anni prima di Vlaminck, Derain e Matisse. Epstein ricordò di aver visto una collezione privata di arte tribale durante questi primi anni a Parigi, ma con ogni probabilità questo incontro ebbe luogo solamente nel 1912: «Paul Guillaume aveva appena iniziato la sua collezione di scultura africana, che allora non era ancora popo-

lare, ed era stata scoperta solo da alcuni artisti e scrittori». <sup>39</sup> A differenza di Picasso e di Moore, che furono influenzati dall'arte Primitiva subito dopo che essi la scoprirono, passò un decennio prima che l'opera di Epstein riflettesse affinità con l'arte africana ed oceanica.

Nel 1905 Epstein decise di andare in Inghilterra: si stabilì a Londra e trovò uno studio in Camden Town. Se ebbe qualche dubbio nel decidersi a lasciare Parigi, «una visita al British Museum gli affrettò la decisione». <sup>40</sup> A Parigi, Epstein trovò la sua vera ispirazione al Louvre; a Londra invece al British Museum. Egli ricordò:

«Il mio scopo era di perfezionare me stesso nel modellare, disegnare e scolpire, e fu in questo periodo che visitai il British Museum e tutte le volte che avevo realizzato un nuovo pezzo lo paragonavo mentalmente con quello che avevo visto al museo. Queste ricche collezioni vengono raramente visitate dagli scultori. Vi si possono passare intere giornate senza mai imbattersi in uno scultore... Si immagini un drammaturgo o un poeta che volontariamente evitino Shakespeare e gli Elisabettiani o un compositore di musica che deliberatamente metta da parte Bach e Beethoven! Ancora prima, nel 1910 circa, ero molto interessato ai marmi di Elgin e alla scultura greca e in seguito alle sale egiziane e alle vaste e meravigliose collezioni polinesiane e africane». <sup>41</sup>

Riandando al passato sembra strano che Epstein non abbia incluso l'arte assira tra la scultura che egli ammirava al British Museum. La sua seconda commissione, ottenuta subito dopo aver completato le famose statue dello Strand del 1908 per l'edificio della British Medical Association, fu di scolpire una grande tomba per Oscar Wilde da innalza-



re nel cimitero Père Lachaise di Parigi. Questa fu quasi sicuramente la prima scultura di Epstein a mostrare l'influenza diretta dell'arte extra europea. Benché, come l'artista scrisse, «gli entusiasti ammiratori di Wilde avessero preferito un giovane greco appoggiato ad una colonna spezzata»,<sup>42</sup> egli decise di operare una completa rottura con i precedenti europei e per la figura alata e orizzontale (completata nel 1911) si ispirò ad uno dei colossali tori alati assiri con la testa umana presenti al British Museum. La tomba è il primo esempio nell'opera di Epstein a segnare il suo allontanamento dalla tradizione greco-romana. Come le statue dello Strand, così la tomba di Wilde venne scolpita in pietra, e la scelta del materiale è stata senza dubbio in parte dettata dal prototipo assiro del British Museum. Anche il disegno preparatorio per la tomba (1910 circa)<sup>43</sup> nella sua palese sessualità – la forma fallica della sfinge che bisbiglia nell'orecchio del poeta, la coppia abbracciata in basso a destra, le loro lingue serrate insieme a formare una linea sinuosa e la più piccola delle due figure che accarezzano i seni della altra – anticipa le interpretazioni del tutto personali di Epstein dell'arte tribale evidenti nei suoi disegni e nelle sue sculture del 1913.

Epstein trascorse l'Estate e l'Autunno del 1912 a Parigi, sovrintendendo alla collocazione del monumento di Wilde. Durante questi mesi cruciali il suo rinnovato interesse per l'arte tribale (che stava per avere una influenza profonda, anche se di breve durata, sulla sua opera del 1913-1914) deve essere stato stimolato sia dalle collezioni, sia dal primitivismo nelle sculture e nei dipinti di quegli artisti che incontrò per la prima volta nella capitale francese, tra cui Picasso, Ortiz de Zarate, Brancusi e Modigliani. Epstein frequentò Modigliani molto spesso. «Lo vidi tutti i giorni per sei mesi», scrisse Epstein, «e pensavamo di

trovare un capannone sulla Butte de Montmartre dove avremmo lavorato insieme all'aria aperta: passammo un giorno intero a cercare in giro un appezzamento erboso libero per il nostro capannone, ma senza risultato».<sup>44</sup> Egli visitò lo studio di Modigliani nel periodo in cui l'italiano si stava concentrando sulla scultura e sui relativi disegni ispirati dalle maschere Baule, e poté così vedere le lunghe teste in pietra influenzate da questo stile d'arte primitiva. Epstein visitò anche lo studio di Brancusi e quasi certamente vide opere come *Il bacio* del 1907, *Musa addormentata* del 1910 e *Prometeo* del 1911. Egli era consapevole dell'atteggiamento di Brancusi verso l'arte tribale. «La scultura africana, senza dubbio, influenzò Brancusi, ma con me egli inveì contro la sua influenza. Non si devono imitare gli Africani, diceva spesso».<sup>45</sup> Il contatto di Epstein con questi artisti provocò un radicale cambiamento nella sua scultura: la visita del 1912 fu seguita da una breve fase di creatività, fino al 1915, durante la quale realizzò delle opere molto originali, influenzate dall'arte tribale.

Durante questi mesi a Parigi Epstein produsse poche sculture. Scoprì che le continue interruzioni gli impedivano di concentrarsi sul suo lavoro: «Ricordo che quando avevo preso uno studio e aveva cominciato a scolpire, non avevo fatto in tempo a iniziare che il mio vicino, che viveva al piano di sotto, si lamentava dei miei colpi di martello».<sup>46</sup> Nell'Autunno del 1912 Epstein decise di lasciare Parigi per sempre e tornare in Inghilterra.

«Affittai un bungalow sulla costa del Sussex in un posto solitario chiamato Pett Level, dove potevo guardare il mare e scolpire fino a che ne avevo voglia senza disturbare nessuno. Fu lì che scolpii *Venere*, i tre gruppi di colombe, le due sculture in fenite ed il marmo *Madre con bambino...*».<sup>47</sup>



Figura da reliquiario, Kota, Gabon. Legno e rame, h. cm. 22,5. Parigi, Collezione privata.



Copricapo ghaniforme, Yoruba, Nigeria. Legno, h. cm. 61. New York, The Metropolitan Museum of Art, Fondo Fletcher e Rogers.





Jacob Epstein, *Nascita*. 1913. Pietra, cm. 30,6 × 26,6.  
Toronto, Art Gallery of Ontario, acquisto.

Secondo lo scultore il periodo di Pett Level durò tre anni, periodo in cui produsse un gruppo di disegni, delle sculture e il *Martello pneumatico*, che non sono solo le opere più primitiviste della sua carriera, ma anche, in retrospettiva, le più importanti. Esse includono due sculture in flenite: *Nascita*, *Madre con bambino*, due *Veneri* in marmo, tre sculture di colombe (p. 435), ed il gesso del *Martello pneumatico*, più tardi fuso in bronzo (p. 416).

Benché non esista alcuna documentazione che attesti che il *Girasole* (p. 430) venne eseguito prima del 1910, gli è stata assegnata questa data sin da quando la scultura era stata riprodotta per la prima volta. Se in effetti questa data è corretta, tale opera è il primissimo (e isolato) esempio dell'influsso dell'arte tribale nell'opera di Epstein. Goldwater scrisse che l'influenza della scultura Fang:

«è da ricercarsi già in *Girasole* (1910), con il suo lungo collo, il viso ovale, la semplice linea del naso e delle sopracciglia e la piccola bocca tirata. Se rispetto al soggetto la circostante massa a petalo è più frastagliata che nelle teste *bieri*, essa tuttavia incornicia il viso in modo analogo».<sup>49</sup>

Le caratteristiche del volto nel *Girasole* di Epstein sono in contraddizione con parecchie delle osservazioni di Goldwater. Gli occhi incisi sono molto più indipendenti rispetto al naso e la bocca manca completamente. Tuttavia il suo riferimento alla scultura Fang è pertinente. Secondo John Donne, Epstein acquistò la sua prima opera d'arte africana da Paul Guillaume, probabilmente durante la sua visita a Parigi nel 1912.<sup>50</sup> Lady Epstein raccontò a William Fagg che il primo pezzo che egli comprò fu una scultura Fang a mezzo busto, tagliata all'altezza della vita.<sup>51</sup> Questa informazione suggerisce che il *Girasole* potrebbe in effetti risalire alla fine del 1912, dopo il ritorno di Epstein da Parigi, o all'inizio del 1913; certamente c'è una stretta correlazione tra il *Girasole* e le figure di reliquario Fang come quella della collezione stessa di Epstein (p. 430).

La doppia aureola di motivi a punta simili a petali che cingono la testa del *Girasole* sono caratteristiche riscontrate in un certo numero di stili tribali provenienti sia dall'A-

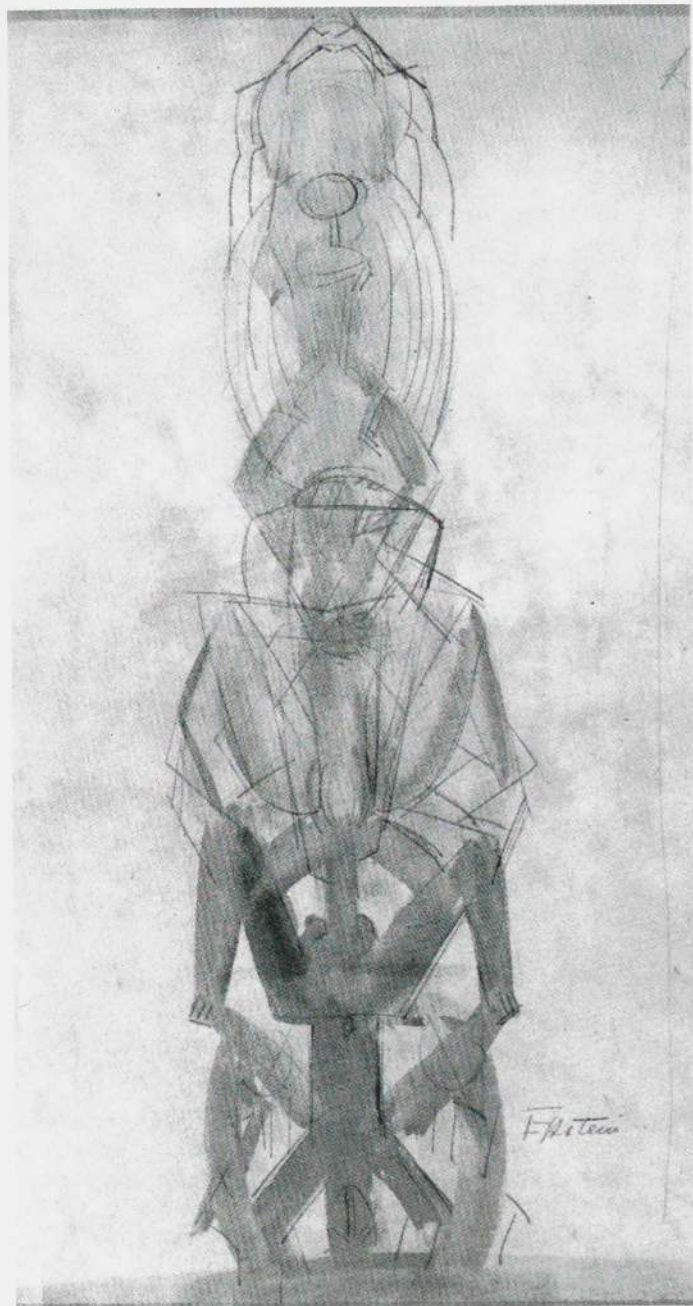


Gancio di sospensione, Iatmul, Provincia del Sepik orientale, Papua Nuova Guinea. Legno, h. cm. 64,8. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Michael C. Rockefeller Memorial Collection; dono Nelson A. Rockefeller.

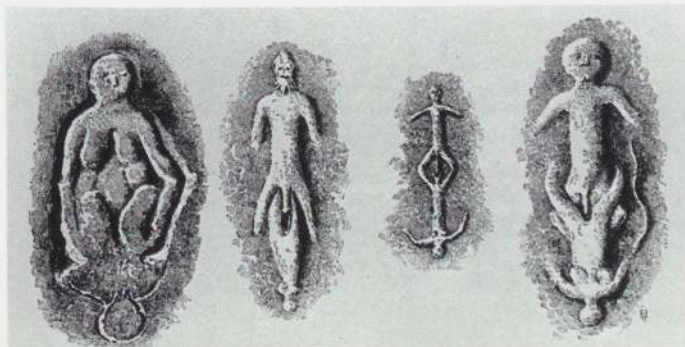
frica sia dalle isole dell'Oceano Pacifico: un copricapo Yoruba a due facce (p. 431), una maschera Baule pure a due facce, una maschera di Elema, Golfo di Papua (tutte al Metropolitan Museum of Art). Pure interessante a questo riguardo è un insolito tipo di reliquario Kota (p. 431). Da qui la difficoltà nel collegare questo aspetto del *Girasole* ad uno specifico stile tribale. Il fatto che Epstein abbia usato ancora il motivo dei petali intorno alla testa sopra il centro del disegno nel suo *Studio per il martello pneumatico* del 1913 circa (p. 440) e in modo più deciso nello studio sul lato destro del disegno, suggerisce che il *Girasole* sia stato eseguito nello stesso periodo e non prima del 1910.

Quasi senza eccezione i disegni e le sculture di Epstein negli anni 1913-1914 si incentrano in modo ossessivo su temi sessuali quali l'accoppiamento, la gravidanza e la nascita. Molte delle sculture e dei disegni di Epstein suggeriscono che il carattere francamente sessuale di certe forme di arte tribale fornì allo scultore prototipi formali,





Jacob Epstein, *Totem*. 1913 ca. Matita e acquarello, cm. 58,1 x 41,6. Londra, Tate Gallery.



Sculture in rilievo nelle abitazioni sacerdotali, villaggio di Kani Kombole. Dipinti da H. Hazler dai disegni precedenti di Leo Frobenius e Fritz Nansen. Pubblicati in *Das Unbekannte Afrika*, 1923, di Leo Frobenius.

che egli adattò e trasformò risolvendo i suoi personali problemi nei confronti di questi temi. Epstein difendeva l'innocente trattazione di tale soggetto nell'arte tribale in quanto naturale iconografia del rituale Primitivo.

«L'opera primitiva, quando esprime il principio del sesso, lo fa in maniera che non può essere offensiva. Prima di tutto perché è francamente sessuale, e inoltre perché fa parte di un atteggiamento che si può definire solamente ritualistico. Quelle statue africane bisessuate sono senza dubbio opere rituali, perché incarnano il principio sessuale della vita e non sono in alcun modo offensive».<sup>52</sup>

La poco conosciuta scultura in pietra *Nascita* può quasi certamente essere assegnata al 1913 in base alla sua correlazione con il disegno per la *Nascita* (firmato e datato). La *Nascita*, nei suoi contorni, nel suo rilievo, nelle gambe della madre aperte e nelle proporzioni del bambino al momento del parto, si richiama in modo straordinario alla lastra in steatite della Sierra Leone con figure umane incise in rilievo, conservata al British Museum.<sup>53</sup> Se in effetti Epstein aveva visto questa o un'opera simile, egli ne aveva derivato alcune caratteristiche: le gambe divaricate della figura a sinistra e il bambino al centro, ricombinando questi elementi. Una fonte più plausibile si deve ricercare nell'arte oceanica, nella quale il tema della nascita è più frequentemente rappresentato di quanto non lo sia nell'arte africana. L'esplicita trattazione di questo soggetto è ben illustrata nel "gancio per appendere" del fiume Sepik che mostra la figura di un antenato mentre partorisce un pesce gatto.

In due dei più importanti e affascinanti disegni di Epstein del 1913 circa, *Totem* e *Studio per il martello pneumatico* (p. 440) sono riprodotte in modo esplicito delle scene di copulazione. In *Totem*, la composizione totemica è creata nelle forme intrecciate di tre figure: l'uomo in equilibrio sulla testa penetra la donna che a sua volta tiene sollevato sopra di sé un bambino, atto questo di grande equilibrio. Si può mettere tale disegno in relazione con le illustrazioni originali, più tardi riprodotte in *Das Unbekannte Afrika* (Monaco, 1923) di Leo Frobenius, - dei rilievi Dogon presenti nelle abitazioni dei sacerdoti del villaggio di Kani Kombole.<sup>54</sup> Questi schizzi, di H. Hazler, furono basati sui precedenti disegni di Frobenius o Fritz Nansen eseguiti durante una spedizione tedesca nel 1908. Benchè non esista una prova concreta che Epstein abbia effettivamente visto questi disegni, le analogie tra essi e *Totem* sono così strette da far ipotizzare che tali somiglianze non siano fortuite. In *Totem*, la posizione delle due figure, maschile e femminile, e dei loro sottili busti rettangolari si richiama a quella delle figure nell'atto di accoppiarsi ritratte in centro a destra nel disegno dei rilievi Dogon, mentre il bambino tenuto sulla testa della donna può derivare dalla figura in alto dell'immagine di destra. Si deve, comunque, ricordare anche l'arte oceanica come altra fonte per *Totem*. Le gambe piegate e aperte della donna hanno molto in comune con alcuni aspetti delle sculture della Nuova Guinea, come il gancio per appendere menzionato sopra. Tuttavia *Totem*, per tutte le sue analogie con l'arte tribale, nelle sue forme geometriche angolose e semplificate dei corpi, e nel complesso e non descrittivo reticolo di linee rette e curve, è collegato stilisticamente con il Cubismo e con l'associazione di Epstein con gli artisti del Vorticismo come Wyndham Lewis.

Le due sculture in fenite, presentate alla mostra di Epstein del Dicembre 1913 alla Twenty-One Gallery di Londra, sono *Figura femminile* del 1913 e *Figura femminile in fenite* (Londra, Tate Gallery) dello stesso anno, entrambe eseguite a Pett Level. Il soggetto delle due sculture è una donna in stato interessante poco prima di partorire.





Jacob Epstein, *Figura femminile*. 1913. Flenite, h. cm. 60,9. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts; dono dei sigg. Samuel H. Maslon, Charles H. Bell, Francis D. Butler, John Cowles, Bruce B. Dayton e donatore anonimo.

Epstein andò oltre i segni esteriori dell'avanzato stato di gravidanza, così esplicito del resto in queste due sculture, nel disegno del 1913 per *Figura femminile in flenite*,<sup>55</sup> perché vi ritrae la madre mentre guarda in giù verso il suo ventre enorme e gonfio e vede nel grembo, in una sorta di radiografia, il bambino con la testa rivolta in basso già in posizione per la nascita. In questo studio il collo allungato, il busto e la posizione arbitraria dei seni anticipano i disegni di Picasso delle bagnanti, dalla forte carica sessuale, estremamente distorti e allo stesso tempo grotteschi, eseguiti a Cannes nell'Estate del 1927. Nel disegno di Epstein le forme dinamiche e arcuate che circondano la donna gravida possono raffigurare simbolicamente la vagina aperta al momento del parto. Il bambino, al centro di tale composizione, è il vortice, come Wyndham Lewis lo ha definito: «Nel cuore del vortice vi è un grande posto silenzioso dove è concentrata tutta l'energia. E proprio lì, nel punto di concentrazione, c'è il Vorticista».<sup>56</sup>

Due amici di Epstein, Gaudier-Brzeska e T.E. Hulme, filosofo, poeta e critico, paragonarono le sculture in flenite all'arte oceanica. Gaudier, che visitò lo studio di Epstein il 7 Ottobre 1913, il giorno dopo scrisse: «Sta realizzando le statue più straordinarie, copie fedeli di opere polinesiane con i nasi uguali a quelli di Brancusi».<sup>57</sup> Sicuramente si



Figura, Tahiti, Isole della Società. Legno, h. cm. 53. Londra, The British Museum,

riferiva alle due sculture in flenite. Riguardo all'affermazione successiva di Epstein che sarebbe stato ridicolo per un artista europeo cercare di produrre surrogati di idoli africani, egli certo non era compiaciuto del fatto di vedere la sua opera descritta come «copie fedeli». Tuttavia in *Figura femminile in flenite*, la forma della testa, l'acuto taglio del mento e della mascella e la profonda rientranza diagonale scolpita sotto il viso e il collo sono in effetti molto vicini alla testa della figura maschile tahitiana ritta, conservata al British Museum, che può benissimo essere stata la sua fonte diretta d'ispirazione.<sup>58</sup> Le proporzioni e la posizione delle braccia, che poggiano sul ventre gonfio, riecheggiano fortemente alcune caratteristiche della scultura tahitiana. Un'altra possibile fonte tribale per la *Figura femminile* di Epstein è la figura di uomo in piedi delle Isole Rurutu, una delle sculture oceaniche più note del British Museum (pag. 331). In questa scultura, benché la superficie includa numerose piccole figure sporgenti, la forma della testa e la forma e la posizione delle braccia sono simili alla figura maschile tahitiana.

Quando le opere in flenite furono esposte alla mostra di Epstein nel 1913 furono, come le statue dello Strand del 1908 e la tomba di Oscar Wilde del 1910-1911, derise e duramente attaccate dalla stampa. T.E. Hulme, nella sua



recensione in «The New Age» del 25 Dicembre 1913, rispose giustificando il modo in cui l'artista moderno occidentale utilizza le tradizioni non europee. Hulme analizzò il problema sul piano filosofico; rispondendo alla critica che le sculture in flenite di Epstein erano volute imitazioni della scultura dell'Isola di Pasqua, egli affermò:

«Mi sembra che ciò dipenda da un equivoco sulla natura delle formule. Dato che l'uomo rimane costante ci sono certi modi generali in cui certe emozioni devono e, naturalmente, vogliono sempre essere espresse e queste dobbiamo chiamarle formule. Esse costituiscono un alfabeto costante e permanente. La cosa da notare è che l'uso di queste formule generali non ha niente a che fare con il possesso o la mancanza di individualità nell'artista... Il punto è che, data la stessa emozione, la stessa formula generale arriva naturalmente a qualsiasi persona in qualunque secolo. Ho vagato per questa strada semplicemente per trovare una spiegazione che possa aiutarci a capire l'avversione della critica per le "sculture in flenite". È, dice il critico, "rude barbarie, che disprezza le rispettabili memorie di una tradizione vaga del Medioevo, lontana dal sentimento moderno come gli amori dei Marziani". Il sentimento moderno vada al diavolo! Come se in questo momento non fosse compito di ogni uomo onesto ripulire il mondo da questa feccia del Rinascimento».<sup>59</sup>

I critici avevano totalmente frainteso che per Epstein, come per Gauguin e per la generazione di Picasso, le qualità magiche e formali dell'arte Primitiva erano uno stimolo appena scoperto e un appagamento della necessità degli artisti moderni di trovare ispirazione nelle varie tradizioni scultoree delle culture non europee e tribali.

Nelle tre sculture di colombe, eseguite a Pett Level, è costante l'ossessione di Epstein per la copulazione e le immagini falliche. Durante la sua visita a Parigi nel 1912 egli può aver visto il marmo *Tre pinguini* di Brancusi (Philadelphia Museum of Art), probabilmente eseguito nel 1912, ed essere stato ispirato dalle loro forme intrecciate. Successivamente la scultura del 1914 *Uccelli ritti* di Gaudier può essere stata influenzata dalle sculture delle colombe di Epstein. È possibile che Epstein abbia trovato nell'arte tribale l'ispirazione per le sue sculture delle colombe. Siamo di nuovo di fronte a qualcosa di semplicemente straordinario, e cioè a somiglianze puramente fortuite tra opere di differenti culture e periodi. Tuttavia in *Colombe* il modo simmetrico nel quale la colomba più piccola è collocata sopra l'uccello più grande si richiama molto da vicino ad una scultura dello Stretto di Torres acquistata dal British Museum nel 1886, che raffigura una coppia di tartarughe che si accoppiano. Benché non ab-

biamo prove documentate che Epstein abbia visto effettivamente la scultura dello Stretto di Torres, le analogie, sia stilistiche sia iconografiche, tra le due opere suggeriscono che tale scultura oceanica sia forse servita almeno come fonte di ispirazione per le *Colombe* di Epstein.

Una delle sculture più note di Epstein del periodo di Pett Level è il marmo del 1913 *Madre con bambino* (p. 438). Analogamente al bronzo *Madre con bambino* del 1913-1914 di Lipchitz (p. 424), la testa del bambino ridotta all'essenziale, i cui soli tratti sono le linee incise che rappresentano il naso, gli occhi e la fronte, può di nuovo riflettere l'influenza di Brancusi, i suoi studi di bambini e in particolare il marmo del 1911, *Prometeo* (Philadelphia Museum of Art), che rimase nello studio dell'artista finché fu comprato nel 1919 dal grande collezionista americano John Quinn. La sottile testa concava della madre suggerisce un collegamento con numerosi stili tribali africani, forse Senofo, ma più probabilmente Fang. Come è già stato detto prima, Lady Epstein raccontò a William Fagg che la prima opera di arte Primitiva acquistata da suo marito fu una scultura Fang. Egli possedeva anche la famosa testa di reliquario Fang (p. 439), ora al Metropolitan Museum.

Le sculture più grandi eseguite sempre a Pett Level furono le due *Veneri* in marmo. Secondo gli archivi della Yale University Art Gallery, dove né è conservata una (l'altra è invece al Museum of Art di Baltimora), la seconda *Venere*, più allungata, fu iniziata a Pett Level, ma lasciata incompleta sino al 1917. I temi di queste opere sono la gravidanza e l'accoppiamento. Il soggetto è di genere classico ed è in relazione con il trionfo di Venere, in cui la dea dell'amore è seduta come su un trono sul suo cocchio trainato da colombe o cigni. Ma nell'interpretazione di Epstein ispirata all'Africa, Venere è raffigurata in piedi su due colombe che copulano. Nel disegno preparatorio (1914-1915) per la seconda *Venere* in marmo, i seni a punta e penduli derivano sicuramente dall'arte tribale (sono infatti numerose le possibili fonti Primitive) piuttosto che dalla tradizione classica. William Fagg ha paragonato la curva a forma di S del corpo ad una figura di culto Dogon presente al Musée de L'Homme a Parigi.<sup>60</sup> Nel descrivere le due *Veneri*, Goldwater suggerisce:

«I contorni dei volti, anche se senza lineamenti, riecheggiano una volta di più la scultura Fang, come pure l'esagerata lunghezza dei colli; mentre le gambe pesanti, piegate al punto che la figura sembra quasi inginocchiata, sono, come nel *Folletto* di Gaudier, derivate dalla consuetudine africana. La scultura lignea africana, dal Sudan al Congo, utilizza abbastanza spesso questa accentuazione sproporzionata delle gambe, e dei piedi, e



Jacob Epstein, *Colombe*. 1913 ca. Marmo, l. cm. 65. Londra. The Tate Gallery.



Coppia di tartarughe, Isola Yam-Tutu, Stretto di Torres, Papua Nuova Guinea. Legno, h. cm. 9. Londra, The British Museum.









Sopra: Figura di reliquiario (due vedute), Fang, Gabon. Legno, h. cm. 69,8. Collezione privata, già collezione Jacob Epstein.

A fianco: Figura seduta, Dogon, Mali. Legno, h. cm. 69. Collezione privata, già collezione Jacob Epstein.





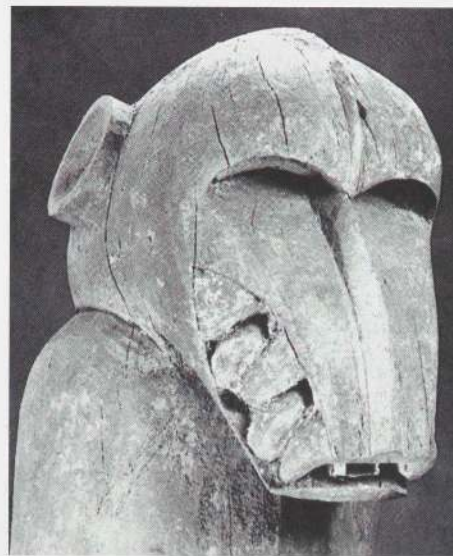
Jacob Epstein. *Madre con bambino*. 1913. Marmo, cm. 43,8 × 43,1. New York, The Museum of Modern Art; dono A. Conger Goodyear.

anche altri scultori moderni ne sono stati attratti perché essa unifica e rende solida la massa totale della figura».<sup>61</sup>

*Il martello pneumatico* del 1913-1914 (p. 416), indubbiamente la scultura più importante di Epstein, fu completato alla fine del breve periodo durante il quale la sua arte era profondamente influenzata dalla scultura tribale. L'artista descrive così la sua scultura:

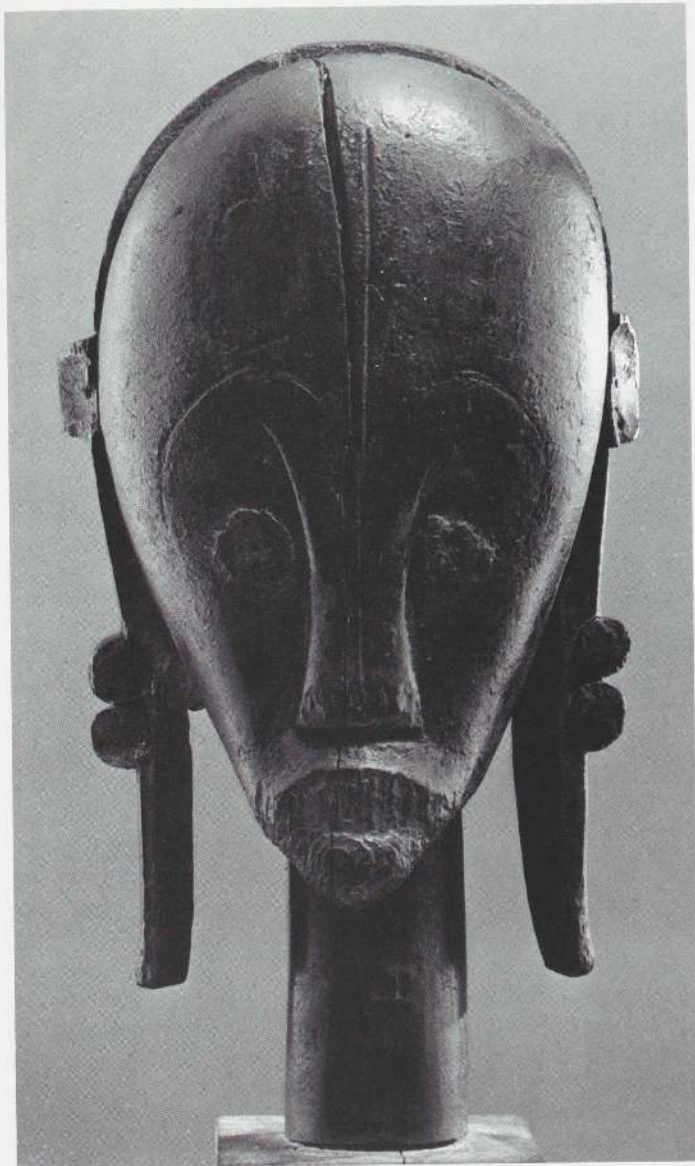
«Nel periodo della sperimentazione, nel 1913, prima della guerra, fui stimolato a realizzare una perforatrice ed il mio entusiasmo (di breve durata) per i macchinari arrivò fino al punto di farmi acquistare un martello pneumatico vero, di seconda mano, e su questo costruii e montai un robot minaccioso simile a una macchina, con la visiera abbassata e che porta dentro di sé la sua progenie, messa al sicuro. Questa è la figura armata e sinistra del presente e del futuro. Nessuna umanità, solo il terribile mostro di Frankenstein che noi abbiamo creato. Ho esposto questa opera completa in gesso al London Group e ricordo che Gaudier-Brzeska ne rimase veramente entusiasta quando visitò il mio studio nel 1913 con Ezra Pound proprio per vederla».<sup>62</sup>

Richard Cork considera *Il martello pneumatico* in modo abbastanza erroneo, io credo, come un segnale del «rifiuto finale



Scimmia (dettaglio), Baule, Costa d'Avorio. Legno h. cm. 72,5. Lione, Musée Africain.





Testa di reliquiario, Fang, Gabon. Legno, h. cm. 46,5. New York, The Metropolitan Museum of Art; The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, dono di Nelson A. Rockefeller. Già collezione Jacob Epstein.



Sopra: Jacob Epstein, *Martello pneumatico* (particolare). 1913-1914. Bronzo, cm. 71 x 66. New York, The Museum of Modern Art, Fondo Mrs. Simon Guggenheim.

A destra: Maschera Kono, Bambara, Mali. H. cm. 72,5. Parigi, Musée Picasso, già collezione Pablo Picasso.

da parte di Epstein degli esempi primitivi a favore di un'alternativa più originale ed impegnata». <sup>63</sup> Goldwater minimizza troppo l'influsso africano ne *Il martello pneumatico*: «la produzione più vorticista di Epstein, essa non mostra analogie primitive, a meno che non le si ritrovino nel viso coperto che suggerisce una maschera di animale». <sup>64</sup> Il giudizio del secondo studioso è quasi insignificante. William Rubin ha sottolineato l'affinità della testa di Epstein non solo con le maschere dei saldatori, ma anche con alcune teste Baule di scimmia e con una maschera Kono dei Bambara della collezione di Picasso che Epstein può aver visto. Ciò nonostante, iniziando con *Il martello pneumatico*, Epstein adottò per un breve periodo l'iconografia dell'età della macchina, seguendo forse il suggerimento del suo amico T.E. Hulme, che sollecitava la formazione di «una nuova arte geometrica e monumentale che faccia uso di forme meccaniche». <sup>65</sup>

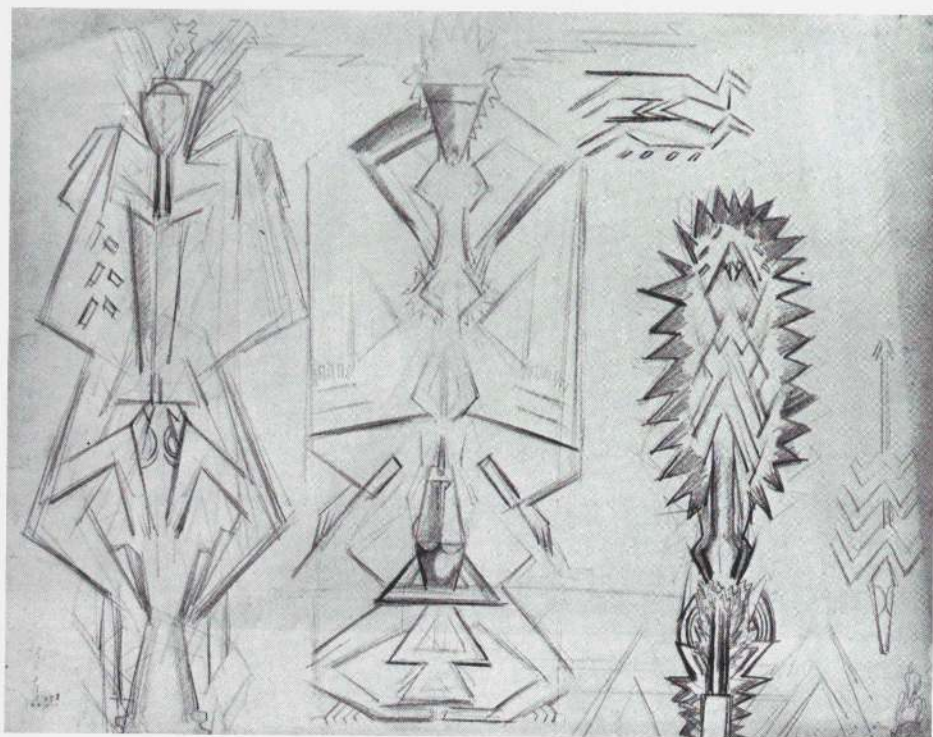
I numerosi disegni preparatori per *Il martello pneumatico* confermano che Epstein non si era interamente liberato dall'influenza dell'arte tribale. Ci sono più disegni per questa scultura che per qualsiasi altra opera di Epstein di questo periodo. Essi rivelano la genesi e la complessa trasformazione delle idee prima di arrivare alla scultura e alcuni di essi sono strettamente legati a opere precedenti di stampo primitivo come il disegno *Totem* e la pietra *Girasole*. Uno dei disegni preparatori per *Il martello pneumatico* (p. 440), probabilmente il primo, è un legame intermedio tra il primitivismo dei primi lavori di Epstein e le forme meccaniche che caratterizzano *Il martello pneumatico*. L'ampio studio nella metà destra del disegno mostra una figura quasi del tutto astratta sopra il trapano verticale. Il trapano e la figura sono circondate da forme appuntite (come la testa in alto nello studio centrale), che sono in stretta relazione con quelle della scultura *Girasole*. Lo schizzo centrale raffigura una coppia verticale in un amplesso, il maschio sotto e la femmina sopra, analogamente al disegno *Totem*, ma con una forma fallica, meccanica, simile a un trapano pronto a penetrare il largo sesso triangolare della donna. Almeno in queste prime fasi dell'evoluzione de *Il martello pneumatico*, Epstein ha nuovamente usato il tema della copulazione, ma rappresentato questa volta da forme sia umane che meccaniche. In questo disegno è come se Epstein stesse cercando, ma senza







Spatola (particolare), Isole Trobriand, Provincia di Milne Bay, Papua Nuova Guinea. Legno con calce, h. cm. 36. Collezione privata.



Jacob Epstein, *Studio per il martello pneumatico*. 1913. Matita e carboncino blu e rosso, cm. 45,7 × 58,4. Londra, Anthony d'Offay Gallery.



Figura, Tabwa, Zaire. Legno, h. cm. 62. Collezione privata, già Collezione Jacob Epstein.

riuscirci, di liberare se stesso dalle fonti tribali a favore dell'estetica dell'età della macchina che Hulme aveva suggerito. La testa triangolare della donna, nella parte superiore centrale dello schizzo, prefigura abbastanza da vicino la forma della testa ne *Il martello pneumatico*, ma la testa dell'uomo sottostante è ovviamente collegata all'arte africana. Le maschere di scimmia Senufo e/o Baule ne sono state la probabile fonte. La forma della testa si richiama alle maschere Senufo, del tipo di una maschera da danza, un tempo nella collezione di Charles Ratton.<sup>66</sup> La forma del naso e delle narici e la barbetta a punta sono estremamente vicine a quelle di una maschera di danza Baule della stessa collezione, posseduta in passato da Ratton.<sup>67</sup>

In due disegni successivi che mostrano la figura di un uomo a grandezza naturale che tiene il martello pneumatico<sup>68</sup>, la sessualità è presente nella potente immagine fallica dell'attrezzo stesso, ma in questi ultimi studi Epstein ha, fatta eccezione per la testa, purificato se stesso dagli influssi tribali (il trapano ed il pene nella mente di Epstein appaiono quasi sinonimi).

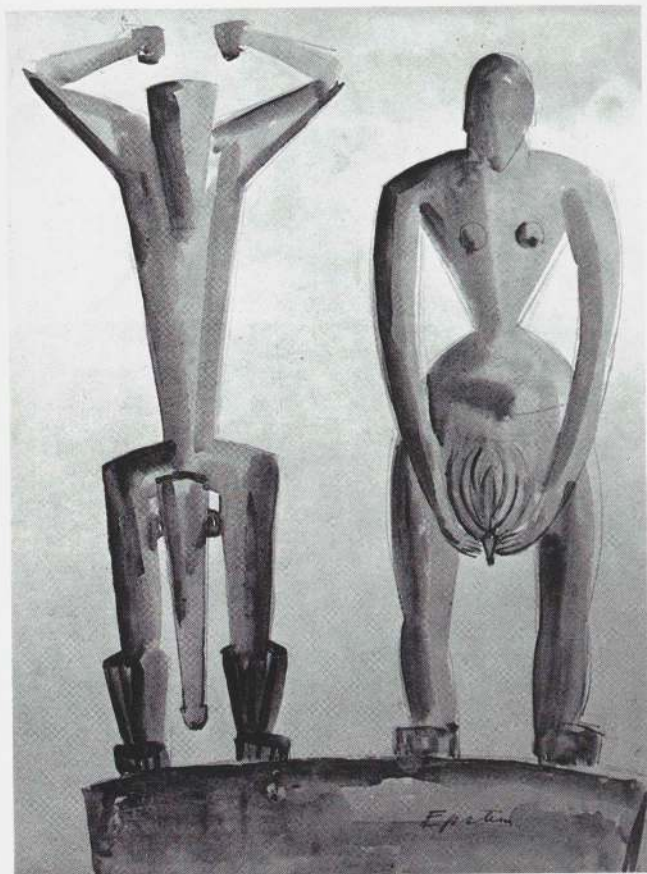
Forse si può individuare un'altra caratteristica della medesima scultura *Il martello pneumatico* in una fonte Primitiva: l'immagine fetale esposta, eppure protetta, della scultura può essere un'invenzione propria di Epstein, ma forse può essere messa in relazione con la scultura tribale, come per esempio una spatola lignea delle Isole Trobriand (Melanesia) che raffigura un bambino circondato dagli arti del genitore.

Il disegno di Epstein, *Studio per uomo e donna*, è stato datato tra gli anni 1913-1915 in base al fatto che poteva essere lo studio per una scultura mai portata a termine, dal titolo *Uomo e donna*, menzionata in un telegramma del 25 giugno 1916 della moglie di Epstein a John Quinn.<sup>69</sup> Inoltre, dato il pene straordinariamente grande e grottesco, si

è tentati di mettere in relazione questo disegno con la composizione centrale nello studio preparatorio di Epstein del 1913 per il *Il martello pneumatico*, nel quale il trapano stesso, che è poi metafora per indicare il pene, presenta in modo analogo proporzioni esagerate. Ci sono, tuttavia, numerose e valide ragioni per credere che *Studio per uomo e donna* sia stato eseguito molto più tardi. Prima di tutto la sua tecnica ad acquarello si richiama più alle opere successive di Epstein che ai suoi disegni del periodo de *Il martello pneumatico*. Molto più importante è la sua connessione con il palo funerario del Madagascar che Epstein si sa aver acquistato dopo il 1923 o il 1924.<sup>70</sup> Nel disegno di Epstein alcuni elementi sono un'invenzione dell'artista, come per esempio la testa dell'uomo, in stretta relazione con la testa simile ad una maschera ne *Il martello pneumatico*, il busto angoloso e l'enorme sesso sia maschile che femminile. Tuttavia le rigide gambe simmetriche delle figure, e il modo in cui l'uomo a sinistra e la donna a destra stanno in piedi uno accanto all'altra su un piedestallo, richiamando talmente da vicino la posizione dell'uomo e della donna sul palo funerario del Madagascar, che spingono a pensare che Epstein abbia eseguito il disegno dopo aver acquistato quest'opera d'arte tribale. Fatta eccezione per l'influenza dell'arte Primitiva esercitata ancora su qualche opera successiva – *Genesis* (1930), *Donna posseduta* (1932), *Dio primordiale* (1933), *Ecce Homo* (1934) e *Adamo* (1938) – per il resto della sua attività artistica, Epstein fu impegnato principalmente nella grande scultura figurativa e nella ritrattistica, modellando in creta, secondo la tradizione di Rodin, molte delle persone più famose della sua epoca.

Durante questo periodo Epstein aveva lavorato come artista solitario: si era ispirato al Cubismo, al Vorticismo e all'arte tribale, ma non si sentì mai legato, in maniera





Jacob Epstein, *Studio per uomo e donna*. 1913-1915 (qui datato 1920). Matita e acquarello, cm. 61,6 × 41,3. Londra, The British Museum.

teorica e dogmatica, a nessun gruppo o movimento. I disegni e le sculture di Epstein del 1913-1914 presentano una sessualità aperta e spesso violenta che li colloca in una posizione a parte rispetto all'opera degli altri maggiori artisti che attinsero all'arte africana e oceanica nei primi anni del secolo. Sembrerebbe che solo Gaudier abbia condiviso un po' dell'erotismo ossessivo di Epstein di questi anni, come sarà detto qui di seguito.

Alcuni anni dopo aver creato le sue opere primitiviste, Epstein spiegò le caratteristiche dell'arte tribale e l'influenza di questa sulla sua opera. A proposito della qualità scultorea dell'arte africana Epstein disse:

«In primo luogo, quando si guarda la scultura negra, ci si deve rendere conto che non è qualcosa di assolutamente ed interamente a sé stante, isolata da ogni altro tipo di arte. Essa è governata dalle medesime considerazioni che sono alla base di tutta la scultura. In ogni buona scuola di scultura ci sono certi valori che sono tutto sommato separati da qualunque interesse per l'oggetto rappresentato».<sup>71</sup>

Da un punto di vista formale Epstein stabilì che «le principali caratteristiche dell'arte negra sono la sua semplificazione ed immediatezza, l'unione di naturalismo e disegno e le sue straordinarie qualità architettoniche».<sup>72</sup> Egli fece notare che benché l'arte africana «non sia condizionata da un modello definito, fissato dall'usanza tribale... l'artista è però sicuramente condizionato alla stessa maniera in cui l'artista rinascimentale lo era nel dipingere una Sacra Famiglia».<sup>73</sup> Benché non possiamo sapere i nomi degli scultori, «gli esempi più belli di arte africana sono le opere di artisti con una grande personalità, con una visione e una tecnica proprie. Nella mia collezione posso individuare dei pezzi che sono convinto essere



Palo funerario con figure, Madagascar. Legno, h. cm. 101. Collezione privata, già collezione Jacob Epstein.

opera di un particolare artista».<sup>74</sup>

Epstein era anche al corrente delle funzioni religiose e cerimoniali dell'arte tribale. «Come feticci la loro importanza è religiosa o, in ogni caso, magica. Questi volevano impressionare, terrorizzare e comunicare agli osservatori uno stato mentale spinto al limite, o addirittura allucinatorio».<sup>75</sup>

Nei suoi scritti Epstein discute a lungo la questione problematica di come spiegare l'influenza esercitata dall'arte tribale sulla sua opera:

«Sono influenzato dalla scultura africana nella stessa maniera in cui tutta l'opera primitiva deve influenzare l'artista. L'opera africana ha sicuramente importanti lezioni da impartire, lezioni che vanno alla radice di tutta la scultura. Ho cercato di assorbire quelle lezioni senza usare il linguaggio africano. Sarebbe veramente assurdo per un artista europeo dei giorni nostri realizzare idoli africani, perché, come ogni imitazione, sarebbe falsa».<sup>76</sup>

Come Epstein fa notare, la sensibilità dell'artista europeo assorbe e trasforma le influenze, ricreando in tal modo opere straordinariamente personali:

«Il termine "influenza", così come io lo interpreto, significa qualcosa di più di un semplice studio esteriore; significa una totale comprensione sia dello spirito sia della tecnica, che contribuisce alla composizione di un'opera e una traduzione di quella, conformemente alla personalità dell'artista. Si tratta, in realtà, di una completa ricreazione attraverso una nuova interpretazione».<sup>77</sup>

Nella storia della scultura britannica del XX secolo, Epstein, e in minor misura, Gaudier-Brzeska, ne sono i pionieri. Sia Moore che Caro erano ben consapevoli del-





Figura feticcio, Kugni, Repubblica Popolare del Congo. Legno e ferro, h. cm. 49. Collezione Max Granick, già collezione Jacob Epstein.



l'importanza di Epstein come scultore: in un articolo apparso sul «Sunday Times» (23 Agosto 1959), Moore così scrisse di Epstein: «...si prese le critiche e gli insulti, affrontò le grida di derisione con le quali gli artisti da Rembrandt in poi hanno imparato a diventare familiari. E, per quanto riguarda la scultura in questo secolo, fu lui a prendersele per primo».

Benché così importanti, le opere primitiviste di Epstein sono state in un certo senso oscurate dalla fama della sua collezione di arte Primitiva. Nel corso degli anni egli raccolse una delle collezioni più raffinate e più ampie non solo di arte africana, oceanica e della Costa Nord-Occidentale, ma anche di sculture di molte altre culture e civiltà quali Messico, Perù, Egitto, Grecia, Roma e Cina. Nel 1960 venne riconosciuta l'importanza di questa collezione nella mostra organizzata dall'Art Council of Great Britain dal titolo "The Epstein Collection of Tribal and Exotic Sculpture", con un'introduzione al catalogo di William Fagg. Vi erano incluse una testa Fang (p. 430), una figura Tabwa (p. 440) e probabilmente un "hei-tiki" della Nuova Zelanda del tipo illustrato a pagina 446.<sup>78</sup> Attualmente M.D. McLeod, conservatore del Museum of Mankind a Londra, ed Ezio Bassani stanno lavorando ad un catalogo della collezione di Epstein, che dopo la morte dello scultore è andata in gran parte dispersa.

Ciò che dice William Fagg a proposito di Epstein nella sua casa, con la sua collezione, offre una sorta di epigramma sull'esperienza personale di Epstein nei confronti del processo di creazione scultorea. «Da quel suo ripostiglio, egli era solito la sera scegliere alcuni pezzi e trascorrere le ore contemplandoli in silenzio o discutendone animatamente, considerando sempre i problemi scultorei con cui l'artista si confrontava o veniva messo a confronto dalla tradizione, e le diverse soluzioni che egli poteva trovare».<sup>79</sup> Scrisse Henri Gaudier-Brzeska:

«Lo scultore moderno è un uomo che sfrutta l'istinto come sua forza ispiratrice. Ne risulta un'opera emotiva. La forma di una gamba, o la curva di un sopracciglio, ecc., ecc., non hanno per lui alcun significato; il modellato leggero e voluttuoso è per lui insipido - ciò che sente lo fa così intensamente e la sua opera non è altro che l'astrazione di questo intenso sentire, con il risultato che uomini sterili come Auceps sono spaventati dall'opera d'arte. Che questa scultura non sia tanto in relazione con la Grecia classica, quanto stia continuando la tradizione dei popoli barbari della terra (per i quali proviamo simpatia e ammirazione), spero di averlo chiarito in modo sufficiente».<sup>80</sup>

L'affermazione di Gaudier-Brzeska tratta dei problemi centrali che riguardano lui e i suoi contemporanei, Epstein, Brancusi, Modigliani e, negli anni venti, Moore: il rifiuto dell'ideale classico della bellezza, la libertà di fare una scultura basata su sensazioni intense senza doversi sforzare di ottenere la precisione anatomica, l'abbandono del modellato in favore della scultura diretta, e l'identificazione dell'arte tribale con il potere emotivo.

Henri Gaudier nacque a Saint-Jean-de-Braye, vicino ad Orléans, il 4 Ottobre 1891. Secondo il suo amico Horace Brodsky, egli «ereditò il dono per la scultura da suo padre... di professione intagliatore e carpentiere; ed è interessante ricordare che un suo avo scolpì alcune delle figure sulla Cattedrale di Chartres. Era orgoglioso di pensare che discendeva da una famiglia di scultori della pietra e del legno».<sup>81</sup> Gaudier aveva trascorso un certo periodo in Inghilterra tra il 1906 ed il 1908, studiando prima economia a Bristol e poi lavorando negli uffici di un importatore di carbone a Cardiff. Grossi problemi familiari e personali, che gli derivarono dalla sua relazione con una donna polacca più vecchia di lui di venti anni, Sophie Brzeska (il cui cognome egli aggiunse al suo), e dal fatto che fu

costretto ad iniziare (contro la sua volontà) il servizio militare, lo spinsero a lasciare Parigi tra la fine del 1910 e l'inizio del 1911 per trasferirsi in Inghilterra, dove rimase fino all'Autunno del 1914. In questo modo egli volse le spalle a Parigi quando essa era ancora la patria degli artisti che maggiormente lo influenzarono quali Rodin e Maillol, e di quelli che avrebbe ammirato in seguito: Modigliani, Brancusi e Archipenko. Fu il suo amico inglese Epstein, che visitò Parigi nel 1912, ad informare Gaudier degli sviluppi dell'avanguardia nel suo paese d'origine.

L'ammirazione di Gaudier per Rodin si riflette in alcune delle sue opere iniziali: sculture come *Testa di un idiota* e *Lottatore*, entrambe del 1912, sono state ispirate dal grande scultore francese. Al pari di Brancusi, Gaudier fu consapevole dell'effetto soffocante di una personalità così potente come quella di Rodin - «Niente può crescere all'ombra dei grandi alberi» -<sup>82</sup> così anche Gaudier, nonostante le sue lodi, era consapevole del pericolo di voler competere. Come scrisse il 1 Gennaio 1910:

«Non si incontrerà mai uno scultore più grande di Rodin, che si esaurì nel tentativo di superare Fidia... Rodin è per la Francia quello che Michelangelo è stato per Firenze: non avrà imitatori, ma nemmeno rivali... questi uomini per la loro mostruosa personalità dissanguano una nazione fino alla morte e lasciano agli altri solo le alternative dell'imitazione o della venerazione».<sup>83</sup>

I quieti, pieni nudi di Maillol sono stati un altro elemento formativo del giovane Gaudier che è ben riflesso in sculture come *Figura sepolcrale* in pietra, della Tate Gallery. Ezra Pound, suo amico e biografo, ricordò il successivo rifiuto di Gaudier dei due scultori francesi:

«Gaudier stesso si riferisce talvolta alla "abituale mescolanza tra Rodin e Maillol." Egli epurò dal suo metodo la parte di Rodin quando smise di fare i busti somiglianti di Frank Harris e del Col. Smithers. Maillol venne in seguito».<sup>84</sup>

La romantica personalità di Gauguin, come pure la sua opera, hanno esercitato una certa influenza su Gaudier, anche se egli non lo menziona nei suoi scritti. Tuttavia Brodsky, amico di Gaudier, così descrive un dipinto forse ispirato dalle tele polinesiane del pittore francese:

«Nel corso di una mia successiva visita, notai che egli [Gaudier] aveva iniziato a dipingere un paesaggio tropicale immaginario, a colori caldi, con un cielo rosso cupo ed alberi esotici simili a palme: tutto riecheggiava Gauguin. Anche di questo lavoro non fu soddisfatto, tanto che in seguito lo abbandonò e la tela fu coperta con un sottile strato di gesso. Su di questo Brzeska scolpì due figure che lottano».<sup>85</sup>

Gaudier doveva conoscere l'opera di Gauguin, poiché si trovava a Londra durante quegli anni cruciali in cui Fry ed altri presentarono al pubblico britannico l'arte di Gauguin insieme a quella di Manet, Cézanne, van Gogh, Redon, Seurat, Matisse e Picasso. A parte l'opera descritta da Brodsky, la pittura di Gaudier non sembra essere stata direttamente influenzata da Gauguin. Tuttavia Gaudier sembra in qualche modo aver emulato la personalità di Gauguin in quel profondo desiderio di un paradiso tropicale e nel voler assumere l'aspetto di un selvaggio. «Parlava continuamente di 'selvaggio' e di 'barbaro', secondo Brodsky, e invidiava "la vita libera ed erotica dei Mari del Sud"».<sup>86</sup> Durante la sua breve e turbolenta amicizia con il critico Middleton Murry e con la scrittrice Katherine Mansfield, «parlavano di andare a vivere tutti insieme in un'isola del Pacifico».<sup>87</sup> Brodsky ricorda anche gli aspetti più teatrali del primitivismo di Gaudier:



«Avrebbe voluto forare il suo naso con un bastoncino lungo circa quattro pollici e appendervi dei campanelli come un isolano dei Mari del Sud. Avrebbe desiderato lunghi e strani orecchini; si scolpi addirittura un grande amuleto in una pietra verde, alla maniera dei Maori (p. 446) e se lo portava appeso al collo. Il disegno di questo amuleto è stato riprodotto in rilievo sul frontespizio di un volume di Pound».<sup>88</sup>



Henry Gaudier-Brzeska, *Due uomini con ciotola*. 1914. Bronzo, h. cm. 30,5. Cambridge, Kettles Yard, University of Cambridge.

Epstein, che Gaudier incontrò a Londra nel Giugno 1912, lo spinse a lavorare direttamente la pietra. La prima opera di Epstein che Gaudier vide fu la tomba in pietra, ispirata agli Assiri, di Oscar Wilde, che egli descrisse a grandi linee in una lettera al Dr. Uhlemayr, del 18 Giugno 1912.

«Anche uno scultore russo (sic), Jacob Epstein, lavora qui; ha appena finito una tomba (sarcofago) per Oscar Wilde a Parigi. L'opera sarà eretta nel cimitero Père Lachaise il prossimo Luglio. L'ho vista nel suo studio domenica scorsa: Oscar Wilde sta volando lentamente nello spazio con gli occhi chiusi. L'intera opera è realizzata con vigore, ha un movimento insuperabile e trasmette sentimenti delicati: sia a livello di espressione che di materiale, è una scultura che vivrà per sempre, solo l'effetto totale sembra essere troppo modesto».<sup>89</sup>

Successivamente Epstein avrebbe affermato che «Gaudier iniziò a scolpire dopo aver ammirato l'opera che vide nel mio studio».<sup>90</sup>

Epstein alimentò anche l'interesse di Gaudier per l'arte Primitiva, come dimostrarono le visite di Gaudier al British Museum. Nella sua lettera a Sophie del 28 Novembre del 1912 (scritta prima di aver visto le sculture primitiviste di Epstein del 1913), rivela di essere in un periodo di transizione, nel tentativo di collegare la sua ammirazione

per l'arte tribale con i risultati della scultura europea a partire dai Greci fino a Rodin:

«Questo pomeriggio sono andato al British Museum. Ho osservato in particolare tutte le statue primitive delle razze negre, gialle, rosse e bianche, gotiche e greche, e sono felice di dire che mi sono almeno convinto di una cosa che da lungo tempo mi disturbava. Non ero mai stato sicuro se la forma così convenzionale dei primitivi, che trasmette o una profonda sensazione di gioia serena o di esagerata tristezza – sempre con un grande movimento, sintetizzato e diretto verso un fine – non avesse un significato più vero, più in sintonia con la natura: in altre parole più ampio e più grande della scultura moderna... fino a Rodin e ai Francesi del giorno d'oggi. Avendo studiato molto attentamente i due aspetti, al momento non lo penso».<sup>91</sup>

A questo primo stadio del suo sviluppo, egli ha scoperto che «la scultura primitiva vista in grandi quantità lo annoia, mentre la scultura moderna europea vista nelle stesse quantità lo interessa enormemente».<sup>92</sup> Nella sua scultura dell'inizio del 1913, in opere come *Busto femminile*, *Sirena*, *Il lottatore* e *Il danzatore*, Gaudier non aveva ancora rotto con la tradizione di Rodin.

Indubbiamente l'esempio delle sculture primitiviste di Epstein del 1913 affrettò il distacco di Gaudier dalla tradizione greco-romana e dall'influenza di Rodin e Maillol. L'8 Ottobre 1913 Gaudier scrisse a Sophie che il giorno precedente aveva fatto visita a Epstein, che descrisse come «colui che fa le statue più straordinarie, fedeli copie delle opere polinesiane con nasi alla maniera di Brancusi», e si riferiva molto probabilmente alle due sculture in flenite di Epstein.<sup>93</sup> Stimolato ora dagli prestiti di Epstein dall'arte tribale, Gaudier iniziò, forse alla fine del 1913 o all'inizio del 1914, a creare le sue opere ispirate all'arte dell'Africa e delle isole del Pacifico. Alla fine Gaudier non fu più interessato a confrontare le disparate tradizioni europee e Primitive e considerò la sua opera come un «seguito della tradizione dei popoli barbari della terra».<sup>94</sup>

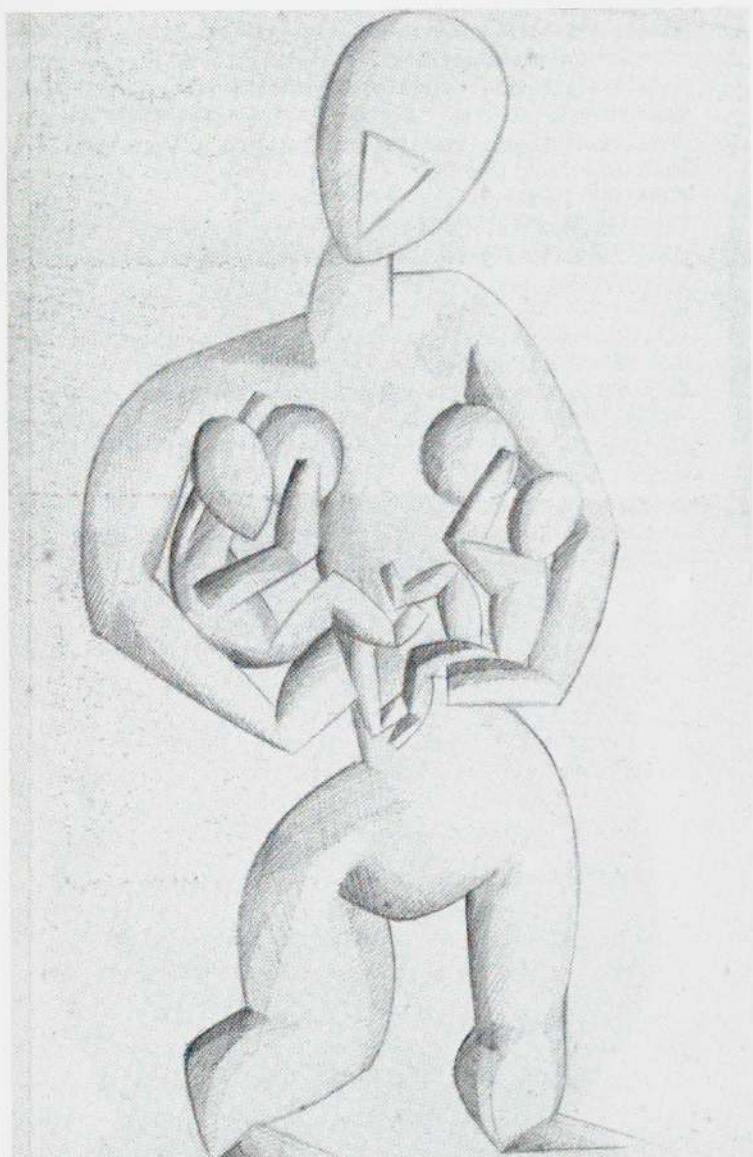
Gaudier, inoltre, da questo momento si impegnerà esclusivamente nella scultura diretta; egli espresse la sua approvazione per questo metodo in una recensione alla mostra del 1914 della Allied Artists' Association tenuta alla Holland Park Hall di Londra:<sup>95</sup>

«La scultura che ammiro è l'opera degli esperti artigiani. Ogni centimetro della superficie è lavorata in punta di scalpello: ogni colpo di martello è uno sforzo fisico e mentale. Non più traduzioni arbitrarie di un disegno in qualsiasi materiale. Essi sono pienamente consapevoli delle differenti qualità e dei differenti risultati del legno, delle pietre e dei metalli. Epstein, che io considero il più importante tra i pochi bravi scultori in Europa, pone un particolare accento su questo fatto. Il grandissimo orgoglio di Brancusi è la sua consapevolezza di essere un lavoratore perfetto».<sup>96</sup>

La scultura di Gaudier della fine del 1913 e del 1914 è legata sia al Vorticism che all'arte tribale. Sculture come *Uccelli ritti* (New York, Museum of Modern Art) e *Cervi* (Art Institute of Chicago) sono molto sfaccettate, sono opere vorticiste, che realizzano in tre dimensioni alcune delle sue idee sulla scultura, pubblicate in «Blast», rivista del Rebel Art Centre (Aprile 1914): «Il sentimento scultoreo è l'interpretazione delle masse interagenti. L'abilità scultorea sta nel definire queste masse per mezzo di piani».<sup>97</sup>

Nel *Danzatore in pietra rossa* del 1913 circa, la disposizione delle forme, particolarmente il modo in cui la testa, con il triangolo rivolto verso il centro, crea una sorta di vortice, ha poco in comune con l'arte tribale. Ma nel 1914 Pound equiparò questa scultura e le due sculture in flenite





Henry Gaudier-Brzeska, *Caritas*. 1914. Matita, cm. 45,7 x 30,8. Cambridge, Kettles Yard, University of Cambridge.



Maternità, Afo, Nigeria. Legno, h. cm. 69,9. Londra, The Horniman Museum.

di Epstein con il potere magico degli stregoni. Il poeta si identifica con questi artisti: «Noi che siamo gli eredi dello stregone e del voodoo, noi artisti che siamo stati così a lungo i disprezzati, stiamo per prendere il comando».<sup>98</sup>

La *Donna seduta* in marmo di Gaudier del 1914 (Musée National d'Art Moderne) unisce aspetti europei e Primitivi. La posizione e gli arti pesanti della figura si richiamano all'unica *Cariatide* sopravvissuta di Modigliani (p. 422) ed ai suoi numerosi disegni e acquarelli su questo soggetto. Il viso a guisa di maschera può forse essere debitore dell'arte tribale o Primitiva, ma la posa asimmetrica si rifà chiaramente alla tradizione europea.

Le opere che mostrano evidenti analogie con l'arte tribale aderiscono in maniera meno rigida ai principi scultorei del Cubismo e del Vorticismo. *Due uomini con ciotola* del 1914 è una delle opere di Gaudier più esplicitamente primitiviste, e si ispirò quasi di certo all'arte oceanica, e a sculture, si potrebbe presumere, del tipo delle ciotole hawaiane sostenute, da una parte e dall'altra, da figure umane. Un'altra delle opere di Gaudier ricorda numerosi stili tribali di arte africana: si tratta del disegno a matita *Caritas* del 1914, che raffigura una madre che allatta due bambini: sia per il soggetto sia per lo stile, soprattutto nei dettagli, come la forma dei piedi dei due neonati e la posizione delle loro mani, questo disegno

quasi di certo venne ispirato all'artista da una scultura Afo di madre e bambino, come l'esemplare ben conosciuto dello Horniman Museum di Londra, o da qualche scultura Yoruba raffigurante il medesimo soggetto. Nel caso della scultura in alabastro *Il folletto* del 1914 (Tate Gallery), è difficile suggerire una specifica fonte tribale. Discutendo di quest'opera Robert Goldwater ha affermato che «le curve ovali delle gambe corte e piegate, la cui pesantezza attira verso il basso l'intera massa della figura sono probabilmente influenzate dalle proporzioni africane».<sup>99</sup>

Due opere del 1914 furono ispirate dall'arte oceanica, che esercitò un'influenza maggiore della scultura africana. Il *Battente* del 1914, in origine scolpito in ottone, è una delle poche opere di Gaudier che può essere messa in relazione con un preciso stile di arte tribale: gli ornamenti in giada (*hei-tiki*) Maori della Nuova Zelanda (p. 446). I quattro buchi nella metà inferiore del *Battente* corrispondono alle aperture visibili nei suddetti amuleti della Nuova Zelanda. Gaudier diede una descrizione falsa di questa scultura molto figurativa e sessuale:

«Il battente della porta è un esempio di disegno astratto che serve ad ampliare il valore di un oggetto come tale. Non più putti che cavalcano sirene, ghirlande e tende, infilati ovunque. La tecnica è insolita. L'oggetto non è fuso, ma scolpito direttamente nell'ottone solido».<sup>100</sup>





Henry Gaudier-Brezska, *Battente*. 1914. Bronzo (variante dell'originale in ottone), h. cm. 17,5. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Arte et de Culture Georges Pompidou.

In realtà non è né un putto né una sirena, ma la *Battente* non è nemmeno soltanto un "disegno astratto". Gaudier ha trasformato la figura singola rappresentata nei *tiki* della Nuova Zelanda in un'immagine erotica. Il disegno (1914 circa) per il *Battente* (Kettle's Yard, University of Cambridge) rende esplicito ciò che nella scultura in ottone è meno evidente.<sup>101</sup> Il disegno rappresenta chiaramente una figura femminile con le braccia alzate e con la testa che penzola tra i due seni. Essa è seduta o in equilibrio sulle gambe incrociate, sul punto di essere penetrata da un enorme pene in erezione. Gaudier potrebbe aver visto il disegno *Totem* di Epstein del 1913 (p. 433), di diretta ispirazione tribale, che raffigura appunto l'amplesso di una coppia, con il maschio sotto e la femmina sopra? La

composizione centrale del disegno preparatorio del 1913, *Studio per martello pneumatico* (p. 440) di Epstein, è pure strettamente collegato con la scultura di Gaudier per quanto riguarda il soggetto riprodotto. Sembra molto improbabile che i temi sessuali nell'opera del 1913 di Epstein, trattati con tanta franchezza, non abbiano influenzato il *Battente* e la *Testa ieratica* di Ezra Pound (p. 448), di Gaudier. La versione pubblicata della descrizione innocente che l'artista dà del disegno per il *Battente* contrasta con quello che avrebbe detto Gaudier in una conversazione privata con Brodsky. Questi riporta:

«Qualcuno voleva un ciondolo per orologio, un altro un battente della porta, un altro ancora un fermacarte; qualcosa, comunque, di "fallico", per usare le loro parole. In questo periodo il termine "fallico" era molto popolare e comunemente usato nel gergo artistico dell'epoca. Brzeska avrebbe tagliato un pezzo di ottone che assomigliava più a un amuleto massonico che a qualcosa



Ornamento (hei-tiki), Maori, Nuova Zelanda. Giada e cera, h. cm. 21,6. Londra, The British Museum.



d'altro. Egli avrebbe poi detto che era un simbolo di fecondità o di virilità, o qualsiasi sciocchezza erotica che gli sarebbe passata per la testa in quel momento. Quello era ciò che gli era stato chiesto. Quel qualcuno avrebbe creduto che si trattava di qualcosa di estremamente sconveniente e lo avrebbe acquistato soddisfatto...».<sup>102</sup>

L'influsso dell'ornamento *hei-tiki* è anche evidente nell'*Amuleto* in pietra verde di Gaudier, dove gli elementi dei ciondoli da collo Maori si confondono con i tratti del viso, in particolare con gli occhi obliqui, che ricordano la scultura figurativa della Nuova Guinea, del tipo degli amuleti per la caccia.

Il marmo di Gaudier del 1914, *Testa ieratica di Ezra Pound* (p. 448) è senza dubbio la scultura più potente ed espressiva realizzata durante la breve carriera dell'artista. Il poeta ha lasciato uno scritto dettagliato di come tale opera si sia sviluppata. Il busto è stato iniziato, scrive Pound, nel 1914, «dopo che l'inverno aveva allentato la sua gelida stretta». <sup>103</sup> Gaudier, ricorda Pound, non poteva permettersi grandi blocchi di marmo.

«Aveva l'intenzione di fare il busto in gesso, un materiale odioso, a cui mi ero ovviamente opposto. Quindi comprai io la pietra in anticipo, senza avere alcuna idea dell'enorme duro lavoro in cui lo stavo impegnando. Furono necessari due mesi interi di continuo scolpire, o meglio in questi sono considerati anche i giorni spesi per riforgiare gli scalpelli consumati». <sup>104</sup>

Brodsky scrisse a proposito della testa di Pound che «il suo obiettivo e le sue origini furono del tutto pornografi-

che. Sia lo scultore sia il modello avevano deciso in questo senso. Brzeska mi informò del fatto che doveva essere un fallo». <sup>105</sup> Quando Brodsky incontrò Pound una sera a Piccadilly Circus, Pound gli disse che Gaudier stava lavorando ad una scultura in marmo che lo raffigurava: «Sì», dichiarò Pound, «Brzeska mi sta immortalando in una colonna fallica!». <sup>106</sup> Gaudier terminò questa scultura in tempo breve. Nel mese di Maggio del 1914 l'opera veniva esposta alla Whitechapel Art Gallery.

Il marmo *Testa ieratica di Ezra Pound* è probabilmente l'unica scultura di Gaudier che può essere collegata ad una specifica opera Primitiva, l'enorme figura Hoa-Haka-Nana-Ia (p. 448) dell'Isola di Pasqua, acquistata dal British Museum nel 1869. Come Cork ha fatto notare:

«Gaudier non poteva non rimanere impressionato da una prova così irrefutabile del potere esercitato dall'arte preistorica ed il suo marmo *Testa* dimostra che sicuramente l'artista ha in mente la figura dell'Isola di Pasqua perché ha disposto le varie sezioni della sua scultura nel loro formato imprevedibile». <sup>107</sup>

Gaudier ha estrapolato le caratteristiche simmetriche della scultura dell'Isola di Pasqua, conservandone l'imponenza e lo slancio verticale. Nella testa di Pound, il naso è leggermente piegato da una parte, con il lato destro più profondo del sinistro; solo il labbro superiore è definito da una superficie piatta al centro e da una curva verso il basso, profondamente incavata su entrambi i lati. Sopra i minacciosi occhi orizzontali (la fotografia di Gaudier al lavoro durante le fasi iniziali mostra gli occhi, disegnati

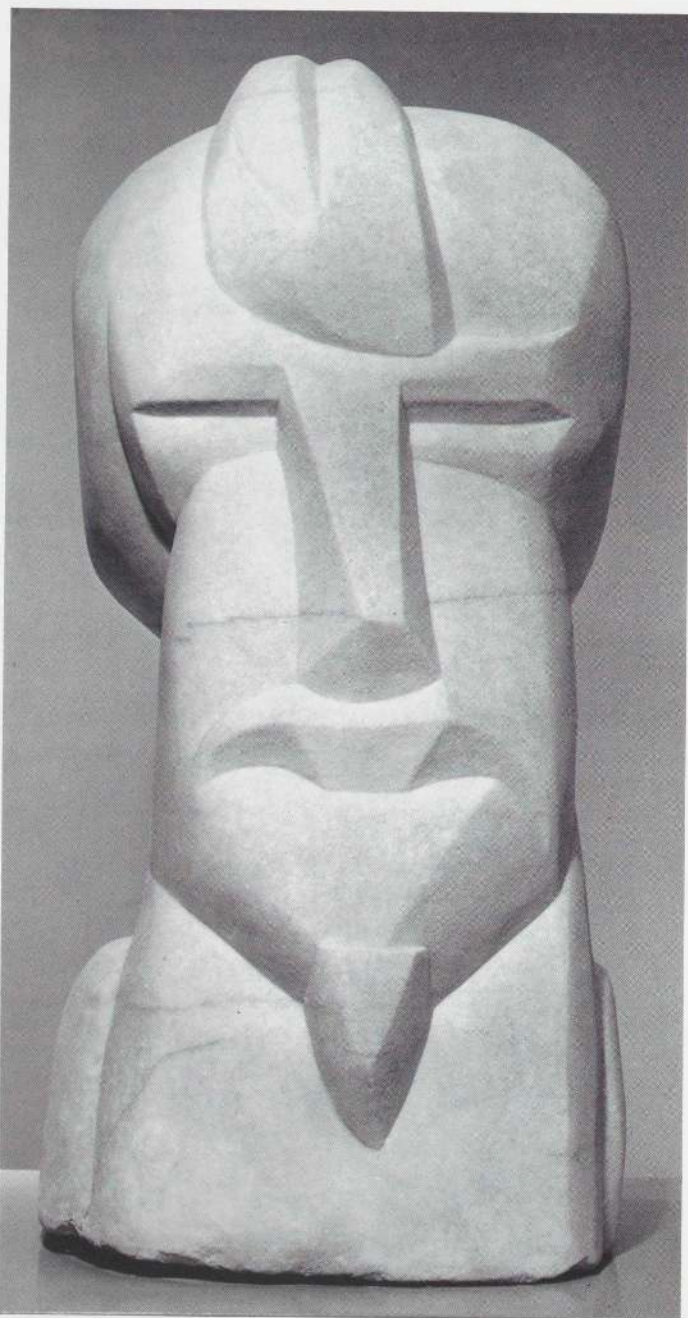


Henry Gaudier-Brzeska, *Amuleto*. 1914. Pietra, h. cm. 10,2. Collezione privata.



Amuleto per la caccia, Provincia del Sepik orientale, Papua Nuova Guinea. Legno, h. cm. 16,5. Collezione privata.





Henry Gaudier-Brzeska, *Testa ieratica di Ezra Pound*. 1914. Marmo, h. cm. 91,4. Collezione privata.



Figura, Isola di Pasqua. Pietra, h. cm. 255. Londra, The British Museum.

sul marmo in diagonale e a mandorla),<sup>108</sup> l'irregolare e gonfia massa di capelli contrasta con la fronte liscia e molto meno drammatica della scultura dell'Isola di Pasqua. Vista da sola, la sezione della testa di Pound sopra gli occhi è un esercizio di estetica vorticista riscontrabile in altre opere di Gaudier, come *Uccelli ritti* del 1914.

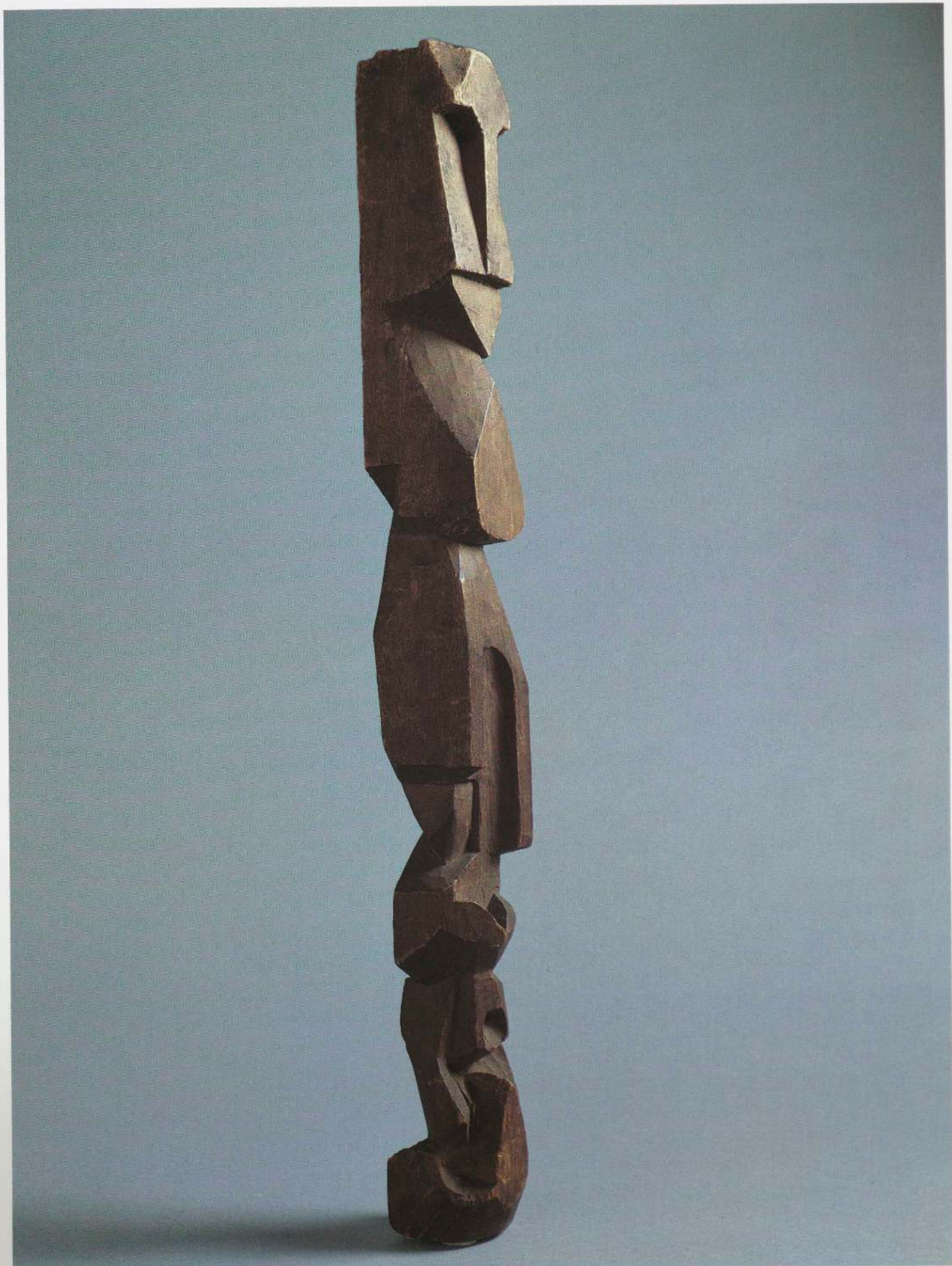
Un'altra opera di Gaudier, la scultura *Ritratto di Ezra Pound*, che ne riproduce l'intera figura, è una delle sue poche sculture in legno. Analogamente alla scultura in marmo molto più grande *Testa ieratica*, anche questa fu con ogni probabilità ispirata dalla scultura dell'Isola di Pasqua del British Museum, ma contiene pure qualche eco di arte africana. In questa scultura lignea la testa è semplificata in una serie di piani piatti e angolosi. La parte corrispondente alla gabbia toracica è scavata, e sotto di essa la forma sporgente fa pensare ad un ombelico. Nella parte bassa della scultura il motivo a punta rivolto verso l'alto, e la stessa forma della barbetta a punta nella

scultura in marmo, hanno implicazioni falliche.

Nell'Autunno del 1914 Gaudier lasciò la Francia per arruolarsi. La sua carriera di scultore non era tuttavia finita: in trincea continuò a fare alcune sculture e dei disegni, usando i materiali che riusciva a trovare. Gaudier-Brzeska fu ucciso in combattimento a Neuville-Saint-Vaast il 5 Giugno 1915. La sua morte e quella di Duchamp-Villon nel 1918 furono le perdite più gravi per la scultura moderna dovute alla Prima Guerra Mondiale.

Nonostante la pubblicazione nel 1916 a New York e a Londra di *Gaudier-Brzeska: A Memoir* di Pound, e nonostante un famoso collezionista quale John Quinn avesse acquistato alcune delle sculture più importanti, né l'opera di Gaudier, né i suoi scritti hanno ricevuto, se non recentemente, il riconoscimento che meritano. Con Epstein, egli fu responsabile dell'uscita della scultura britannica da una tradizione provinciale e accademica per imporla nella corrente principale dell'arte moderna.





Henry Gaudier-Brzeska, *Ritratto di Ezra Pound*. 1914. Legno, h. cm. 73, base cm. 3,8 × 7,2 × 7,2. New Haven, Yale University Art Gallery, acquisto del Director's Fund.



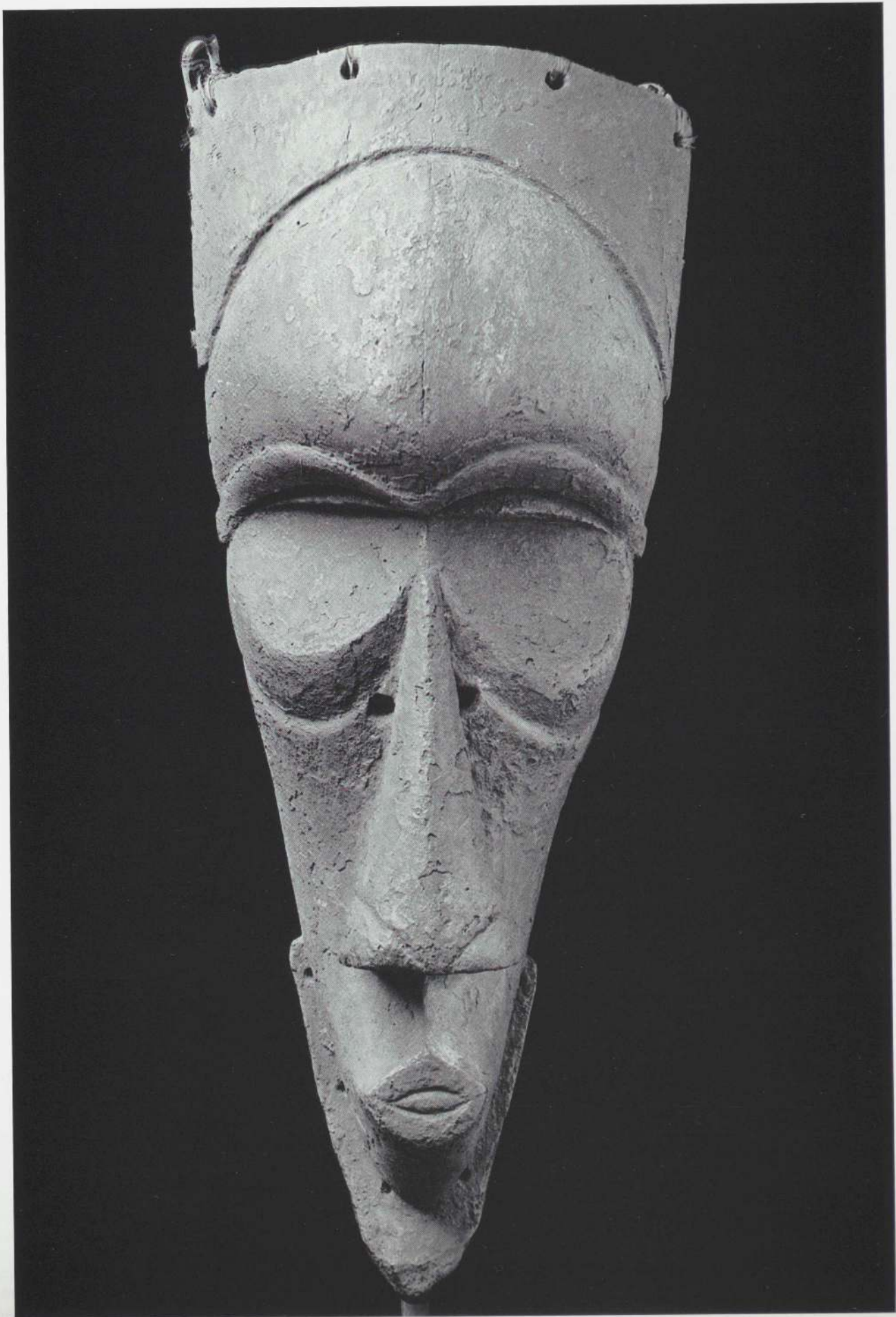
# NOTE

1. Alfred Werner, *Modigliani the Sculptor*, Golden Griffin, New York 1962, p. XIX.
2. *Ibid.*.
3. Edinburgh International Festival, *Modigliani*, Arts Council of Great Britain, Londra 1963, p. 6.
4. Sidney Geist, *Brancusi / The Kiss*, Harper and Row, New York 1978, p. 9.
5. Werner, *Modigliani the Sculptor*, p. XXIII.
6. Sidney Geist, *Brancusi: A Study of the Sculpture*, Studio Vista, Londra 1968, p. 28.
7. Ambrogio Ceroni, *Amedeo Modigliani: Disegni e Sculture*, Edizioni del Milione, Milano 1965, pp. 23-26.
8. Werner, *Modigliani The Sculptor*, p. XXIII.
9. Augustus John, *Autobiography*, con prefazione di Michael Holroyd, Jonathan Cape, Londra 1975, p. 148.
10. Jacob Epstein, *An Autobiography*, Art Treasures Book Club, Londra 1963, pp. 46, 47.
11. Werner, *Modigliani the Sculptor*, p. XXIV.
12. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Vintage, New York 1967, p. 236.
13. *Ibid.*.
14. *Ibid.*.
15. Edith Balas, *The Art of Egypt as Modigliani's Stylistic Source* in «Gazette des Beaux-Arts», 97, Febbraio 1981, p. 87.
16. *Ibid.*.
17. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Amedeo Modigliani 1884-1920*, Parigi 1981, p. 81.
18. Lipchitz come citato da Pierre Sichel, *Modigliani*, Dutton, New York 1967, p. 210.
19. Jacques Lipchitz, nella sua introduzione al catalogo *The Lipchitz (Jacques, Yulla, and Lolya) Collection*, The Museum of Primitive Art, New York 1960, p. 5.
20. *Ibid.*, p. 7.
21. Jacques Lipchitz e H.H. Arnason, *My life in Sculpture*, Viking, New York 1972, pp. 19, 20.
22. Lipchitz, *The Lipchitz Collection*, p. 6.
23. *Ibid.*, p. 7.
24. Lipchitz, *My Life in Sculpture*, p. 11.
25. *Ibid.*, p. 16.
26. Deborah A. Stott, *Jacques Lipchitz and Cubism*, Garland, New York e Londra 1978, p. 109.
27. *The Lipchitz Collection*, p. 8, nn. 1-3.
28. Cfr. Alan G. Wilkinson, *Gauguin to Moore: Primitivism in Modern Sculpture*, Art Gallery of Ontario, Toronto 1981. La scultura è illustrata a p. 214, il disegno a p. 215.
29. Lipchitz, *My Life in Sculpture*, p. 25.
30. *Ibid.*, p. 40.
31. *Ibid.*.
32. *Ibid.*, p. 70.
33. *Ibid.*, p. 86.
34. *Ibid.*, pp. 89-90.
35. Lipchitz, *The Lipchitz Collection*, p. 6.
36. Per la sua realistica descrizione delle analogie tra espressioni artistiche lontane, cfr. *The Lipchitz Collection*, p. 7.
37. Arnold L. Haskell, *The Sculptor Speaks*. Jacob Epstein ad Arnold Haskell. William Heinemann, Londra 1931, p. 14.
38. Jacob Epstein, *An Autobiography*, Art Treasures Book Club, Londra 1963, p. 12.
39. Haskell, *The Sculptor Speaks*, p. 15.
40. Epstein, *An Autobiography*, p. 18.
41. *Ibid.*, pp. 19, 20.
42. Haskell, *The Sculptor Speaks*, p. 19.
43. Questo disegno, la tomba di Oscar Wilde ed il toro alato assiro dalla testa umana sono illustrati in Wilkinson, *Gauguin to Moore*, pp. 170, 171.
44. Epstein, *An Autobiography*, p. 46.
45. *Ibid.*, p. 49. Cfr. Geist, p. 346.
46. *Ibid.*.
47. *Ibid.*.
48. Richard Cork, *Jacob Epstein: The Rock Drill Period* Anthony d'Offay, Londra 1973, p. 13, nota 10.
49. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, p. 239.
50. Sono riconoscente a Hermione Waterfield per il suo aiuto, e per aver trattato questo argomento con John Donne e avermi ritrasceso l'informazione.
51. William Fagg in una comunicazione orale con lo scrivente.
52. Epstein, *An Autobiography*, pp. 191, 192.
53. Questa scultura della Sierra Leone non fu acquistata dal British Museum fino al 1920.
54. Frobenius, p. 163. William Fagg per parecchi anni ha aiutato moltissimo l'autore nel rintracciare le analogie tra l'arte tribale e quella moderna, ed in alcuni casi le fonti dirette per le opere moderne. Mi suggerì di consultare il libro di Frobenius.
55. Cfr. Wilkinson, *Gauguin to Moore*, p. 175, illus.
56. *Ibid.*, p. 174.
57. H.S. Ede, *Savage Messiah*, William Heinemann, Londra 1931, p. 247.
58. Devo molto a Barbara e Murray Frum per il loro interesse per il primitivismo e per l'arte moderna e per le molte discussioni positive avute con loro. Murray Frum mi fece notare le strette analogie stilistiche tra la *Figura femminile in flenite* di Epstein e la figura maschile tahitiana ritta.
59. Epstein, *An Autobiography*, p. 64.
60. William Fagg in una conversazione con l'autore. Cfr. Eliot Elisofon e William Fagg, *The Sculpture of Africa*, Hacker, New York 1978, p. 31, n. 11, illus.
61. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, pp. 240 e 242.
62. Epstein, *An Autobiography*, p. 56.
63. Cork, *Jacob Epstein*, p. 9.
64. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, p. 240.
65. Cork, *Jacob Epstein*, p. 9.
66. Elisofon e Fagg, *The Sculpture of Africa*, p. 90, n. 111.
67. *Ibid.*, p. 98, n. 122.
68. Cork, *Jacob Epstein*, 45 e 47, illus.
69. *Ibid.*, p. 14, nota 23.
70. Ringrazio M.D. McLeod per avermi suggerito che lo *Studio per uomo e donna* fu basato sulla scultura tombale del Madagascar.
71. Haskell, *The Sculptor Speaks*, p. 89.
72. *Ibid.*, p. 90.
73. *Ibid.*, pp. 89, 90.
74. *Ibid.*, p. 90.
75. Epstein, *An Autobiography*, p. 188.
76. Haskell, *The Sculptor Speaks*, p. 94.
77. *Ibid.*, p. 96.
78. M.D. McLeod inviò gentilmente all'autore le fotografie delle opere già nella collezione di Epstein.
79. William Fagg nella sua introduzione al catalogo della mostra *The Epstein Collection of Tribal and Exotic Sculpture*, The Arts Council of Great Britain, Londra 1960, senza numero di pagina.
80. Gaudier citato in Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, John Lane-The Bodley Head, Londra; John Lane Co., New York 1916, p. 35.
81. Horace Brodsky, *Henry Gaudier-Brzeska 1891-1915*, Faber and Faber, Londra 1931, p. 21.
82. Geist, *Brancusi: A Study of the Sculpture*, p. 2.
83. Roger Cole, *Burning to Speak: The Life and Art of Henri Gaudier Brzeska*, Phaidon, Oxford 1968, p. 12.
84. Pound, *A Memoir*, p. 90.
85. Brodsky, *Gaudier-Brzeska*, pp. 31, 32.
86. Brodsky, *Gaudier-Brzeska*, p. 56.
87. Ede, *Savage Messiah*, p. 141.
88. Brodsky, *Gaudier-Brzeska*, p. 56.
89. Cole, *Burning to Speak*, p. 21.
90. *Ibid.*, p. 22.
91. Ede, *Savage Messiah*, pp. 212, 213.
92. *Ibid.*, p. 213.
93. Ede, *Savage Messiah*, p. 247.
94. Pound, *A Memoir*, p. 35.
95. «The Egoist», 16 Marzo 1914.
96. Pound, *A Memoir*, p. 26.
97. Pound, *A Memoir*, p. 9.
98. Richard Cork, *Henri Gaudier and Ezra Pound: A Friendship*, Anthony d'Offay, Londra 1982, p. 9.
99. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, p. 240.
100. Cole, *Burning to Speak*, p. 133.
101. Cfr. Wilkinson, *Gauguin to Moore*, p. 186, illus.
102. Brodsky, *Gaudier-Brzeska*, p. 90.
103. Pound, *A Memoir*, p. 50.
104. *Ibid.*.
105. Brodsky, *Gaudier-Brzeska*, pp. 58, 59.
106. *Ibid.*, p. 62.
107. Cork, *Gaudier and Pound*, p. 11. Gaudier fece un certo numero di studi preparatori che, benché siano tra i suoi disegni più belli, non riflettono le caratteristiche delle fonti tribali così ovvie invece nella scultura stessa.
108. *Ibid.*, a fianco di p. 9.



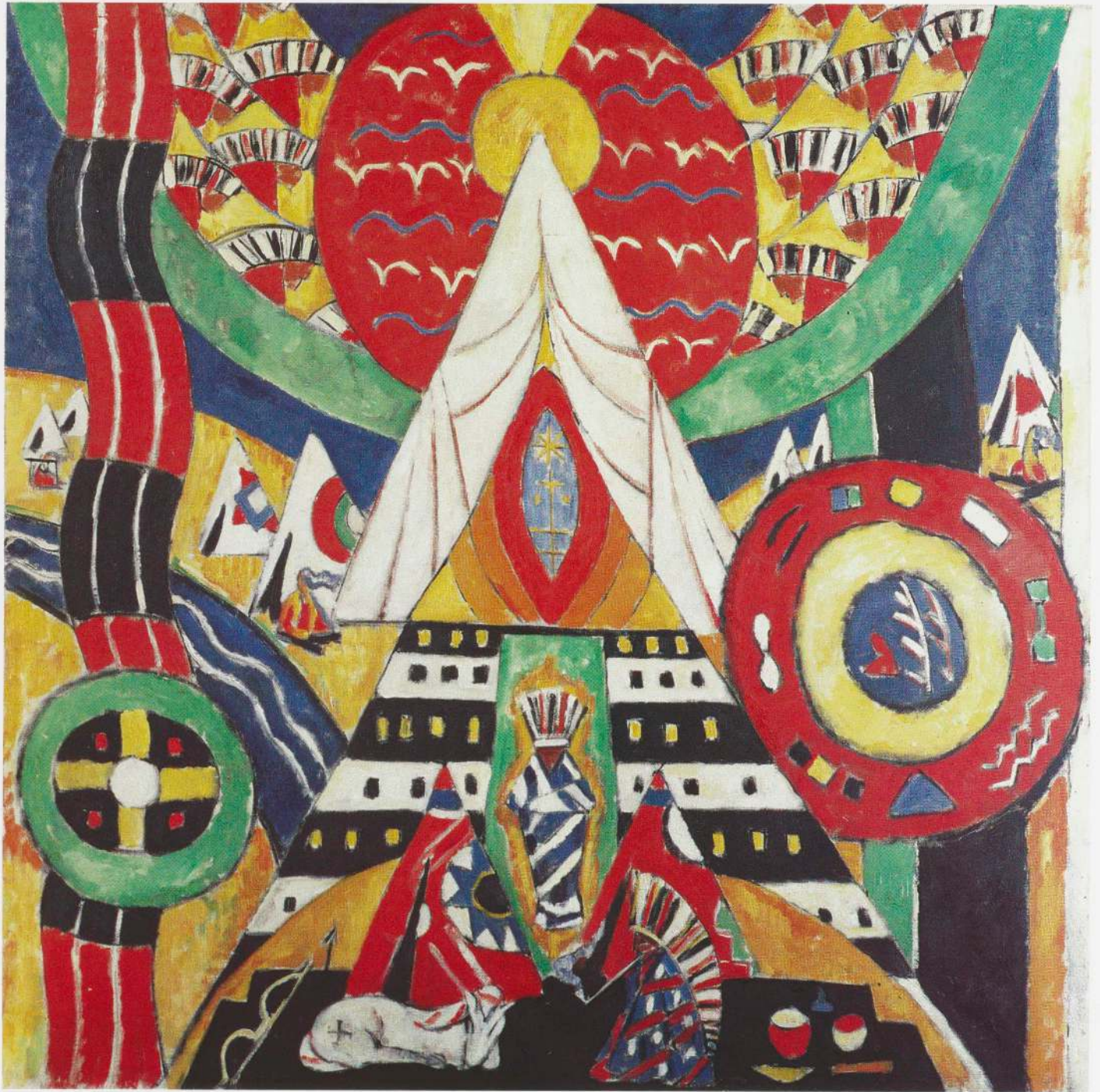
Seggio Wute, Camerun. Legno, l. cm. 53. Berlino, Museum für Völkerkunde.





Maschera, Kete, Zaire, Legno, h. cm. 63. Bruxelles, Collezione J. W. Mestach.





Marsden Hartley, *Composizione indiana*. 1914. Olio su tela, cm. 120 × 119,3. Poughkeepsie, New York, Vassar College Art Gallery; dono Paul Rosenfeld.



# L'arte americana

Gail Levin

**I**l primitivismo nell'arte americana cominciò sotto l'egida dell'avanguardia europea, ma presto si unì a particolari aspirazioni americane, assumendo così un carattere che lo distingue. Gli artisti americani iniziarono ad interessarsi alle varie arti tribali in conseguenza delle nuove proposte stilistiche e simboliche che trovarono nei manufatti delle culture esotiche. Alcuni americani si concentrarono sull'arte africana per le sue differenti qualità formali ed evocative, altri si rivolsero ai motivi astratti e ai temi caratteristici dell'arte degli Indiani d'America che, esaminati nel loro insieme, offrivano ai modernisti americani una risposta alle domande dei critici nazionalistici sia riguardo a uno stile americano, sia ad un argomento indigeno americano.

Quando Max Weber lasciò New York, nel Settembre del 1905, per studiare a Parigi, era già stato spinto ad osservare l'arte non occidentale dal suo maestro progressista Arthur Wesley Dow, con il quale studiò al Pratt Institute di Brooklyn nel 1899-1900. Dow era stato il pupillo di Ernest Fenollosa, conservatore del Dipartimento di arte giapponese al Museum of Fine Arts di Boston. All'inizio Dow aveva studiato da solo a Parigi ed aveva dipinto a Pont-Aven, dove nell'Estate del 1886 era entrato in contatto con Gauguin.<sup>1</sup> Dow non solo insegnò un nuovo linguaggio artistico basato sull'estetica giapponese, ma suggerì anche agli studenti di «far agire nelle loro opere l'origine primitiva del pensiero, dello stimolo e dell'azione presenti in ogni essere umano», in modo da porsi «*en rapport* con lo stato primitivo della mente». <sup>2</sup> Il cosiddetto "metodo naturale" di Dow risente delle esperienze dell'etnologo Frank Hamilton Cushing, che visse con gli Indiani Zuni del Nuovo Messico per cinque anni. Combinando i differenti punti di vista, scientifico e mistico, Cushing si era persuaso che esistesse una vasta concordanza di espressione artistica che collegava le culture

orientali, occidentali e Primitive.<sup>3</sup> L'insegnamento di Dow era il perfetto "background" per i nuovi stimoli che il giovane Weber avrebbe trovato a Parigi.

Quando studiava all'Académie Julian a Parigi, Weber trovò in Jean-Paul Laurens un insegnante rigido e conservatore. Presto, però, incontrò dei compagni di studio che lo introdussero nei circoli progressisti di Gertrude e Leo Stein e della famiglia Delaunay. Le riunioni del Sabato sera nei salotti degli Stein offrirono a Weber la possibilità di incontrarsi e mescolarsi con gli artisti e gli scrittori d'avanguardia e di conoscere anche la collezione d'arte degli Stein, che era in continuo arricchimento. Weber vide il suo primo Cézanne appunto nell'appartamento degli Stein, che deve aver visitato subito dopo il suo arrivo, e ricordò le «superbe stampe giapponesi» che vi erano, così come le «interminabili e complesse discussioni», condotte da Leo, «sui più recenti sviluppi e sulle nuove tendenze nel campo dell'arte». <sup>4</sup> Robert Delaunay invitò Weber alle riunioni tenute in casa della madre, e fu in una di queste occasioni, nell'Ottobre del 1907, che egli incontrò Henri Rousseau dopo una visita domenicale al Salon d'Automne, dove entrambi gli artisti avevano esposto delle opere. Weber accompagnò Rousseau a casa, visitò il suo studio e strinse con l'artista più anziano di lui un'amicizia molto profonda. <sup>5</sup>

Entro il Febbraio del 1906 Weber aveva lasciato l'Académie Julian e aveva iniziato a lavorare dal vero, senza partecipare ai corsi, alla Académie Colarossi e alla Académie de la Grande Chaumière, dove Matisse talvolta andava a disegnare. Hans Purrmann, giovane pittore tedesco e amico del giro dell'Académie Julian, conosceva bene Matisse e propose a Weber di formare un gruppo di studio per lavorare insieme a lui. Il seminario iniziò i primi giorni di Gennaio del 1908 e Weber vi partecipò fino a Luglio. Weber probabilmente cominciò a conoscere la





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



Max Weber, *Statuetta del Congo* (conosciuta anche come *Scultura africana*). 1910, Gouache su tela, cm. 34,2 x 26,7. New York, Collezione privata.

scultura africana attraverso Matisse, che aveva iniziato a raccoglierne degli esemplari da almeno due anni, e rimase influenzato dai colori audaci di Matisse, dai suoi spazi appiattiti e dallo stile sperimentale.<sup>6</sup>

Weber incontrò Picasso nell'Ottobre 1908 dagli Stein, e in una visita successiva nel suo studio, quando scoprì la loro passione comune per l'opera di Henri Rousseau, capì l'entusiasmo di Picasso per la scultura africana e Primitiva.<sup>7</sup> Alcune settimane più tardi, dopo che Picasso ebbe a sua volta visitato il suo studio, Weber lo accompagnò in quello di Rousseau. Weber affermò che qualche tempo dopo che aveva presentato Rousseau a Joseph Brummer, questi divenne in breve mercante e sostenitore di Rousseau.<sup>8</sup> Weber aveva conosciuto Brummer a La Grande Chaumière dapprima come giovane scultore ungherese emigrato, e in seguito come mercante di stampe giapponesi, come studente dei corsi di Matisse nel 1908, e come mercante di arte africana (prima nel suo studio in Rue Falguière e in seguito in un piccolo negozio in Boulevard Raspail). Weber più tardi ricordò che Brummer prese «due piccoli schizzi di paesaggi di Rousseau, che si trovavano su uno scaffale accanto a due o tre splendide statuette congolesi».<sup>9</sup> Picasso, Brummer, Weber e altri ammirarono tanto nei dipinti di Rousseau quanto nell'arte africana la stessa schiettezza, semplicità, sincerità e forza espressiva. Weber descrisse Rousseau come «un vero "Primitivo" del nostro tempo».<sup>10</sup>

Quando Weber tornò a New York nel 1908 portò con sé numerosi esemplari dell'opera di Rousseau, un oggetto ricordo, (il bastone da passeggio di Rousseau), e i suoi consigli relativi alla pittura. Probabilmente portò con sé anche la figura Yaka proveniente dallo Zaire – quasi certamente acquistata da o tramite Brummer – che egli incluse

in una natura morta del 1910, esposta poi con i due titoli *Statuetta del Congo* e *Scultura africana*.<sup>11</sup> Weber diffuse l'interesse per Rousseau e per l'arte Primitiva tra gli artisti di New York, in particolare tra quelli del circolo Stieglitz. Alla morte di Rousseau, Weber spinse Stieglitz ad allestire alla galleria "291" una mostra commemorativa con i dipinti e i disegni portati da Parigi; questa mostra si tenne dall'8 Novembre all'8 Dicembre del 1910.

Weber cominciò anche a scrivere saggi e poesie sull'arte Primitiva, in parte pubblicati da Stieglitz in «Camera Work». Il numero del Luglio 1910, per esempio, contiene due di questi saggi. In *The Fourth Dimension from a Plastic Point of View*, Weber osservò che «una statuetta Tanagra, egiziana o congolese spesso dà l'impressione di essere una statua colossale, mentre un pezzo di scultura di grandi dimensioni, ma povero e mediocre, sembra avere le misure di una capocchia di spillo, perché è privo del senso illimitato dello spazio o di grandiosità».<sup>12</sup> In un altro saggio Weber affermò di aver «visto bambole cinesi, figure Kachina Hopi ed anche coperte e cestini indiani insieme ad altri lavori di selvaggi con colori più belli di quelli delle opere dei moderni coloristi».<sup>13</sup>

Alcuni anni dopo Weber ricordò le sue visite al Museum of Natural History di New York, dove aveva raggiunto una «comprensione sempre maggiore dell'arte dei primitivi e dell'arte del continente occidentale». Fu in quel museo, in effetti, che egli «iniziò a scrivere...versi sciolti».<sup>14</sup> Il suo primo componimento in versi, ispirato da una scultura pre-colombiana e intitolato *To Xochipilli, Lord of Flowers*, fu pubblicato su «Camera Work» nel Gennaio 1911.<sup>15</sup> Questo fu seguito dalla pubblicazione del suo volume *Cubist Poems* a Londra nel 1914, con una prefazione di Alvin Langdon Coburn, che scrisse di Weber: «...gli



piace soprattutto studiare l'arte dei popoli primitivi, le sculture egiziane e assire, le grandi e semplici cose in pietra che ci sono giunte dal passato». <sup>16</sup> Una delle sue poesie, *Bampense Kasai* si riferisce a una maschera africana, "scolpita e plasmata in modo grezzo", che Weber considerava straordinaria:

«Nella forma geometrica più cruda,  
Il tuo artista selvaggio crea un'arte  
al tempo stesso piena di importanza e di vigore». <sup>17</sup>

È questo, nell'arte dei Primitivi, il potere che Weber cercò di ricreare nel suo dipinto *Interno con donne* del 1917. La composizione riflette sia la passione di Weber per la scultura Primitiva sia la conoscenza dei modi in cui Picasso ed altri l'avevano già assimilata. La testa della figura all'estrema destra, quella con la bocca spigolosa, ad esempio, deve la sua forma non solo alle maschere africane, ma probabilmente anche alla testa della figura in basso a destra del dipinto di Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)* (p. 264). La parte ornamentale liscia, nell'angolo superiore sinistro, fa pensare, tuttavia, all'influenza di Matisse, precedente maestro di Weber. La sintesi di Weber contiene numerosi elementi adattati dal Cubismo, tra i quali il trattamento a puntini sulla figura nella parte sinistra, che si richiama ai molti lavori cubisti di Picasso del periodo

1913-1918, un'area che imita la venatura del legno sopra la figura a sinistra, e il ripetersi di linee ondulate come Picasso usava fare per indicare i capelli. Più di ogni altro Americano Weber rimase impressionato dal modo in cui Picasso aveva assorbito nella sua pittura la scultura Primitiva. Tuttavia la disposizione dinamica delle forme di Weber è molto differente da quella di Picasso per le sue qualità ritmiche.

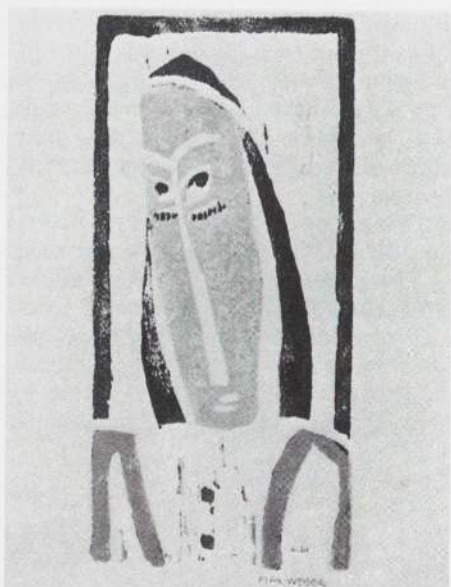
Nel 1926 Weber pubblicò *Primitives; Poems and Woodcuts*, un volume inteso «a conservare il sentimento di adorazione» che egli aveva provato davanti alle sculture tribali nel Museum of Natural History. <sup>18</sup> Oltre a una ristampa di *Bampense Kasai*, *Primitives* includeva poesie quali *Congo Form* e *The Totem Pole Man*. Le silografie piatte che le accompagnavano erano forme semplificate evocanti la forza, piuttosto che il vocabolario formale, della scultura Primitiva (p. 456).

Quando Mardsen Hartley arrivò a Parigi nell'Aprile del 1912, Stieglitz aveva già allestito per lui due mostre alla "291". Benché conoscesse personalmente i dipinti primitivisti di Weber ed i suoi scritti apparsi su «Camera Work», Hartley non aveva ancora esplorato personalmente l'arte Primitiva. Nel Luglio 1912 scrisse a Stieglitz che era stato impressionato dalla nuova direzione presa dall'arte mo-



Max Weber, *Interno con donne*. 1917 ca. Olio su tela, cm. 46,3 × 59,7. New York, Forum Gallery.





Max Weber, Senza titolo, Silografia, cm. 10,8 x 5,1.  
Riprodotta in *Primitivi: Poemi e Silografie*.  
The Spiral Press, New York 1926.  
New York, Forum Gallery.

dena leggendo un articolo sulla rivista «Rhythm», dove si asseriva che Kandinsky non era altro che uno dei discepoli di Gauguin, e lo si definiva un «neo-primitivo» a causa di una tecnica che per l'autore «riecheggiava l'arte primitiva e selvaggia».<sup>19</sup>

Fu probabilmente l'effetto combinato di questo articolo e dell'influenza dello scultore Jacob Epstein, che Hartley aveva appena incontrato a Parigi, e la familiarità con l'almanacco del Blaue Reiter, che lo indusse a frequentare il Museo del Trocadéro. La sua reazione di fronte agli oggetti esposti fu immediata: «Sì», confermò in una lettera a Stieglitz, «al Trocadéro possiamo trovare la vera arte. Questa gente non aveva un'ambizione mediocre: creava spinta dalla necessità spirituale».<sup>20</sup> L'uso della frase «necessità spirituale» da parte di Hartley riflette il suo crescente interesse per il saggio *Über das Geistige in der Kunst*, di Kandinsky, che egli aveva acquistato insieme all'almanacco del Blaue Reiter alla galleria d'arte di Clovis Sagot.<sup>21</sup>

Il crescente entusiasmo di Hartley per l'arte tribale aveva già iniziato ad influenzare la sua opera. «Non si può rimanere a lungo insensibili davanti a questi bambini possenti che vanno così vicino all'idea universale», egli scrisse a Stieglitz.<sup>22</sup> Hartley, dapprima, sperimentò il Primitivo includendo degli oggetti tribali nelle sue nature morte. La sua *Ceramica indiana (Giara e idolo)* del 1912



Marsden Hartley, *Ceramica indiana (Giara e idolo)*. 1912. Olio su tela, cm. 50,2 x 50,2. Santa Fe, The Gerald Peters Gallery.



riproduce un vaso degli Indiani Acoma raffigurante un'immagine di uccello e una figura in legno simile alle sculture intagliate dei Kwakiutl.<sup>23</sup> Questo dipinto suggerisce anche un paragone con la *Natura morta con San Giorgio* di Gabriele Münter, del 1911, che fu poi riprodotta in *Der Blaue Reiter*. Come Münter, Hartley dispose senza ordine un gruppo di soggetti d'arte Primitiva sul lato di un tavolo, in uno spazio vuoto indicato da uno sfondo pittorico. La semplice raffigurazione di oggetti e di motivi tipici degli Indiani d'America da parte di Hartley si evolvse ben presto in una sintesi pittorica più originale, man mano che egli li assimilò nelle sue composizioni più complesse.

Nel Gennaio 1913, Hartley seguì il suo impulso di «incontrare Kandinsky per conoscere il gruppo del Blaue Reiter» facendo un viaggio in Germania, dove a Monaco incontrò Kandinsky, la Münter e Franz Marc.<sup>24</sup> Nel Maggio dello stesso anno andò a Berlino per un soggiorno più lungo, ma i fondi a sua disposizione si esaurirono in Ottobre ed egli fu così costretto a tornare a New York per procurarsi soldi sufficienti per vivere all'estero. Nel persuadere Hartley riluttante a tornare a New York, Stieglitz gli aveva ricordato le sue origini americane: «Il tuo viaggio in Europa è stato reso possibile grazie a dei fondi americani... Ora io non vedo alcuna ragione perché proprio a un americano debba essere chiesto di darti ulteriori soldi senza aver visto quello che hai fatto».<sup>25</sup>

Stieglitz stesso aveva riconosciuto per primo l'Indiano d'America come l'«esotico» indigeno del Nuovo Mondo quando aveva incluso la fotografia del *Pellerossa* di Gertrude Käsebier nel primo numero di «Camera Work» del gennaio 1903 e più tardi quando aveva pubblicato un articolo circa la «simpatia» della Käsebier per il suo soggetto indiano su «Camera Work» dell'Ottobre 1907.<sup>26</sup> Meno di tre anni dopo apparve, sempre su «Camera Work», l'elogio di Weber dell'arte degli Indiani d'America e degli altri Primitivi. Tra i numerosi artisti, scrittori e mecenati del circolo Stieglitz che alla fine si concentrarono per un certo periodo sugli Indiani d'America figurano Man Ray, Arthur Dove, John Marin, Paul Rosenfeld, William Carlos Williams e Mabel Dodge.<sup>27</sup> La *Primavera indiana* di Dove, del 1923, per esempio, contiene forme astratte che ricordano i «tepee»; il suo interesse per l'arte Primitiva era stato incoraggiato da Stieglitz, che nel 1913 gli aveva dato una copia dell'almanacco del Blaue Reiter. Marin dipinse vari acquarelli di Indiani come *Danza degli Indiani Pueblo* e *Danza degli Indiani San Domingo* a Taos, Nuovo Messico, nel 1929.

Hartley ritornò a Berlino, passando per Londra e Parigi, dove arrivò prima della fine dell'Aprile 1914. Dopo il suo ritorno, forse come risultato del suo rientro in patria, egli cominciò una serie di opere astratte incentrate sul tema degli Indiani d'America: l'artista chiamò la serie dei suoi dipinti *Amerika*, usando l'ortografia tedesca.

L'Indiano d'America era, sicuramente, di grande interesse in Germania, dove con la fine del XIX secolo, si erano formate parecchie importanti collezioni d'arte indio-americana; anche gli scrittori tedeschi, da Goethe al romanziere Karl May, alimentarono l'attrazione dei Tedeschi per gli Indiani.<sup>28</sup> Per quanto riguarda più direttamente Hartley, tuttavia, fu importante il fatto che August Macke, uno dei collaboratori dell'almanacco del Blaue Reiter, aveva dipinto prima ancora del 1910 soggetti indiani. L'interesse di Macke per gli Indiani d'America risultò evidente nel suo saggio per l'almanacco *Masks*, nel quale citò «le pitture di guerra degli Indiani» e «il mantello di un capo tribù dell'Alaska», quest'ultimo illustrato con la riproduzione di un esemplare conservato al Museum für Völkerkunde di Monaco.<sup>29</sup> Hartley aveva cono-



Arthur Dove, *Primavera indiana*. 1923. Olio su tela, cm. 45,7 × 55,9. Leominster, Massachusetts. Collezione Lane.



August Macke, *Pellerossa a cavallo*. 1911. Olio su legno, cm. 26,5 × 35,5. Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

sciuto personalmente Macke e aveva visto i suoi lavori molto prima di iniziare i suoi quadri con soggetti indio-americani. Nel 1913 aveva visto la collezione di Bernhard Koehler, che comprendeva il dipinto di Macke *Pellerossa a cavallo* del 1911. Tuttavia i soggetti indiani dipinti da Hartley sono molto più astratti ed emblematici di quelli di Macke.

La piatta e simmetrica disposizione frontale insieme ad alcune delle figure (come i motivi a mandorla e le linee ondulate tra due linee diritte) nei dipinti della serie *Amerika* di Hartley, riflettono il suo entusiasmo per gli *Hinterglasbilder* bavaresi, che aveva conosciuto attraverso *Der Blaue Reiter*, la collezione personale di Kandinsky e i sei esemplari che si era comperato.<sup>30</sup> Nella vasta collezione di arte indio-americana presente al Museum für Völkerkunde a Berlino Hartley trovò ulteriori forme e motivi: nel 1914 la collezione nord-americana di questo museo comprendeva circa trentamila esemplari, praticamente tutti esposti in bacheche di vetro sovraccariche.<sup>31</sup> Hartley non solo trovò in questo materiale un vocabolario delle nuove forme, ma scoprì anche che alcuni dei suoi temi emblematici preferiti erano stati effettivamente usati da varie tribù





Marsden Hartley, *Fantasia indiana*. 1914. Olio su tela, cm. 119,4 × 100,3. Raleigh, North Carolina Museum of Art; acquisito con fondi dello Stato del Nord Carolina.





Kachina, Sio Hemis, Hopi, Arizona. Legno dipinto e piume, h. cm. 44,8 Berlino, Museum für Völkerkunde.

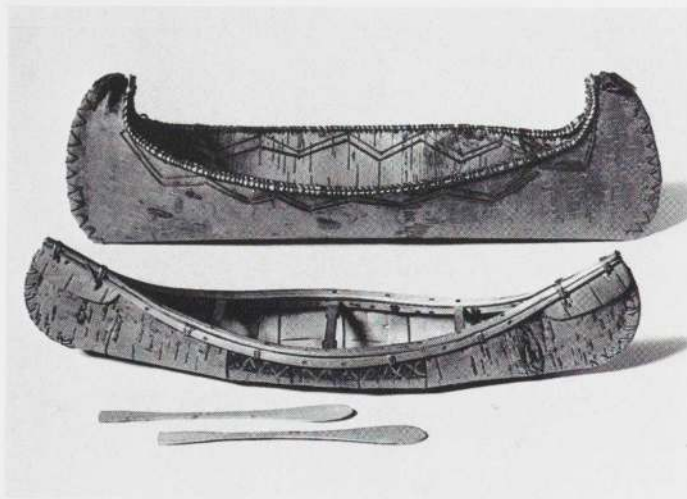
indiane: questi comprendevano le stelle a otto punte e la Croce di Ferro.<sup>32</sup>

*Fantasia indiana*, del 1914, utilizza forme e temi tratti sia dai dipinti su vetro bavaresi, sia dall'arte indio-americana della collezione del Völkerkunde. Lo schema dei colori in questo dipinto, rosso violento, giallo e verde su uno sfondo nero con particolari bianchi, corrisponde a quello di un importante Kachina Sio Hemis presente nel museo, un oggetto dal quale Hartley derivò anche l'arco centrale del copricapo o "tableta", le stelle a otto punte iscritte nei cerchi e le figure stilizzate a forma di bastoncini ai due lati dell'arco, che egli sistemò in una mandorla all'interno del "tepee" in primo piano. A Berlino erano in mostra diversi "tepee" e le canoe di Hartley con motivi astratti risentono probabilmente dell'influsso dei modelli in miniatura Chippewa di quella stessa collezione (p. 460). Inoltre l'enorme uccello nella parte superiore di *Fantasia indiana* ricorda una monumentale aquila di legno

proveniente da Vancouver, a quell'epoca presente al museo di Berlino (p. 460), anche se le piume sfrangiate delle ali, nell'immagine di Hartley, fanno pensare anche al mantello di un capo tribù indiano dell'Alaska riprodotto in *Der Blaue Reiter*.<sup>33</sup> Nel mescolare i motivi tipici di diverse tribù indiane, Hartley dà libero sfogo alla sua fantasia, associando immagini che prima non erano mai state viste insieme (come i "tepee" degli Indiani delle Pianure e le ceramiche Pueblo).

L'attrazione di Hartley per il carattere astratto dei motivi indiani risulta evidente anche in *Composizione indiana* del 1914 (p. 452). Questo dipinto unisce vari modelli e disegni degli oggetti lavorati con perline delle tribù indiane delle Pianure, ampiamente rappresentati al museo di Berlino. Un "porte-enfant" Comanche, un medaglione circolare affiancato a delle linee verticali e ad una serie di quadrati, può aver suggerito a Hartley la struttura di *Composizione indiana*. I medaglioni a forma di scudo





Modellini di canoe Chippewa, Regione dei Grandi Laghi. Legno e corteccia, sopra: l. cm. 39,5; sotto: l. cm. 42,5. Berlino, Museum für Völkerkunde.

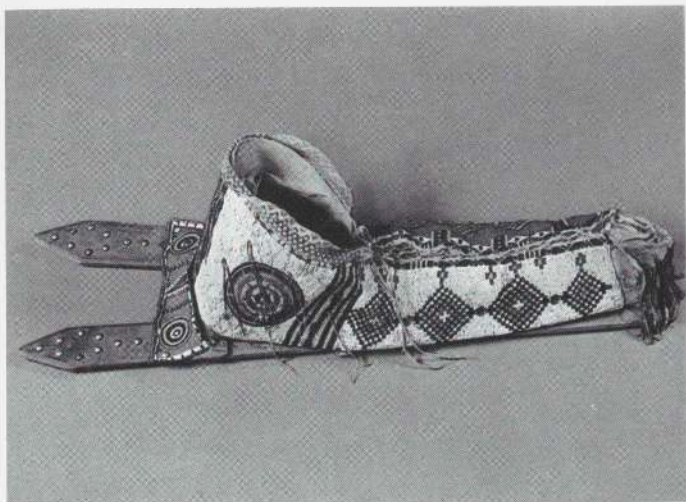


Aquila, Isola di Vancouver, Columbia Britannica. Legno dipinto. Collocazione sconosciuta. Precedentemente Collezione Museum für Völkerkunde, Berlino.

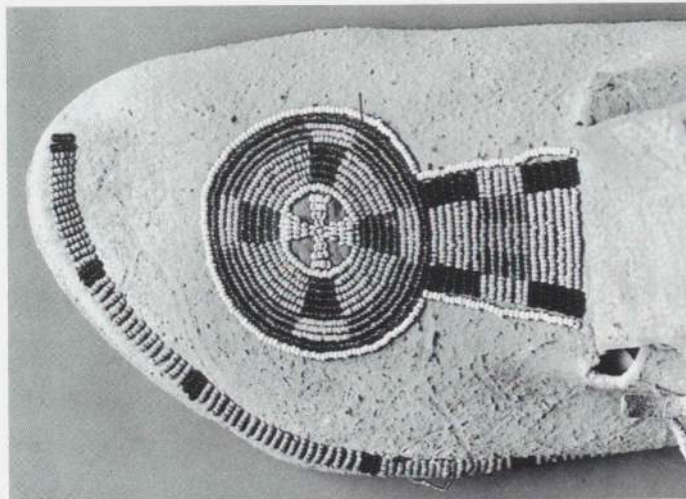


Marsden Hartley, *Simboli indiani*. 1914. Olio su tela, cm. 94 × 94. Des Moines, Collezione John J. Brady Jr.





Porte-enfant Comanche, Texas. Legno, cuoio, perline e ottone, l. cm. 105.



Mocassino (particolare), Crow, Montana o Wyoming. Cuoio e perline, l. cm. 27, dimensione totale. Berlino, Museum für Völkerkunde.

riflettono anche la familiarità di Hartley con i motivi degli Indiani delle Pianure; la croce iscritta nei cerchi concentrici, in basso a sinistra nel dipinto di Hartley, ricorre spesso sugli oggetti lavorati con perline, come per esempio su un mocassino della tribù Crow. Ancora una volta, tuttavia, Hartley dipinse una stella ad otto punte e un tipo di figura stilizzata a forma di bastoncino su una mandorla all'interno di un "tepee", che ricordano i motivi dei Kachina Hopi. Hartley incluse anche delle forme bianche (sul disco centrale rosso) che sono simboli Hopi per indicare piccole piante di grano, e simboli bianchi a forma di ramo per le piante di grano più grandi (su un disco blu sul medaglione in basso a destra). Hartley utilizzò gli stessi simboli Hopi per le piante di grano in una serie di disegni a carboncino basati su motivi indiani di cui fa parte *Simboli di Berlino n. 6 o Arte primitiva n. 2*.

*Simboli indio-americani*, un altro dipinto di Hartley, del 1914, della serie *Amerika*, contiene anch'esso delle forme adattate dal Kachina Sio Hemis, incluse le stelle ad otto punte racchiuse nei cerchi e la croce centrale sotto l'arco del copricapo. La banda astratta verticale con un disegno a scacchiera lungo il lato destro di questo dipinto è probabilmente dovuta ai motivi riscontrabili nei lavori con perline degli Indiani delle Pianure. Nonostante l'abbandono dei temi degli Indiani d'America in seguito allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, Hartley mantenne la sua passione per gli audaci motivi astratti e le forme che aveva trovato nell'arte indiana e che, ancora una volta, aveva usato nella sua serie successiva di quadri simbolici di soggetto militare germanico, che egli indicò come «motivi di guerra».<sup>34</sup>

Hartley vedeva l'Indiano come «il cittadino pacifico e discreto» e come esempio della nobiltà del genere umano. Frustrato dalla guerra, Hartley avrebbe voluto essere un Indiano e disse a Stieglitz che voleva emularli dipingendosi il viso con i loro simboli e andando verso Ovest, rivolto al sole per sempre.<sup>35</sup> Circa cinque anni dopo aver dipinto i suoi temi indiani in Germania, egli scrisse un articolo intitolato *Red Man Ceremonials: An American Plea for American Esthetics*, che chiarisce il suo interesse sempre vivo per gli Indiani. Scrivendo durante una sosta a Santa Fe, nel Nuovo Messico, Hartley a quanto pare si preoccupava del fatto che era stato influenzato eccessivamente dall'avanguardia europea; per questo motivo spinse i suoi compatrioti a prendere in considerazione l'arte indiana e a ricreare il proprio stile indigeno:

«Una coscienza estetica nazionale è un elemento purtroppo necessario alla vita americana. Non siamo affatto così originali come presupponiamo di essere... Noi siamo spronati dai principi dell'estetica dei pellerossa ad affermarci con una nostra coscienza estetica».<sup>36</sup>

In un saggio successivo Hartley definì l'Indiano «uno degli essenziali decoratori del mondo» e lodò soprattutto i pali totemici e gli abiti rituali degli Indiani dell'Alaska.<sup>37</sup> Egli partecipò anche ad una campagna a favore dell'arte indiana, ma ammetteva che non era facile capire i principi estetici degli Indiani, perché «tutti i primitivi adottano regole e modi espressivi in relazione ai loro specifici bisogni psicologici».<sup>38</sup>

Nonostante la sua decisione successiva di non permettere mai più che «nessun motivo primitivo influenzasse la (sua) opera»,<sup>39</sup> Man Ray aveva attraversato una fase di entusiastico interesse per l'arte Primitiva. In un saggio inedito del 1957, egli affermò spontaneamente che aveva esposto alla personale allestita alla Daniel Gallery nel 1915 «una serie di composizioni ispirate dalle forme della scultura primitiva».<sup>40</sup> Notò, tuttavia, che «le fonti primitive esercitarono la loro influenza soltanto dal 1913 al 1915». Fu durante questo periodo che Man Ray familiarizzò con l'opera di Max Weber, che conobbe alla Modern School of the Ferrer Center, dove studiava disegno dal vero.<sup>41</sup> Man Ray, che descrisse gli schizzi di una ragazza da lui eseguiti in quella scuola come assomiglianti a «una scultura primitiva», aveva certamente familiarità con il sempre vivo interesse di Weber per l'arte tribale.<sup>42</sup>

Uno dei dipinti di Man Ray, *Totem*, del 1914 (p. 462), rivela il suo interesse per l'arte Primitiva. È l'immagine dai colori brillanti di una misteriosa testa e di un busto monumentali, che dominano drammaticamente lo sfondo roccioso. Circondato da un fregio di piccole figure, per lo più in posizione accovacciata, l'enorme totem primitivista contiene un paesaggio pastorale dai contorni ondulati, sovrapposto sul suo petto. *Totem* può essere stato ispirato direttamente da un viaggio che Man Ray fece campeggiando nell'Harriman State Park di New York, nell'Autunno del 1914, in compagnia di sua moglie, la poetessa Adon Lacroix, del poeta Alison Hartpence e di altri. Man Ray ricordò che, durante uno scambio di idee con Hartpence sul viaggio, egli aveva annunciato il suo proposito di realizzare una serie di paesaggi immaginari, prima di





Man Ray, *Totem*. 1914. Olio su tela, cm. 90,9 × 61,6. Torino, Galleria Il Fauno.

rinunciare a dipingere prendendo spunto dalla natura e rivolgersi «sempre più alle fonti create dall'uomo». <sup>43</sup> Come opera di transizione, *Totem* è un dipinto *d'après nature* e al tempo stesso trae la sua ispirazione da un oggetto realizzato dall'uomo: con ogni probabilità si tratta di un "pastiche" di sculture in legno degli Indiani d'America come gli "dei della guerra" degli Indiani Zuni e i totem della Costa Nord Occidentale, quali potrebbero essere quelli presenti al Brooklyn Museum e al Museum of Natural History. Al pari della scultura Zuni, *Totem* di Man Ray mette in evidenza un lungo collo, un mento squadrato ed un volto dalle semplici linee geometriche con naso allungato ed occhi lineari.

In questo modo Man Ray si dimostrò al corrente della moda del primitivismo e per nulla indifferente ad essa, come del resto si verificò tra tutti coloro che gravitavano attorno alla Galleria "291". Man Ray ricordava per esempio, di aver visitato una mostra africana alla "291". <sup>44</sup> La mostra che egli vide nel Novembre del 1914 fu una delle prime occasioni in cui la scultura africana venne proposta in America come arte. Questa mostra fu organizzata da Stieglitz con l'aiuto di Marius de Zayas, un brillante e sofisticato artista di origine messicana che aveva esposto le sue caricature alla "291" nel 1909, 1910 e 1913. De Zayas aveva studiato arte in Europa, ed aveva conosciuto Picasso a Parigi; collezionò oggetti d'arte tribale e si mise nel commercio di opere d'arte. Fin dall'Aprile 1911, aveva scritto a Stieglitz sollecitandolo a presentare



Figura (il Dio della guerra), Zuni, Nuovo Messico. Legno, h. cm. 76,2. New York, The Brooklyn Museum.

una mostra di scultura africana alla "291", spiegando che essa aveva esercitato un'influenza importante sull'evoluzione dell'arte moderna a Parigi, particolarmente «tra i rivoluzionari». <sup>45</sup> La mostra di Stieglitz comprendeva diciotto sculture ottenute tramite de Zayas da Paul Guillaume a Parigi e fu presentata «all'interno di un allestimento dai colori crudi e violenti» disegnato da Edward Steichen. <sup>46</sup>

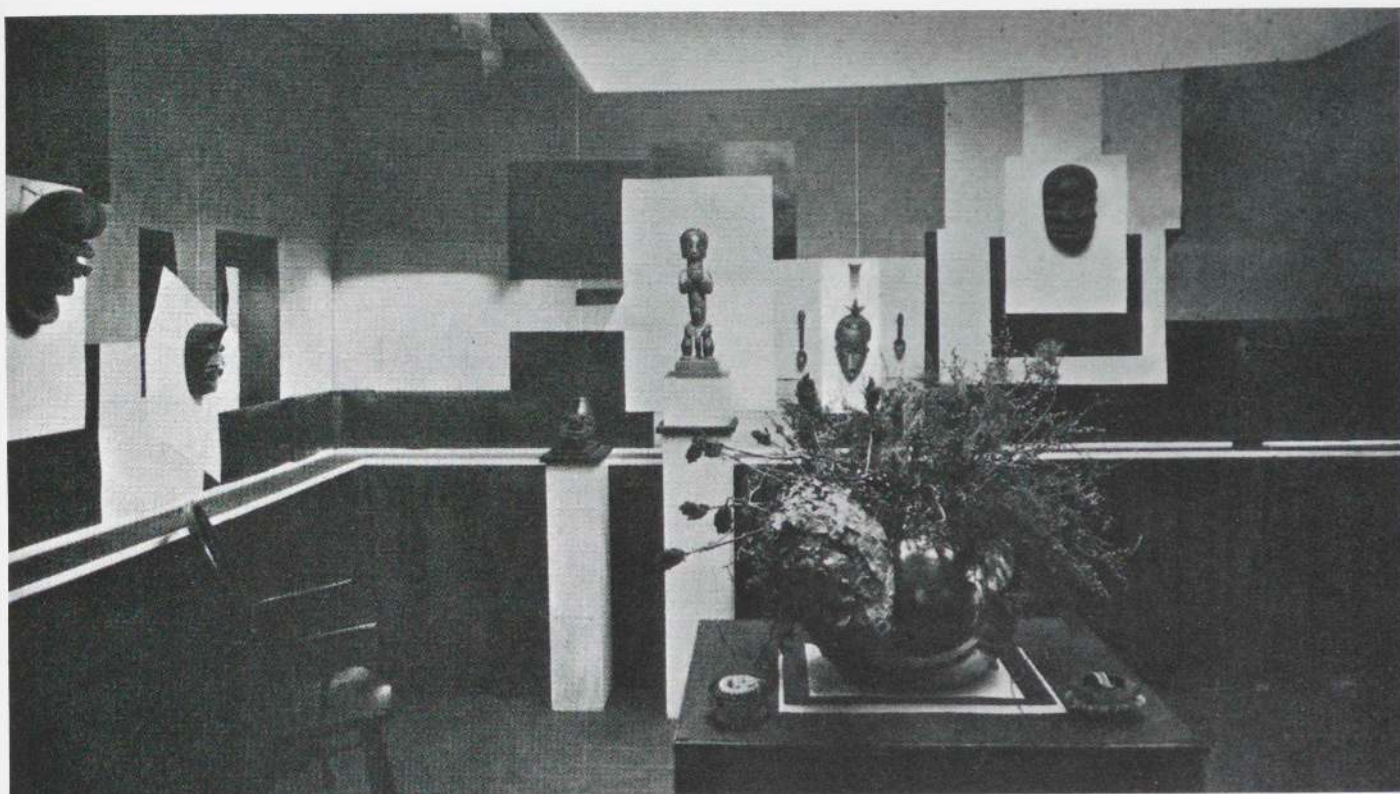
Nel viaggio da New York a Parigi, nell'Ottobre 1911, de Zayas si fermò a Londra, dove visitò la collezione etnografica del British Museum. Ricordò di essere stato impressionato da un oggetto proveniente da Pukapuka, o Danger Island, nel Pacifico (p. 464):

«Mi colpì particolarmente perché mi ricordava l'aspetto fisico di Stieglitz. Dico "fisico" perché la somiglianza era anche spirituale. L'oggetto, diceva il catalogo, era stato costruito come trappola per catturare le anime. Il ritratto era perfetto e catturò la mia anima perché da esso trassi una teoria circa la caricatura astratta....»

Avevo già fatto una caricatura di Stieglitz con il sottotitolo: *La levatrice di idee*. Le due caricature esprimevano tutta la mia comprensione nei confronti della missione di Stieglitz: catturare anime ed essere la "levatrice" che porta alla luce del mondo nuove idee». <sup>47</sup>

De Zayas derivò il concetto fondamentale di forme circolari disposte lungo un'asse centrale dalla trappola per anime Primitiva, ricollegandosi all'aspetto di Stieglitz con





Mostra di sculture Africane alla "291", New York, Novembre-Dicembre 1914. Riprodotto in «Camera Work», Ottobre 1916.

The World Magazine, January 24, 1915

## African Savages the First Futurists

**E**XTREMES meet when the advanced art radicals of to-day hark back to the weird wood carvings of Congo and Ivory Coast negroes, as exhibited at Mr. Stieglitz's "Photo-Secession" gallery, No. 291 Fifth Avenue, New York City.

These rude fetiches, being more or less primitive expressions of the emotional and aesthetic instincts in the human race, represent the "roots of art" for which restless innovators persist in digging. The black savage craftsman wanted to frighten evil, or else propitiate, evil spirits. So he fashioned objects that were genuine abstract expressions either of horror or of "beauty," as the case might be.

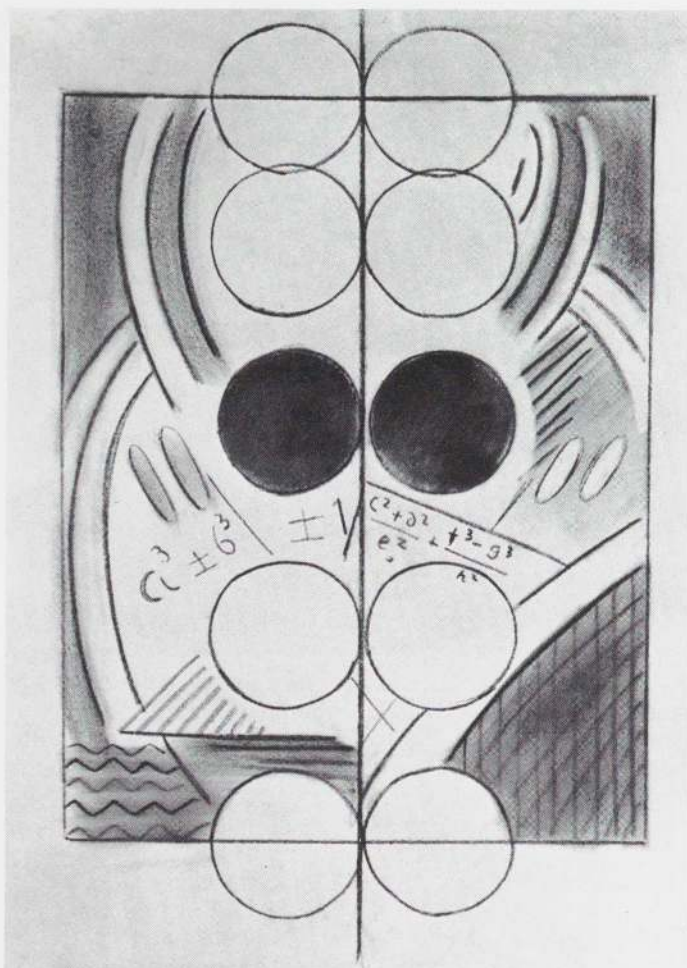
And "abstract expression" is one of the modernist battle cries.

*Motives of "beauty" and decoration.*

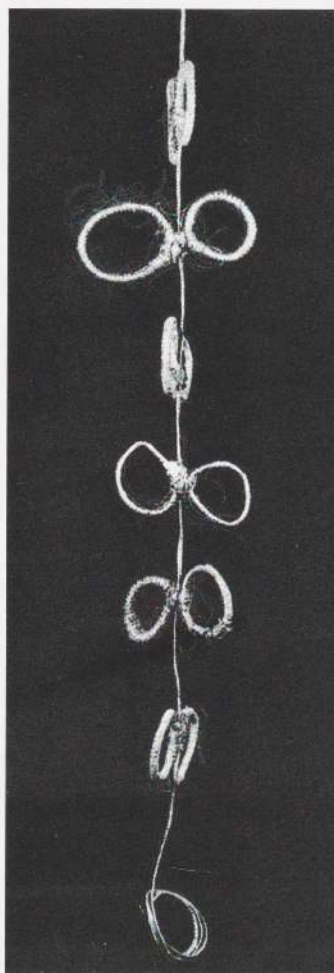
*Grotesque and horrible fetich masks to frighten evil spirits.*

"I Selvaggi Africani i Primi Futuristi", annuncio per la mostra delle sculture africane alla "291" di Stieglitz, da «The World» (sezione periodici), 24 Gennaio 1915.





Marius de Zayas, *Alfred Stieglitz*. 1912 ca. Carbone, cm. 61,6 x 46,5. New York, The Metropolitan Museum of Art. Collezione Alfred Stieglitz.



"Acchiappa-anime", Pukapuka, Isole Cook. Fibra, h. cm. 101,5, variabile. Londra, The British Museum. Riprodotto a colori a p. 70.



William Zorach, *Il bambino*. 1921. Legno, h. cm. 57,1. New York, Whitney Museum of American Art. Dono promesso per il 50° anniversario di Mr. e Mrs. Tessim Zorach.

i suoi occhiali cerchiati in metallo. Stieglitz, notò de Zayas, non solo fu il più famoso sostenitore americano dell'arte moderna, ma anche un fotografo, un "catturatore anime", in sintonia con la credenza Primitiva che una fotografia potesse catturare l'anima di una persona.

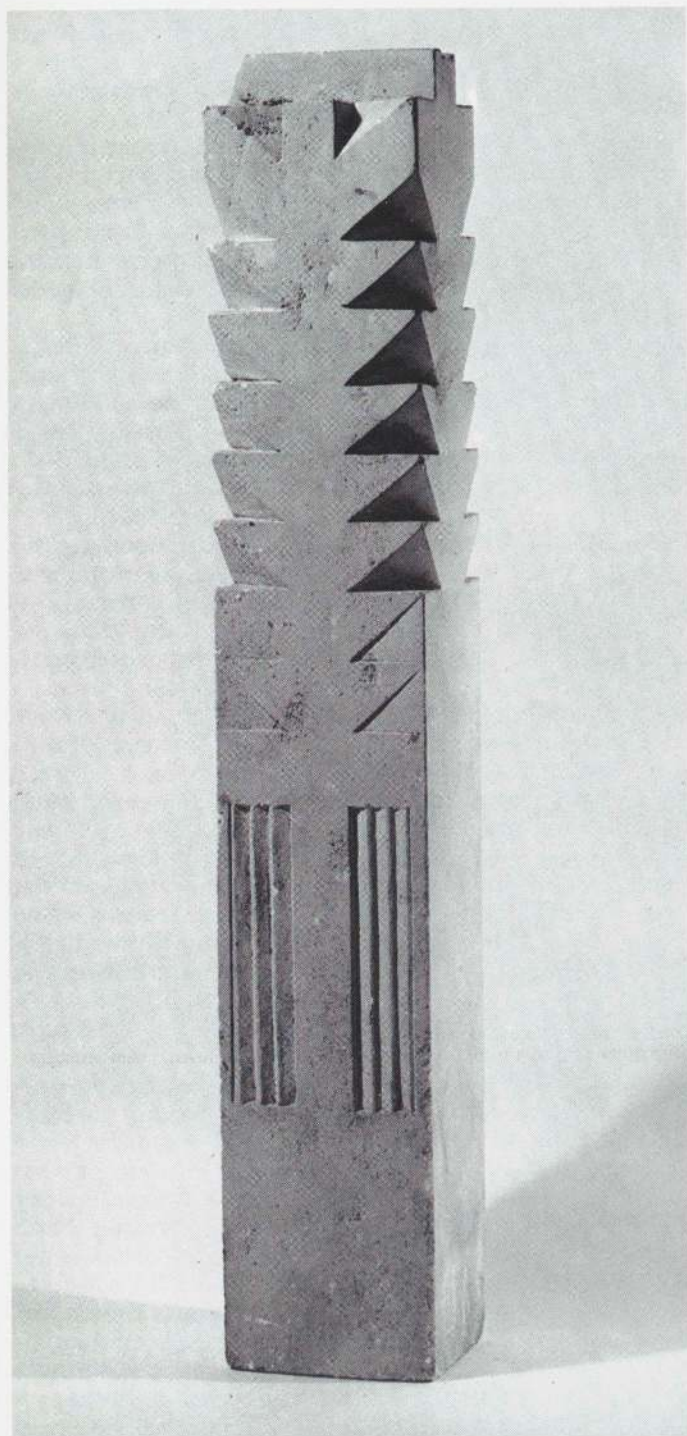
In effetti la pionieristica mostra africana di Stieglitz era stata preceduta da un'esposizione alla Washington Square Gallery di Robert Coody: quest'ultima conteneva qualche esemplare di arte africana ed ebbe luogo poco prima della mostra alla "291" del Novembre 1914.<sup>48</sup> Coody espose anche oggetti d'arte moderna europea, opere di bambini negri americani e sculture dei Mari del Sud, a favore del riconoscimento del contributo negro alla cultura americana. Nel 1916-1917 Coody pubblicò una rivista chiamata «The Soil», che gli servì per diffondere le sue eccentriche idee riguardo all'arte moderna in America. In «The Soil» affiancò riproduzioni di sculture Primitiva a fotografie di macchinari industriali e a vedute urbane contemporanee, commentando questi incongruenti accostamenti con espressioni tipicamente iconoclastiche.

Circa nello stesso periodo, nell'Ottobre 1915, de Zayas, in compagnia di Paul Haviland, Francis Picabia e Agnes Meyer, aprì la Modern Gallery a completamento dell'opera di Stieglitz. Essi vi esponevano arte moderna insieme a fotografie ed oggetti di arte Primitiva, chiarendo il loro desiderio «di illustrare il rapporto tra queste cose e l'arte contemporanea».<sup>49</sup> Su «Camera Work» dell'Ottobre 1916, de Zayas pubblicò un saggio intitolato

*Modern Art in Connection with Negro Art*, e nel medesimo anno pubblicò anche il volume *African Negro Art: Its Influence on Modern Art*.<sup>50</sup> In esso sosteneva che l'arte africana «ha risvegliato in noi l'amore per le forme astratte, ha dato alla nostra arte i mezzi per esprimere i nostri sentimenti puramente sensoriali nei confronti della forma, o per trovare nuove forme alle nostre idee».<sup>51</sup> De Zayas scrisse anche l'introduzione per il catalogo fotografico di Charles Sheeler, *African Negro Wood Sculpture*, pubblicato nel 1918, che illustrava alcune opere della Modern Gallery, dove importanti mecenati dell'arte moderna, tra cui John Quinn, Agnes Meyer e Walter Arensberg avevano acquistato sculture Primitive.<sup>52</sup>

Molti dei primi scultori modernisti americani furono influenzati dall'arte Primitiva e da altre arti non occidentali, e in particolare dalla scultura africana. Come gli artisti tribali – e a differenza degli scultori del Rinascimento – la maggior parte di essi scelse di lavorare con il metodo della scultura diretta. Già nel 1907, Robert Laurent era stato accompagnato da Frank Burty Haviland a visitare lo studio di Picasso, dove in seguito asserì di aver visto sculture africane e opere dello stesso Picasso che si rifacevano a quelle.<sup>53</sup> Dopo essere ritornato in America nel 1910, Laurent iniziò a scolpire rilievi in legno ispirati non solo all'arte Primitiva e a quella di Picasso, ma anche a certe sculture di Gauguin e di Maillol che egli aveva avuto

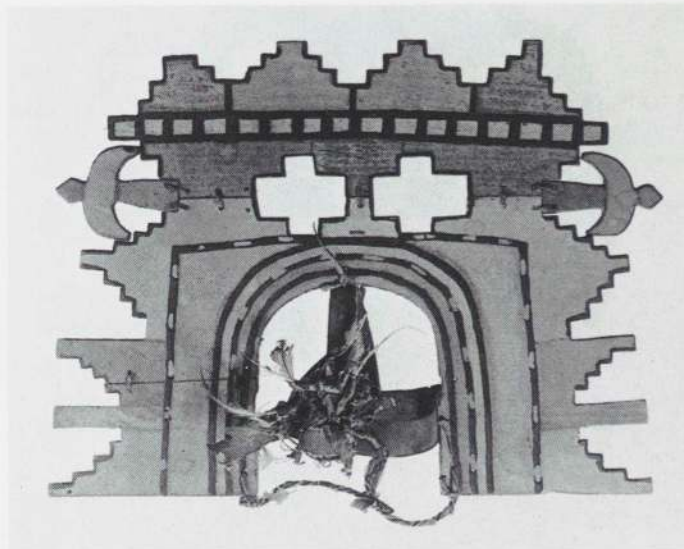




John Storrs, *Forma architettonica*. 1923 ca. Pietra, cm. 50,2 × 8,2 × 7,6.  
New York, Robert Schoelkopf Gallery.

modo di vedere a Parigi. Circa nello stesso periodo Max Weber modellò alcune piccolissime figure primitiviste, più sotto l'influenza delle sculture del suo maestro Matisse che delle opere tribali. William Zorach, che iniziò a scolpire nel 1917, acquistò una copia del catalogo di scultura africana di Sheeler e, nel raffigurare suo figlio Tessim in *Il ragazzo* del 1921, introdusse alcuni aspetti di due figure Fang: il suo entusiasmo per l'arte Primitiva lo spinse a scolpire tre opere in legno di mogano portato a Provincetown, nel Massachusetts, direttamente dall'Africa da un capitano di marina.<sup>54</sup>

John Storrs trovò nell'arte indio-americana forme che avrebbe utilizzato nelle sue opere più astratte, come *Forma architettonica* del 1923 circa. Storrs trascorse il suo tempo tra Francia e America e il suo interesse per l'arte



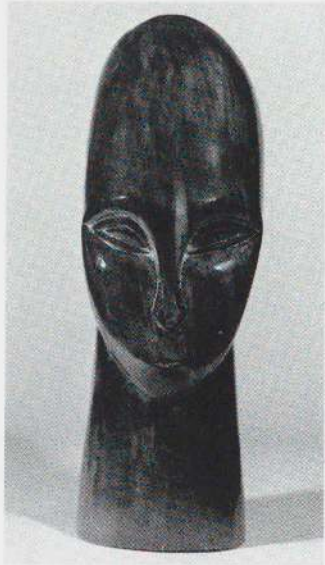
Copicapito, Hopi, Arizona. Legno dipinto, fibra e piume, h. cm. 61.  
Chicago, Field Museum of Natural History.

indiana si accrebbe in seguito alla sua amicizia con Marsden Hartley, che nel 1921 gli fece visita nel suo castello vicino a Orléans in Francia. In seguito Storrs visitò il Field Museum of Natural History di Chicago e cominciò a collezionare coperte Navaho, ceramiche indiane ed altri oggetti decorativi. Egli vedeva nelle forme geometriche, nei disegni a zig-zag e in altri motivi dell'arte indiana quanto era in grado di assimilare nella sua scultura. *Forma architettonica* fu paragonata, per esempio, a un copricapito Hopi per lo stesso motivo frastagliato e lo stesso senso di energia verticale.<sup>55</sup> L'interesse di Storrs per l'arte indio-americana corrisponde all'associazione del suo stile col movimento dell'Art Deco, che risentì più dell'influenza dell'arte indiana del Nordamerica che dell'arte precolombiana.<sup>56</sup>

Come Storrs, anche Alexander Calder divise il suo tempo tra Francia e America. Calder può aver iniziato ad interessarsi alla scultura non occidentale e Primitiva attraverso José de Creeft, una delle prime persone da lui conosciute dopo il suo arrivo a Parigi nel 1926.<sup>57</sup> Nel 1928-1929, Calder si cimentò nella scultura di figure primitiviste su legno come *Testa africana* e una *Figura femminile* (p. 466).<sup>58</sup> Quest'ultima fu realizzata nel 1929 «come compagna per una figura lignea del Pacifico del Sud» per il Porcellian Club di Harvard, di cui Paul Nitze, un amico di Calder, era stato socio.<sup>59</sup> Per i tratti facciali distorti, la posizione rigida e i seni penduli, essa ricorda la sculture oceaniche. Tuttavia, le sculture primitiviste di Calder sono in stretto rapporto con le prime opere di José de Creeft tanto nella scelta dell'ebano o di altri legni esotici, quanto nelle forme stesse.

George L.K. Morris, che per primo, nel 1929, dipinse le immagini degli Indiani d'America, venne a contatto col primitivismo mentre nella Primavera di quell'anno a Parigi, studiava con Fernand Léger e Amédée Ozenfant all'Académie Moderne. Ancora prima del 1928, al tempo in cui era studente universitario a Yale, Morris scrisse della necessità di una tradizione nazionale nell'arte americana: «... l'unico lontano passato che questo paese conosce è quello delle foreste e degli Indiani e l'artista per prima cosa deve creare coscientemente tutto ciò».<sup>60</sup> L'Autunno seguente Morris iniziò a studiare all'Art Students League, dove due dei suoi insegnanti, John Sloan e Jan Matulka, avevano in precedenza nutrito interesse per gli





Alexander Calder, *Testa africana*. 1928. Legno tinto, cm. 38,4 × 12,7 × 18,1. New York, The Metropolitan Museum of Art, dono Charles Oppenheim, Jr.



A destra: Alexander Calder, *Figura di donna*. 1929. Legno, h. 63,5 cm. Collezione privata.



Jan Matulka, *Danza del serpente Hopi, Numero 1*. 1917-18. Pastello, acquarello e matita, cm. 38,1 × 30,5. New York, Whitney Museum of American Art, dono Gertrude W. Dennis.

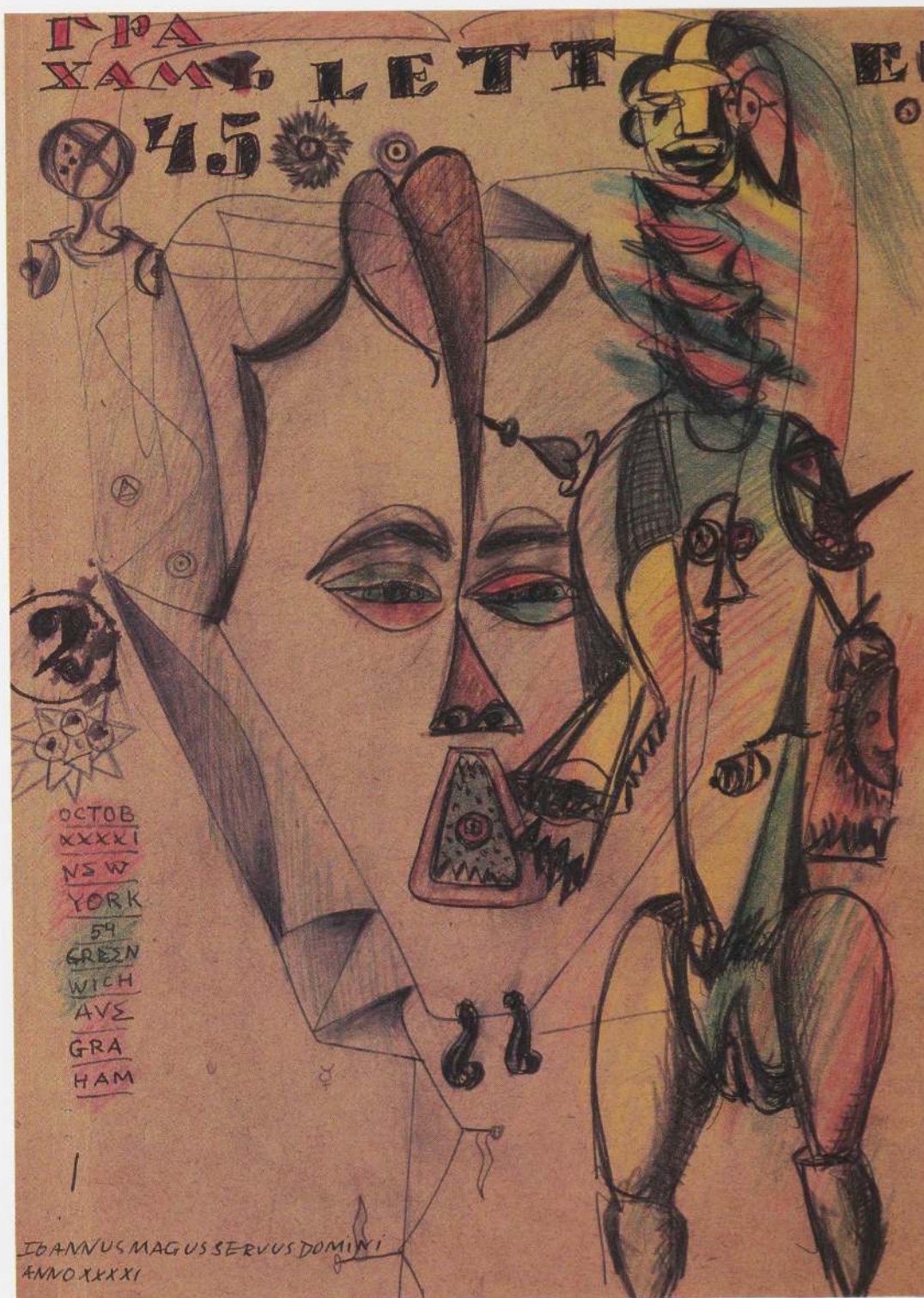
Indiani d'America come argomento della loro pittura. Matulka, un immigrato cecoslovacco che aveva viaggiato nel Nuovo Messico e in Arizona, nel 1917-1918 dipinse e schizzò dei danzatori indiani Hopi.<sup>61</sup> Sloan visitò Santa Fe regolarmente dal 1919, e sviluppò un profondo interesse per la cultura e l'arte indiana, che caratterizzarono la maggior parte dei suoi dipinti successivi. Aiutò poi ad organizzare l'importante "Exposition of Indian Tribal Arts" (Mostra di Arti Tribali Indiane) alla Grand Central Art Galleries di New York, nel 1931-1932, mostra che presentava gli oggetti come opere d'arte piuttosto che come manufatti etnologici.

Il primo quadro di Morris con tema indiano è *Battaglia di Indiani n. 1*, dipinto a Lenox nel Massachusetts, nell'Estate del 1929 subito dopo il suo ritorno da Parigi, in uno stile che si richiama più a Henri Rousseau che a Léger. Nell'Autunno dello stesso anno, dopo un secondo periodo di lavoro con Léger, Morris cominciò ad assimilare il suo Cubismo in modo più completo. *Battaglia di Indiani n. 2*, del 1933 (p. 468), ha una configurazione più astratta e piatta, simile all'opera di Léger, ma propone al tempo stesso le forme dei Kachina.<sup>62</sup> Morris ammirò il primitivismo di Léger quale appare nella scenografia per *La creazione del mondo* definendo l'artista «il vero primitivo, l'avventuriero che disegna in base al suo nuovo orizzonte piuttosto che in base a un discorso artistico».<sup>63</sup> Morris continuò ad esplorare il tema indiano nei suoi dipinti degli anni trenta e dei primi anni quaranta<sup>64</sup> e realizzò anche dei collages astratti con l'impiego di corteccia di betulla, come in *Indiani in combattimento*, del 1935, che contiene fra l'altro frammenti di immagini di archi e di frecce (p. 468). In viaggio verso Santa Fe, visitando dei pueblos e disegnando interessanti motivi indiani, cercò di cogliere il meglio dell'arte indigena americana e dell'idea europea del primitivismo, e di creare una nuova espressione artistica. «Se deve sorgere una autentica cultura americana», affermò Morris, «noi dobbiamo risalire all'inizio».<sup>65</sup>

L'interesse per l'arte Primitiva in America fu promosso da diverse importanti pubblicazioni uscite nel corso degli anni venti e trenta. Nel 1926, *Primitive Negro Sculpture* di Paul Guillaume e Thomas Munro fu pubblicato con le illustrazioni di alcune opere della collezione della Barnes Foundation. Guillaume, il mercante d'arte parigino che aveva fornito a Marius de Zayas le opere per la mostra di scultura africana alla "291" nel 1914, e Munro, professore d'arte moderna all'Università della Pennsylvania, diedero importanza al «rapporto dell'arte contemporanea» con l'arte africana e lo considerarono come l'offerta di un «compromesso tra rappresentazione e disegno».<sup>66</sup> L'autorevole *Primitive Art*, opera dell'antropologo Franz Boas, pubblicata in America nel 1928, era in disaccordo con l'allora prevalente convinzione che la capacità intellettuale dell'uomo Primitivo fosse inferiore a quella dell'uomo occidentale.<sup>67</sup> Boas, che cercò di spiegare gli stili Primitivi, si concentrò sull'arte degli Indiani della Costa Nord Occidentale e il suo volume favorì l'interesse per la loro arte.

La pubblicazione, comunque, più autorevole nello stimolare l'interesse degli artisti verso l'arte Primitiva, fu *System and Dialectics of Art* di John Graham, apparso nel 1937 a New York e a Parigi.<sup>68</sup> Graham, un pittore fuggito dalla Russia nel 1920, visse per un breve periodo a Parigi, dove incontrò tra gli altri Eluard, Breton e Picasso. Anche dopo essere emigrato in America nel Novembre 1920, egli mantenne i contatti con parecchi dei suoi amici francesi durante le sue frequenti visite oltre oceano. Col tempo, Graham fece amicizia con parecchi artisti più giovani, tra cui Jackson Pollock, David Smith, Dorothy Dehner, Barnett





John Graham, Senza titolo. 1941. Inchiostro, acquarello, matita e pastello colorato, cm. 30,5 x 22,8. New York, Allan Stone Gallery.

Newman, Richard Pousette-Dart e Adolph Gottlieb, che nutrivano tutti un certo interesse per l'arte tribale. Entro la fine degli anni venti, si era fatta una collezione di scultura africana, che mostrava entusiasticamente agli amici artisti che visitavano la sua casa di New York, e che presentò alla Dudensing Gallery nel 1930. Il suo intenso coinvolgimento nell'arte Primitiva, precedente alla mostra "African Negro Art" al Museum of Modern Art nel 1935, insieme ai suoi rapporti personali all'interno dell'avanguardia parigina, lo resero un elemento catalizzatore importante durante gli anni formativi di numerosi artisti chiamati più tardi Espressionisti Astratti.

Agendo anche come mercante, Graham acquistò sculture africane per il famoso collezionista Frank Crowninshield e, all'inizio degli anni trenta, su suggerimento di Graham, Crowninshield fece sì che David Smith si decidesse ad esporre la sua collezione di pezzi africani. Dorothy Dehner ricordò che in occasione di un viaggio a Parigi nel 1935, Graham la accompagnò insieme a David Smith a visitare quattro mostre di arte africana il giorno stesso del loro arrivo.<sup>69</sup> Quello stesso anno Adolph Gottlieb acquistò parecchie sculture africane da alcuni mercanti parigini raccomandategli da Graham.<sup>70</sup>

L'atteggiamento di Graham verso l'arte tribale era

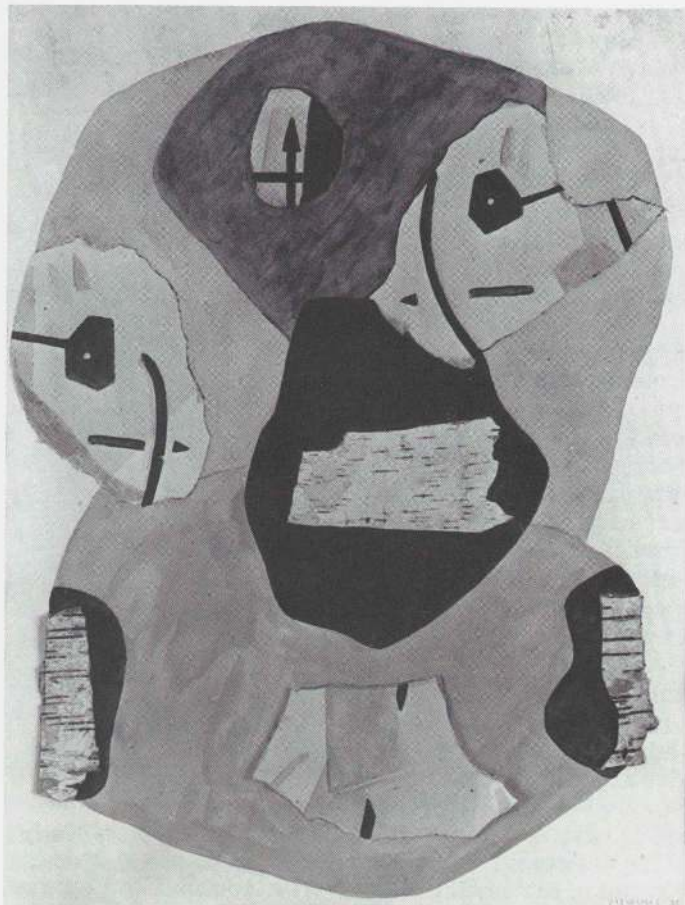




George L.K. Morris, *Battaglia di Indiani No. 2*, 1933. Olio su tela, cm. 71,1 x 162,6. Proprietà dell'artista.

più illuminato, sul piano sociologico ed antropologico, di quello dei primi estimatori. «L'arte Primitiva», affermò, «è un'arte estremamente evoluta in quanto è il risultato di una grande civiltà basata su principi differenti da quelli della civiltà dell'uomo bianco».<sup>71</sup> Altrove Graham, che descrisse l'arte africana come «particolarmente perfetta nella sua forma plastica ed emotiva», considerò gli artisti tribali come i diretti precursori dell'astrazione. «Gli artisti africani non furono mai sedotti dal desiderio di imitare o di competere con la natura, poiché, più di mille anni prima, avevano percorso la lunga strada a partire dal realismo e dall'esatta rappresentazione fino all'astrazione; un viaggio che noi stessi siamo giusti sul punto di terminare».<sup>72</sup> Il ruolo significativo di Graham nell'incoraggiare l'interesse per l'arte Primitiva durante gli anni venti e trenta fu molto complesso: egli si occupò di arte Primitiva come collezionista, mercante, scrittore ed artista. Un suo disegno del 1941, (p. 467), ad esempio, dimostra che era affascinato sia da una figura che da una maschera africana. Per Graham, l'arte Primitiva era un punto di partenza nuovo e stimolante, e l'entusiasmo che condivideva con così tante altre persone determinò un impatto duraturo.

Per molti artisti americani gli Indiani, gli Africani e, per estensione, persino i Negri americani, divennero simboli di un'età più remota e meno corrotta. La schiettezza e la semplicità dell'arte Primitiva, così come essi l'avevano realizzata, fu percepita dagli artisti modernisti quale valida traccia da seguire per ottenere mezzi espressivi più onesti e meno decadenti; l'«idea universale» di cui Hartley aveva scritto a Stieglitz. Kandinsky, nel suo trattato *The Art of Spiritual Harmony* pubblicato in inglese nel 1914, aveva parlato della simpatia degli artisti moderni per «i Primitivi», a causa del reciproco desiderio «di esprimere nella loro opera solo le verità interiori, rinunciando di conseguenza a considerare la forma esteriore».<sup>73</sup> Marius de Zayas ha sempre sostenuto che, invece della rappresentazione naturalistica nell'arte e persino della rappresentazione meccanica attraverso la fotografia, «l'arte negra ci ha fatto scoprire la possibilità di dare un'espressione plastica alla sensazione prodotta dalla vita esteriore e di conseguenza anche la possibilità di trovare



George L.K. Morris, *Combattimento di Indiani*, 1935. Acquarello collage di carta straccia e corteccia di betulla, cm. 44,2 x 33. Houston, Meredith Long & Co.

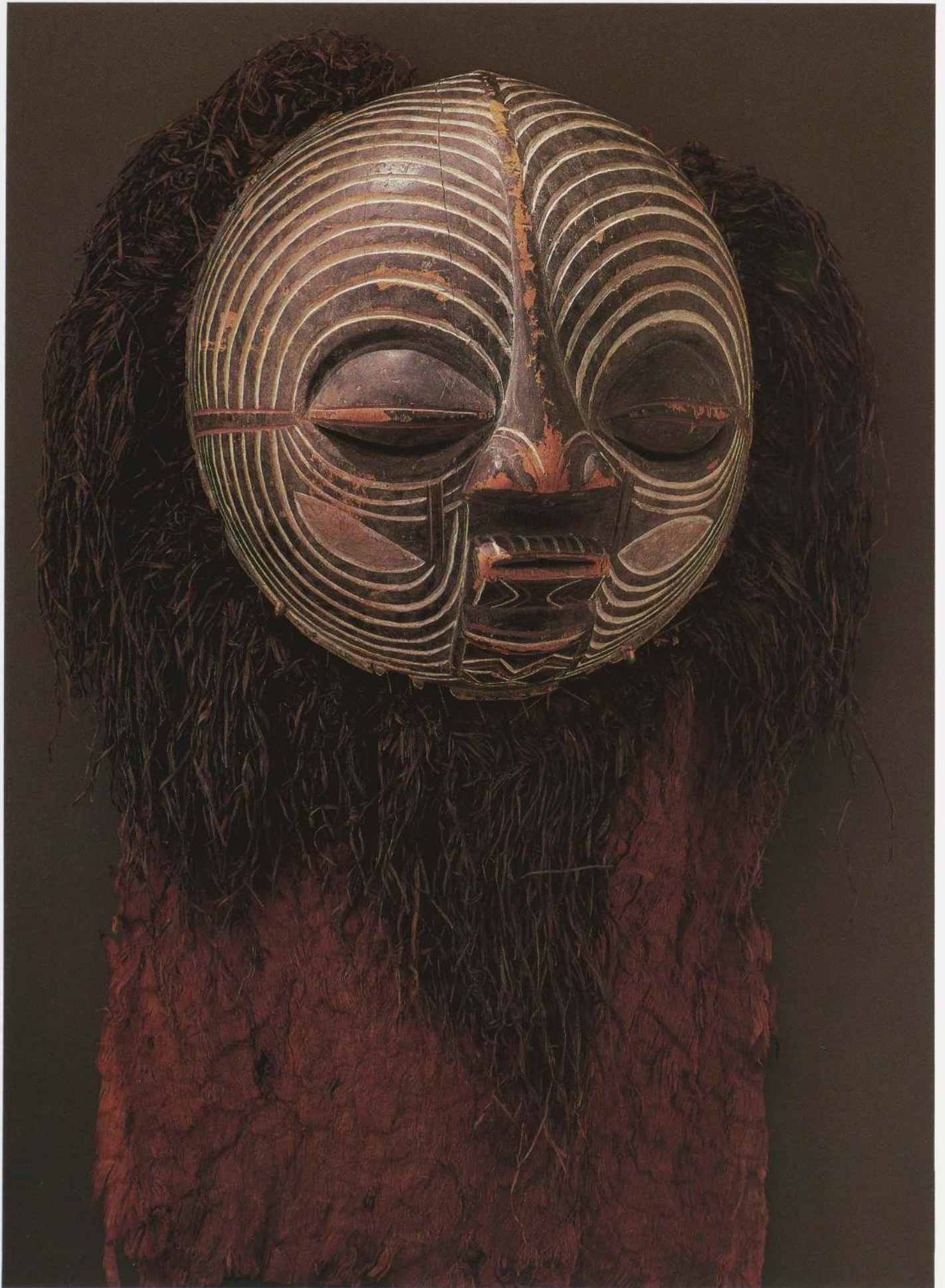
nuove forme per esprimere la nostra vita interiore».<sup>74</sup> Kandinsky osservò anche: «L'incubo del materialismo, che ha cambiato la vita dell'universo in un gioco diabolico ed inutile, non si è ancora risolto: esso tiene tuttora sveglia l'anima nella sua morsa».<sup>75</sup> Fu in parte proprio questa lotta per contrastare il crescente senso di alienazione e di sterilità nella società moderna che spinse così tanti artisti americani ad indagare il Primitivo.



# NOTE

1. Per ulteriori notizie su Dow, cfr. Frederick C. Moffat, *Arthur Wesley Dow (1857-1922)* National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution Press, Washington D.C. 1977. Per ulteriori notizie su Fenollosa, cfr. Lawrence W. Chisolm, *Fenollosa: The Far East and American Culture*, Yale University Press, New Haven 1963.
2. Citato da una relazione tenuta durante la sessione del 1902 della Ipswich Summer School of Arts da Sylvester Baxter, *Handicraft and Its Extension at Ipswich*, in «Handicraft» 1, Febbraio 1903, pp. 253-254.
3. Moffat, *Dow*, pp. 93-95. Cfr. anche Frank Hamilton Cushing, *My Adventures in Zuni*, ristampato da *The Century Illustrated Monthly Magazine*, 1882-1883. Peripatetic Press, Santa Fe 1941. Baxter, *Handicraft*, trattò di Cushing e del suo influsso su Dow: «Cushing aveva questa facoltà di assumere l'atteggiamento dei primitivi verso la vita e l'arte... Esaminando e studiando attentamente un oggetto dell'artigianato primitivo, egli vorrebbe risalire i sentieri più intricati del passato attraverso le indicazioni date, cercando di cogliere i processi con cui quell'oggetto è stato realizzato, e poi, nel riprodurlo esattamente come il suo artefice lo aveva eseguito, avrebbe imparato l'equivalente di quanto è stato scritto su un popolo antico e da lungo tempo scomparso».
4. Max Weber, intervista di Carol S. Gruber, nel Gennaio-Marzo 1958, «Oral History Collection of Columbia University», nn. 73, 74. Quando Weber giunse a Parigi, Leo Stein aveva già acquistato il suo primo Cézanne. Il viaggio di Stein in Giappone nel 1895 aveva fatto nascere il suo interesse per le stampe giapponesi. Nella mia ricerca su Weber devo ringraziare soprattutto Joy Weber, la figlia dell'artista, per il suo inestimabile aiuto. Il mio grazie sincero anche a Bella Fishko, della Forum Gallery.
5. Max Weber, *Rousseau As I Knew Him*, 7 Settembre 1942, manoscritto inedito, Archivio dell'artista, New York, Whitney Museum of American Art, nn. 1,2: «Ecco, dissi a me stesso, «un uomo, un artista, un poeta la cui amicizia e i cui consigli devo coltivare e tener cari». Per un'ottima analisi circa il rapporto tra questi due artisti, cfr. Sandra E. Leonard, *Henri Rousseau and Max Weber*, Richard L. Feigen, New York 1970.
6. Alfred H. Barr, Jr., *Matisse: His Art and His Public*, Museum of Modern Art, New York 1951, p. 139. Max Weber, *The Matisse Class*, manoscritto inedito letto in occasione del «Matisse Symposium», Museum of Modern Art, 19 Novembre 1951, p. 13. Moma Archives, riferiva che talvolta Matisse conduceva i suoi studenti nel suo studio e mostrava loro, tra le altre cose, la sua collezione di sculture negro-africane: «Matisse era molto orgoglioso della sua collezione, piccola ma molto scelta, di sculture negro-africane, e ciò avvenne prima che la scultura negra sommersse, se non addirittura sconfiggesse, l'arte del continente. Egli prendeva tra le mani una statuetta e ci indicava le autentiche e istintive qualità scultoree di essa, quali la meravigliosa lavorazione, l'eccezionale senso della proporzione, la morbida e palpitante pienezza delle forme e dell'equilibrio». Anche Patrick Henry Bruce, un altro studioso americano di Matisse, si interessò di arte africana tanto da crearsi una grande collezione. Henri-Pierre Roché ricordò gli «oggetti negri» di Bruce e notò che «egli stava cominciando a collezionare statuette e strumenti negri, compresi certi meravigliosi pestelli in pietra, usati dalle donne, chiaramente erotici». Citato in William C. Agee e Barbara Rose, *Patrick Henry Bruce: American Modernist*, Museum of Modern Art, New York 1979, p. 223.
7. Weber, *Rousseau As I Knew Him*, pp. 21, 22. In Novembre Picasso mostrò a Weber il *Ritratto di una donna di Rousseau*, che aveva appena acquistato in un negozio di cose usate.
8. *Ibid.*, pp. 23, 24.
9. *Ibid.*, pp. 24, 25. Weber osservò: «L'arte del negro africano era destinata ad esercitare l'influenza più decisiva nel movimento artistico moderno, e collezionare esemplari di scultura negra divenne l'appassionante hobby di studenti di arte ed anche di collezionisti, non solo a Parigi, ma in tutto il mondo».
10. Max Weber, «Una collezione, data in prestito, di alcune litografie di Manet, Cézanne, Renoir e Toulouse-Lautrec, qualche disegno di Rodin e alcuni dipinti e disegni più piccoli di Henri Rousseau», alla «291», dal 18 Novembre al Dicembre 1910. La prefazione di Weber fu ristampata in «Camera Work» 33, Gennaio 1911, in *Photo Secession Notes*, p. 46.
11. Percy North, *Max Weber: American Modern*, The Jewish Museum, New York 1982, p. 28. North afferma che nel 1910 Weber «introduces statuette primitive in due importanti «gouaches» (anche *Statuette messicana*), come mezzo per drammatizzare le distinzioni tra tecniche bi e tri-dimensionali». Dapprima Weber esibì questa opera come *Statuette del Congo* in una sua personale alla «291» nel Gennaio 1911.
12. Maw Weber, *The Fourth Dimension from a Plastic Point of View*, in «Camera Work» 31, Luglio 1910, p. 25.
13. Max Weber, *Chinese Dolls and Modern Colorists*, in «Camera Work» 31, Luglio 1910, p. 51.
14. Weber, *Oral History*, p. 94.
15. Max Weber, *To Xochipilli, Lord of Flowers*, in «Camera Work» 33, Gennaio 1911, p. 34.
16. Max Weber, *Cubist Poems*, Elkin Mathews, Londra 1914.
17. *Ibid.*, p. 14.
18. *Woodcuts and Poem by Max Weber*, in «The Art Students League News», 15 ottobre 1948, p. 2. Max Weber, *Primitives: Poems and Woodcuts*, Spiral Press, New York 1926.
19. Marsden Hartley ad Alfred Stieglitz, Luglio 1912, The Alfred Stieglitz Archives, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Connecticut (in seguito citata come Yale). M.T.H. Sadler, *After Gauguin* in «Rhythm, Art, Music, Literature» 1, Primavera 1912, pp. 23, 24. Circa l'influsso di Kandinsky su Hartley, cfr. Gail Levin, *Marsden Hartley, Kandinsky, and Der Blaue Reiter*, in «Arts Magazine», Novembre 1977, pp. 156-160.
20. Hartley a Stieglitz, 9 Ottobre 1912, Yale.
21. Hartley inviò una seconda copia dell'almanacco a Stieglitz e ripetutamente ne sottolineò l'importanza. Cfr. la cartolina non datata di Hartley a Stieglitz, all'inizio del Settembre 1912 e la cartolina del 27 Settembre 1912, Yale.
22. Hartley a Stieglitz, 1 Settembre 1912, Yale.
23. Per un analogo vaso Acoma, cfr. Larry Frank e Francis H. Harlow, *Historic Pottery of the Pueblo Indians, 1600-1880*, New York Graphic Society, Boston 1974, tavola 14, trio policromo di vasi da conserva, 1860 circa. Cfr. Paul S. Wingert, *American Indian Sculpture*, Hacker Art Books, New York 1976, Tav. 1a, per una figura Kwakiutl simile.
24. Lettera di Hartley a Stieglitz, della metà del Novembre 1912; particolari dell'incontro del 24 Gennaio 1913 sono ricordati in una cartolina e in una lettera di diciotto pagine che Hartley spedì a Stieglitz all'inizio di Febbraio dopo il suo ritorno a Parigi (Yale).
25. Stieglitz a Hartley, 20 Ottobre 1913, Yale.
26. «Camera Work» 1, Gennaio 1903, p. 14. Per una trattazione di quest'opera, cfr. Nancy Corson Carter, *The Inner Circle: Portraits in Alfred Stieglitz's in «Camera Work»*, tesi di dottorato, University of Iowa, 1972, pp. 101-117. Joseph T. Keiley, *Gertrude Käsebier*, in «Camera Work», 20 Ottobre 1907, p. 27, spiegava la sincerità della Käsebier come logica conseguenza delle sue impressioni sugli Indiani formati durante la sua infanzia in Colorado.
27. Il critico Paul Rosenfeld, affermò che «il povero indiano» era stato, fino in tempi recenti, il solo americano ad aver sviluppato un «sentimento per la terra», e celebrò le danze ed i riti degli Indiani che li mettevano «in armonia con la natura»; cfr. Paul Rosenfeld, *Port of New York*, University of Illinois, Urbana 1961, p. 94. In *The American Grain* di William Carlos Williams si osserva come Daniel Boone arrivò a comprendere la necessità «di essere sé stesso in un nuovo mondo, simile a quello indiano. Se la terra potesse essere posseduta, ciò dovrebbe avvenire come per gli indiani che la possiedono, quale fosse il fiore del loro mondo», *New Directions*, New York 1925, pp. 137, 138. Mabel Dodge, ospite bohémienne di artisti e scrittori importanti aprì la via verso Taos, Nuovo Messico, dove infine scelse Tony Luhan, un Indiano d'America, come suo quarto ed ultimo marito. A quell'epoca la Dodge esercitava pressioni a favore degli Indiani presso il Bureau of Indian Affairs; cfr. Emily Hahn, *Mabel: A Biography of Mabel Dodge Luhan*, Houghton Mifflin, Boston 1977, pp. 209, 210.
28. Questo punto è stato ben sviluppato da Ann Tempkin in *Marsden Hartley's America: 1914 Indian Compositions*, comunicazione inviata al «Sixth Annual Whitney Symposium on American Art», 25 Aprile 1983, tenuta al Whitney Museum of American Art, New York. Avevo precedentemente sottoposto al curatore di questo volume le mie fotografie e le mie conclusioni sull'arte indiana, che Hartley poté vedere a Berlino (come detto in questo saggio). Le conclusioni di Tempkin coincidono con le mie solo sull'arte degli Indiani delle Praterie. Ella ignorava l'influenza ugualmente significativa dei Kachina Hopi su Hartley. Siamo d'accordo in generale che i motivi delle Praterie furono importanti per Hartley, tuttavia, gli esempi specifici che io propongo sono interamente derivati dalla collezione del Museum für Völkerkunde, che Hartley vide in una mostra a Berlino nel 1914.
29. August Macke, *Masks*, in *Der Blaue Reiter*, a cura di Vassily Kandinsky e Franz Marc, ristampato come *The Blaue Reiter Almanac*, edizione documentaria a cura di Klaus Lankeith, Viking Press, New York 1974, pp. 83-89.
30. Hartley a Stieglitz, 31 Ottobre 1913, Yale, citato in Levin, *Marsden Hartley, Kandinsky, and Der Blaue Reiter*, p. 160. Per una discussione sul contesto più ampio dell'influenza di Kandinsky su Hartley, cfr. Sandra Gail Levin, *Vassily Kandinsky and the American Avant-garde 1912-1950*, tesi di dottorato, Rutgers University, 1976, pp. 79-140.
31. Oltre seimila oggetti sono andati persi o distrutti durante la Seconda Guerra Mondiale. Sono molto grato al Dr. Horst Hartmann del Museum für Völkerkunde per questa informazione e per la sua esperta guida nella mia ricerca sulla collezione berlinese d'arte degli Indiani del Nord America.
32. Hartley avrebbe visto queste stelle a otto punte su un dipinto di soggetto religioso di un anonimo europeo riprodotto in *Der Blaue Reiter*, p. 167. Hartley, in una lettera a Stieglitz nell'Agosto 1913 (Yale), alludeva alla stella a otto punte che aveva visto «dappertutto a Berlino... tutti i re la portavano sul cuore, il soldato sulla fronte». Arnold Rönnebeck in una lettera a Duncan Phillips datata dopo il 1943 (Yale), riferisce dell'interesse di Hartley per la Croce di Ferro data a Rönnebeck e a suo cugino, Karl von Freyburg, per il valore militare dimostrato in tempo di guerra.
33. Questa scultura in legno è andata persa o distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale. *Der Blaue Reiter*, edizione documentaria, p. 88.
34. Hartley a Stieglitz, 3 Novembre 1914, Yale. Le ultime opere di Hartley, influenzate dall'arte Primitiva, sono dei dipinti astratti del 1925 ispirati a stoffe africane. (Riprodotti come tav. 17 A e B in *Marsden Hartley 1877-1943*, C.W. Post Art Gallery, Greenvale, Long-Island 6 Novembre - 14 Dicembre 1977).
35. Hartley a Stieglitz, 12 Novembre 1914, (lettera datata erroneamente 1913), Yale.
36. Marsden Hartley, *Red Man Ceremonials: An American Plea for American Aesthetics*, in «Art and Archaeology», 9 Gennaio 1920, p. 14. Per una discussione sull'influenza dell'arte moderna europea su Hartley, cfr. Gail Levin, *Marsden Hartley and the European Avant-Garde*, in «Arts Magazine» 54, Settembre 1979, pp. 158-163.
37. Marsden Hartley, *The Red Man*, in *Adventures in the Arts*, Boni and Liveright, New York 1921, p. 20. Qui Hartley si riferisce al mantello del capo tribù dell'Alaska, probabilmente della tribù Tlingit (Chilcat), riprodotto in *Der Blaue Reiter*.
38. *Ibid.*, p. 26. Gli scritti di Hartley sull'arte indiana devono aver avuto un'influenza considerevole. Cfr. anche Marsden Hartley, *Tribal Aesthetics*, in «The Dial», 16 Novembre 1918, p. 6.
39. Man Ray, *Self-Portrait*, Little Brown, Boston 1963, p. 75. Il periodo descritto in questa autobiografia era circa il 1917, quando egli si dedicò alla pittura con aerografo. Il mio scambio di idee su Man Ray con Francis Naumann ha contribuito ad arrivare a tale conclusione.
40. Questa e le citazioni seguenti sono prese da un questionario che Man Ray completò sul suo dipinto *Cinque Figure* (1914), quando fu acquistato dal Whitney Museum of American Art, il 23 Marzo 1957.
41. Paul Avrich, *The Modern School Movement: Anarchism and Education in the United States*, Princeton University Press, Princeton 1980, p. 155. Avrich afferma che Weber iniziò a frequentare il Ferrer Center nel 1912 dopo essere stato presentato da Robert Henri. Nel Giugno 1913, Weber tenne una conferenza in occasione di una cena per il terzo anniversario del Ferrer Center. La sua poesia e le sue silografie furono pubblicate sulla rivista «The Modern School». Man Ray, *Self-Portrait*, pp. 21-25, riferisce la sua partecipazione alle lezioni serali di pittura dal vero e alla vita sociale del Ferrer Center durante questo stesso periodo.
42. Man Ray, *Self-Portrait*, p. 23.
43. *Ibid.*, p. 54.









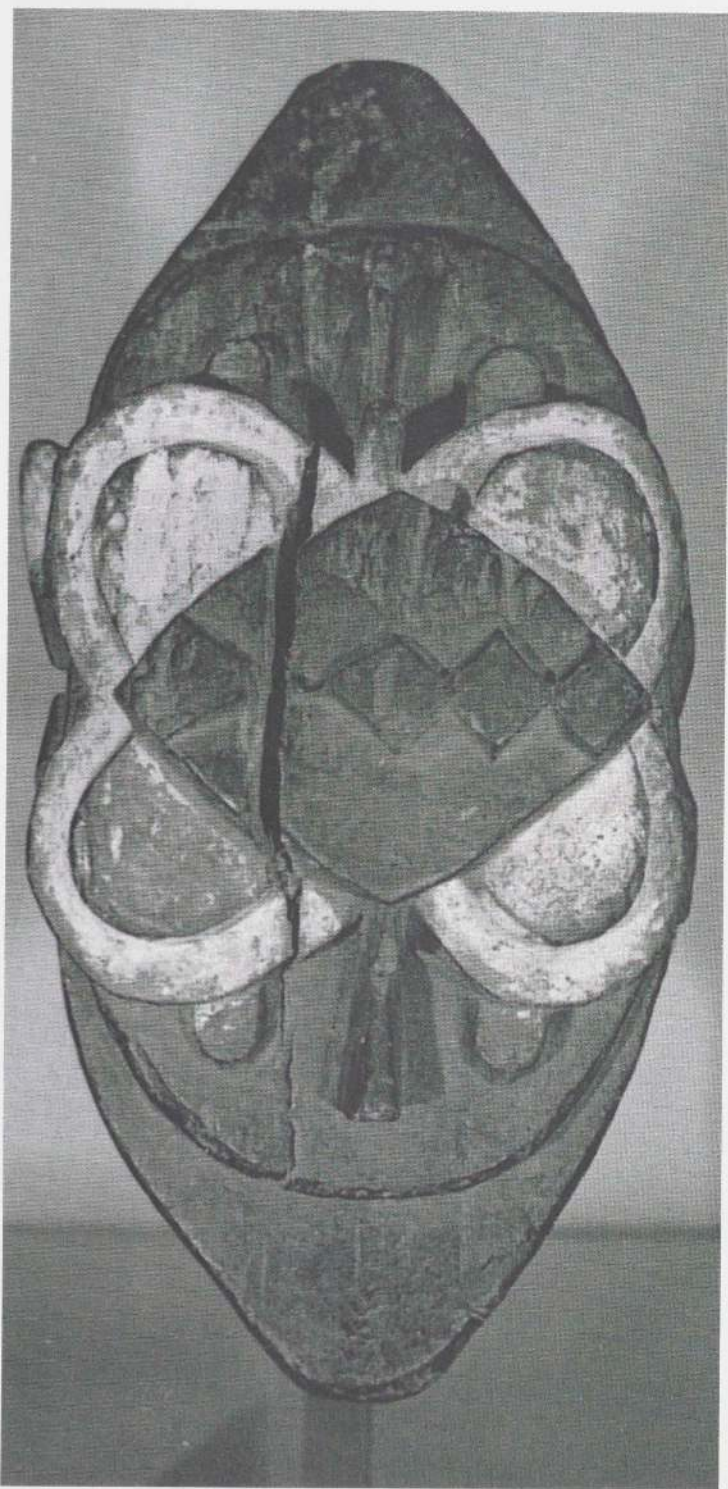
A fianco: Maschera Kifwebe, Luba, Zaire. Legno dipinto e materiali diversi, h. cm. 43,8.  
Seattle Art Museum, Collezione Katherine White.

Sopra: Alexander Calder, *Chiaro di luna in una raffica di vento* (particolare). 1966. Litografia a colori, cm. 47,5 × 65. New York, Collezione privata.

A destra: Alexander Calder, *Testa con orecchini*. 1950. China, cm. 57,1 × 39,4. New York, Perls Galleries.







Maschera, Igbo (due vedute), Nigeria. Legno dipinto, h. cm. 38,1. Londra, Collezione Mr. e Mrs. Joseph Herman.



44. *Ibid.*, pp. 74, 75 e p. 18 per quanto egli ricorda dell'arte africana vista alla "291" e pp. 74, 75 dove ammette che tentò di persuadere sua moglie a indossare una pelle di leopardo sostenendo che poiché «l'arte primitiva e selvaggia stava influenzando la società moderna in tutti i paesi, indossare quella pelle l'avrebbe fatta sembrare più originale».
45. De Zayas a Stieglitz, 21 Aprile 1911, Yale.
46. Citato in William Innes Homer, *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*, New York Graphic Society, Boston 1977, pp. 198, 199. «Camera Work» 48, Ottobre 1916, p. 13, ripubblicò il testo di Charles H. Caffin tratto dal «New York American» dove si sottolinea che «questa è la prima volta nella storia delle mostre che le sculture negre sono state esposte come opere d'arte». Per la recensione di De Zayas su questa ed altre mostre di arte africana a New York, cfr. Marius de Zayas, *How, When, and Why Modern Art Came to New York*, con introduzione e note di Francis M. Naumann, in «Arts Magazine» 54, Aprile 1980, pp. 109-112. Desidero ringraziare Francis Naumann per i suoi utili suggerimenti inerenti de Zayas e l'arte Primitiva. De Zayas spiegò, p. 109, che ebbe modo di incontrare Paul Guillaume, tramite Guillaume Apollinaire, che aveva già conosciuto per mezzo di Picabia.
47. De Zayas, *How, When and Why*, p. 114. Per un'analisi completa delle caricature di de Zayas e del loro importante influsso su Picabia ed altri, cfr. Willard Bohn, *The Abstract Vision of Marius de Zayas*, in «The Art Bulletin» 62, Settembre 1980, pp. 434-452. La mia spiegazione su come de Zayas ha utilizzato il "cattura-anime" Pukapuka, è basata sull'analisi di Bohn.
48. Coady aveva incontrato Max Weber a Parigi e, tramite lui, Henri Rousseau. Aveva anche conosciuto gli Stein. Cfr. Judith K. Zilzer, *Robert J. Coady, Forgotten Spokesman for Avant-Garde Culture in America*, in «American Art Review» 2, 1975, pp. 77-89. Coady espose sculture africane nella sua galleria nella Primavera del 1914.
49. Originale annuncio circolare per l'apertura della Modern Gallery, 500 Fifth Avenue, il 7 Ottobre 1915, ristampato in «Camera Work» 48, Ottobre 1916, p. 63, come "291" and the Modern Gallery. Nel 1916 e nel 1918 si erano tenute alla Modern Gallery mostre di arte africana; per le recensioni cfr. de Zayas, *How, When, and Why*, pp. 110-112.
50. Marius de Zayas, *Modern Art in Connection with Negro Art*, in «Camera Work» 48, Ottobre 1916, p. 7. Marius de Zayas, *African Negro Art: Its Influence on Modern Art*, Modern Gallery, New York 1916. Per una trattazione sullo sviluppo delle idee di de Zayas sull'arte africana, cfr. Judith Zilzer, *Primitivism and New York Dada*, in «Arts Magazine» 51, Maggio 1977, pp. 140-142. De Zayas, che considerava gli africani inferiori dal punto di vista intellettuale, selvaggi infantili, non era certo al corrente delle più precise opinioni antropologiche.
51. De Zayas, *African Negro Art*, p. 41.
52. Sheeler pubblicò solo ventidue copie di questo volume, ma numerosi artisti lo possedettero, compresi Weber e Zorach. B.L. Reid, *The Man from New York: John Quinn and His Friends*, Oxford University Press, New York 1968, pp. 556, 557. Ad esempio, con il 1922, «l'interesse di Quinn per l'arte e i manufatti orientali, africani e polinesiani continuò, ma in maniera particolare tra i precursori del moderno». Nel Giugno 1922 Quinn acquistò un busto primitivo africano su una base di pietra per 875 dollari da Marius de Zayas. Riguardo l'arte Primitiva della Arensberg Collection, cfr. Francis Naumann, *Walter Conrad Arensberg: Poet, Patron and Participant in the New York Avant-garde, 1915-20*, in «Philadelphia Museum of Art Bulletin» 76, Primavera 1980, pp. 8-10, che riproduce le fotografie dell'interno dell'appartamento di Arensberg a New York, scattate da Sheeler nel 1918, con varie sculture africane e azteche. Naumann notò di Arensberg, a p. 10: «Ai lati opposti di un camino, per esempio, egli sistemò il Figliolo prodigo di Brancusi e una figura africana, proponendo non solo un confronto di materiale - essendo entrambe sculture in legno su basi di pietra grigia - ma anche le loro tendenze verso una comune astrazione della forma. Arensberg acquistò la sua prima scultura pre-colombiana nel 1915 da de Zayas».
53. Roberta K. Tarbell, *Sculpture in America before the Armory Show: Transition to Modern*, in *Vanguard American Sculpture, 1913-1939*, Rutgers University Art Gallery, New Brunswick, N.J. 1979, p. 4. Cfr. anche cap. 4, pp. 45, 46, di Roberta K. Tarbell, *Direct Carving*, per un quadro generale su questi scultori americani. C'è ragione di dubitare dell'esattezza dei ricordi di Laurent. Cfr. Peter V. Moak, *Robert Laurent (1890-1970)*, in *The Robert Laurent Memorial Exhibition*, University of New Hampshire, Durham 1972, p. 15, che fa rilevare che Burty presentò Laurent a Picasso nel 1906 e che Laurent ammirò i dipinti del periodo rosa. Mentre è possibile che Laurent ricordasse correttamente di aver visto da Picasso nel 1907 delle sculture africane (come afferma Tarbell) prima di partire per l'Italia, in seguito, invece, ammise di essersi inventato la storia molto propagandata di aver studiato a Roma con un intagliatore del legno di nome Giuseppe Doratori. Rosamund Frost, *Laurent Frames to Figure, Brittany to Brooklyn*, in «Art News», 1-14 Aprile 1941, p. 10, afferma che Laurent incontrò Picasso nel 1905 e ammirò la sua opera del periodo blu.
54. Tarbell, *Direct Carving*, pp. 51, 52. Cfr. William Zorach, *Art Is My Life: An Autobiography*, World Publishing Co., Cleveland 1967, p. 66: «Ero interessato all'arte primitiva. Quando giungemmo per la prima volta a New York, avevo visto al Museo di Storia Naturale la scultura degli Aztechi e dei Maya e la scultura degli Esquimesi. Alla "291", la galleria di Stieglitz, vidi la mostra di de Zayas sulla scultura africana. Questa aveva una straordinaria forza magica e spirituale veramente incomparabile... Charles Sheeler realizzò su questa scultura un meraviglioso servizio fotografico. Io riuscii a vedere quelle fotografie solo attraverso il libro di Sheeler che costa cinquanta dollari. Riuscii a raggranellare a malapena i soldi, e mi comprai il libro». Zorach si confuse nel ricordare che aveva scolpito *Tessim* in mogano africano. Paul S. Wingert, *The Sculpture of William Zorach*, Pitman, New York 1938, p. 20, accenna che il ragazzo fu scolpito a Provincetown, in legno di acero portato da Zorach dalla California, e riferisce del suo interesse per la scultura africana e dell'influenza esercitata sul suo lavoro. Zorach scolpì le tre opere in mogano nel 1922.
55. Cfr. Jeffrey Wechsler, *Machine Aesthetics and Art Deco*, in *Vanguard American Sculpture, 1913-1939*, p. 102, che riporta le conclusioni di Noel Frackman tratte nel suo studio inedito *John Storrs and the Origin of Art Deco*, prova di abilitazione, Institute of Fine Arts, New York University 1975, p. 32.
56. Bevis Hillier, *The World of Art Deco*, E.P. Dutton, New York 1971, pp. 28-32.
57. Alexander Calder, *Calder: An Autobiography with Pictures*, Beacon Press, Boston 1966, p. 80. José de Creeft scolpì una scultura astratta in pietra calcarea, *Viaggio in Africa*, del 1927, cfr. tavole 261-262 in Jules Campos, *José de Creeft*, Kennedy Graphics/Da Capo Press, New York 1972.
58. Calder iniziò a scolpire nel 1926 prima di andare a Parigi, ma i suoi primi lavori di scultura sembrano essere stati ispirati dall'arte popolare americana piuttosto che dalla scultura Primitiva. Sono grato a Joan M. Marter per aver condiviso con me la sua eccellente ricerca sul primo Calder. Cfr. Joan M. Marter, *Interaction of American Sculptors with European Modernists: Alexander Calder and Isamu Noguchi*, in *Vanguard American Sculpture, 1913-1939*, pp. 106, 107; Joan M. Marter, *Alexander Calder, The Formative Years*, tesi di dottorato, University of Delaware 1974.
59. Calder, *Autobiography*, pp. 107, 108.
60. George L.K. Morris, *Contemporary Writers, British and Americans*, in «The Yale Literary Magazine» 93, Marzo 1928, pp. 103-115, citato in Melinda A. Lorenz, *George L.K. Morris: Artist and Critic*, UMI Research Press, Ann Arbor 1982, p. 5.
61. Matulka collezionò anche maschere Primitive, africane e non, che incluse nelle sue composizioni di nature morte all'inizio del 1930. Cfr. *Jan Matulka 1890-1972*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C. 1980, pp. 66, 67 e 72.
62. Lorenz, *George L.K. Morris*, p. 13.
63. George L.K. Morris, *Fernand Léger versus Cubism*, in «Bulletin of the Museum of Modern Art» 1, Ottobre 1935, p. 7.
64. Per un'ottima analisi di alcune di queste, in particolare modo *Indiani che cacciano n. 4*, cfr. Nicolai Cikovsky Jr., *Notes and Footnotes on a Painting by George L.K. Morris*, in «University of New Mexico Art Museum Bulletin» 10, 1976-1977, pp. 3-11.
65. Morris citato in Lorenz, *George L.K. Morris*, p. 11.
66. Paul Guillaume e Thomas Munro, *Primitive Negro Sculpture*, Harcourt, Brace, New York 1926, p. 133. Il ruolo di Guillaume nel promuovere l'arte africana fu discusso da Clive Bell in un saggio, *Negro Sculpture*, ristampato in Clive Bell, *Since Cézanne*, Harcourt, Brace, New York 1922, pp. 113-121. Bell fece notare anche l'influsso della scultura africana sui moderni artisti francesi.
67. Franz Boas, *Primitive Art*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1928. Boas aveva dapprima espresso il suo entusiasmo per l'arte degli Indiani della Costa Nord-Occidentale in *Representative Art of Primitive People*, in *Holmes Anniversary Volume*, Bryan Press, Washington D.C. 1916. Circa quegli artisti che rimasero affascinati dall'arte degli Indiani della Costa Nord-Occidentale durante gli anni quaranta, cfr. Ann Gibson, *Painting Outside the Paradigm: Indian Space*, in «Arts Magazine» 57, Febbraio 1983, pp. 98-104.
68. John Graham, *System and Dialectics of Art*, Delphic Studios, New York 1937; e la ristampa, *John Graham's Systems and Dialectics of Art*, con introduzione di Marcia Epstein Allentuck, Johns Hopkins Press, Baltimora 1971.
69. *Ibid.*, prefazione di Dorothy Dehner, pp. XVIII-XIX.
70. Mary Davis Mac Naughton, *Adolph Gottlieb: His Life and Art*, in *Adolph Gottlieb: A Retrospective*, The Arts Publisher, New York 1981, p. 20.
71. Graham, *System and Dialectics*, p. 116. I termini in corsivo sono miei.
72. John Graham, presentazione dell'*Exhibition of Sculptures of Old African Civilization*, Jacques Seligmann Gallery, New York 1936, citato in Allentuck, *John Graham's System and Dialectics of Art*, p. 76.
73. Wassily Kandinsky, *The Art of Spiritual Harmony*, traduzione di Michael Sadler, Constable, Londra e Boston 1914, p. 1. Per una trattazione dell'importante influsso delle idee di Kandinsky in America, cfr. Levin, *Wassily Kandinsky and the American Avant-garde, 1912-1950*.
74. De Zayas, *How, When, and Why*, p. 109.
75. Kandinsky, *The Art of Spiritual Harmony*, p. 2.





Fernand Léger, *Uccello* (costume disegnato per la *Creazione del mondo*). 1923. Acquarello, cm. 34 × 22,7. Stoccolma, Dansmuseet.



---

# Léger

## “La creazione del mondo”

Laura Rosenstock

**D**opo la Prima Guerra Mondiale, la società parigina manifestò un sempre maggior interesse per l'arte e la cultura africana e negro-americana, che in realtà la gente tendeva ancora a confondere. Il fascino della scultura africana, del jazz e delle danze dei negri d'America influenzò vari livelli della cultura parigina, tra i quali gli spettacoli, la moda e l'arredamento.

La migliore testimonianza della vasta portata di questi interessi è l'allestimento di *La creazione del mondo*, del 1923, a cura dei Ballets Suédois. La scenografia e i costumi di Fernand Léger furono realizzati in base ai disegni dell'artista ispirati all'arte africana; la sceneggiatura di Blaise Cendrars si rifaceva ai miti africani e la coreografia di Jean Börlin lo aveva impegnato in ricerche sulla etnografia delle civiltà d'Africa. La musica di Darius Milhaud fu ispirata al jazz che il compositore aveva di recente sentito a New York. Sarebbe stato, scriveva Léger, «l'unico balletto negro possibile in tutto il mondo», destinato «a rimanere un modello unico nel suo genere».<sup>1</sup>

All'epoca di *La creazione del mondo*, la nuova moda della cultura negra stava raggiungendo a Parigi il suo momento culminante. Fin dal 1906 gli artisti d'avanguardia della capitale francese si erano interessati all'“art nègre”, ma questa rimase di fatto sconosciuta al grande pubblico fin dopo la Prima Guerra Mondiale. Negli anni precedenti al 1919 c'erano state solo alcune sporadiche mostre in gallerie private comprendenti sculture africane; in seguito nel Maggio 1919, una rassegna di arte Primitiva, intitolata “Première Exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien”, fu organizzata da Paul Guillaume alla Galerie Devambez a Parigi. Contemporaneamente Guillaume organizzò anche una “Fête Nègre”.<sup>2</sup> Sebbene la definizione di “prima” mostra di tal genere non fosse del tutto esatta, tale esposizione divulgò l'arte africana fra un pubblico

più vasto e numerose mostre coloniali avrebbero in seguito accresciuto questo interesse. Inoltre, alcuni scrittori hanno associato l'improvvisa popolarità dell'arte africana nella Parigi degli anni venti con la presenza di truppe senegalesi e zuave che erano state condotte in Francia per combattere durante la Prima Guerra Mondiale.<sup>3</sup> A prescindere dalle cause immediate di questa tendenza, essa rifletteva certamente un diffuso desiderio di forme artistiche nuove e originali che fossero più dirette, naturali e spontanee di quelle della cultura prebellica.

Le attività d'avanguardia nel campo dello spettacolo, del teatro e dei balletti fornirono quelle nuove esperienze che il pubblico richiedeva.

Mai come dal 1917 al 1926 la partecipazione di pittori moderni alla progettazione di spettacoli teatrali e di balletti fu più attiva; il teatro era diventato il maggior interesse del momento. «Non vi è mai stata un'epoca più appassionata di spettacoli della nostra. L'accorrere delle masse verso lo schermo o la scena è un fenomeno interminabile», scriveva Léger.<sup>4</sup> In questo periodo, il teatro più di qualsiasi altra forma artistica ha contribuito a introdurre i movimenti d'avanguardia presso un vasto pubblico. Esattamente come la scenografia di Picasso per *Parade* aveva presentato alle platee popolari certe idee cubiste, così il teatro diffuse fra il pubblico il Dadaismo e, in seguito, il Surrealismo, movimenti particolarmente inclini a popolarizzare la cultura Primitiva.

I Dadaisti e, in minore misura, i Futuristi, avevano ricercato ispirazione nei suoni e nelle danze delle società tribali, in particolar modo africane. Furono organizzate “notti africane” al Cabaret Voltaire di Zurigo nel 1916 con Richard Huelsenbeck che cantava le sue “autentiche” poesie negre (ciascuna delle quali si concludeva al grido di “Umba, umba”) accompagnato da un tam-tam. Huelsenbeck così descrive queste serate: «Insieme abbiamo





Sopra: Paul Colin, *La Revue Nègre* al Théâtre des Champs-Élysées 1926. Litografia a colori, cm. 155 × 118. Parigi, Musée de la Publicité.

A sinistra: Fotografia de *La grande selvaggia*, marionetta a grandezza umana disegnata da Fortunato Depero per il balletto suo e di Gilbert Clavel, *I Balli Plastici*. 1918.

creato un meraviglioso canto negro con battagli, mazze di legno, e molti strumenti primitivi... le nostre danze cubiste con maschere di Janco (p. 537) e costumi artigianali fatti di cartone colorato e orpelli vari». <sup>5</sup> Hugo Ball organizzò una "soirée" alla Galerie Dada: «Sto provando una nuova danza con cinque donne Laban nel ruolo di negre con maschere e con lunghi caftani neri». <sup>6</sup> Tristan Tzara, il maggior ispiratore dell'interesse dei Dada per l'Africa (pubblicò circa quaranta "poesie africane", <sup>7</sup> scrisse articoli in cui metteva a confronto l'arte Primitiva e quella occidentale e tenne inoltre conferenze sulla scultura africana) disseminò parole pseudo-africane come "Dschilolu Mgabati Bailunda" o "Soco Bgai Affahou" nella sua commedia del 1916 *La prima avventura celeste di Antipyrine*.

Non sorprende che il primitivismo dada abbia preso la forma dei suoni e dei ritmi "africani", dal momento che una simile "performance" era una espressione sia auditiva che visiva. In entrambi i movimenti, Dadaismo e Futurismo, vi erano tuttavia casi isolati di opere plastiche di ispirazione africana. *I balli plastici* di Fortunato Depero e Gilbert Clavel, presentato a Roma nel 1916 al Teatro dei Piccoli, si svolgeva intorno al "Gran Selvaggio" di Depero, una figura in legno più alta di un uomo che, al pari delle sculture africane, presentava (nella parodia di Depero) elementi quali un pennacchio, un'asta, un anello al naso e un ombelico sporgente: allo stesso modo, il disegno di due figure negre di Marcel Janco, ricorda l'arte africana (p. 536).

Mentre il Dadaismo e le sue pubblicazioni rimasero in pratica sconosciute a Parigi fino al 1919, uno scenario

"africano" per il teatro parigino era in realtà già stato allestito per *Le Mammelle di Tiresia* di Apollinaire, opera rappresentata nel Giugno 1917, in cui un attore doveva far la parte della "gente di Zanzibar". Questo personaggio muto era accompagnato da un gruppo di "macchine per rumori".

Anche la cultura negro-americana divenne popolare in quel tempo per l'arrivo a Parigi di molti Americani che negli anni venti costituirono il più folto gruppo di stranieri della città. Sebbene la musica americana del "ragtime" e del "cakewalk" fosse già conosciuta in Europa verso il 1900 (lo stesso John Philip Sousa suonò questa musica a Parigi nel 1903), la moda ormai diffusa della cultura dei negri d'America con le sue riviste, i suoi personaggi e il jazz assunse le proporzioni di un fenomeno significativo solo dopo la guerra.

Il jazz era stato in parte introdotto in Europa dai soldati americani ivi stanziati durante la guerra, per mezzo delle trasmissioni radiofoniche e degli album Dixieland registrati nel 1917 dall'U. S. Victory Company. L'orchestra di Louis Mitchell, il cui principale componente era Sidney Bechet, fu la prima jazz band negra ad arrivare e a stabilirsi in Europa, e fu seguita nel 1917 da altri esponenti negri di jazz. Già nel 1918 le orchestre negro-americane si esibivano al Casino de Paris, in occasione di feste e di numerosi eventi mondani. Probabilmente la prima "soirée" privata in cui si suonò il jazz americano si tenne a casa di Etienne de Beaumont nell'Agosto 1918. Il ricevimento, descritto come una "grande festa negra", comprendeva una esecuzione della *Rhapsodie nègre* di Francis



Poulenc, e di jazz suonato da soldati negri americani. Nel 1919 comparvero molti altri gruppi, e nel 1921 il Théâtre des Champs-Élysées presentò *The Most Famous American Southern Syncopated Orchestra*, che eseguì un programma vario comprendente spirituals e pezzi jazz alla batteria.

L'entusiasmo raggiunse il suo apice con la celebrità di Josephine Baker. Come riferito nella sua autobiografia, fu proprio Fernand Léger a suggerire a Rolf de Maré di chiamare a Parigi una troupe negra di New York. De Maré era il direttore - impresario del Théâtre des Champs-Élysées, che funzionava come teatro d'opera e di varietà dopo lo scioglimento dei Ballets Suédois nel 1925. *La Revue Nègre*, prodotta da Caroline Dudley, fu quindi importata dall'America e debuttò a Parigi nell'Ottobre 1925: essa presentò per la prima volta Josephine Baker che, praticamente in una sola sera, divenne una leggenda europea.<sup>8</sup> Gli artisti reagirono positivamente alla nuova moda negra e vollero festeggiare di persona la Baker. Paul Colin dipinse *La Revue Nègre* nei suoi manifesti, e la prima scultura del 1926 di Alexander Calder interamente realizzata con filo metallico ritrae probabilmente Josephine Baker.<sup>9</sup>

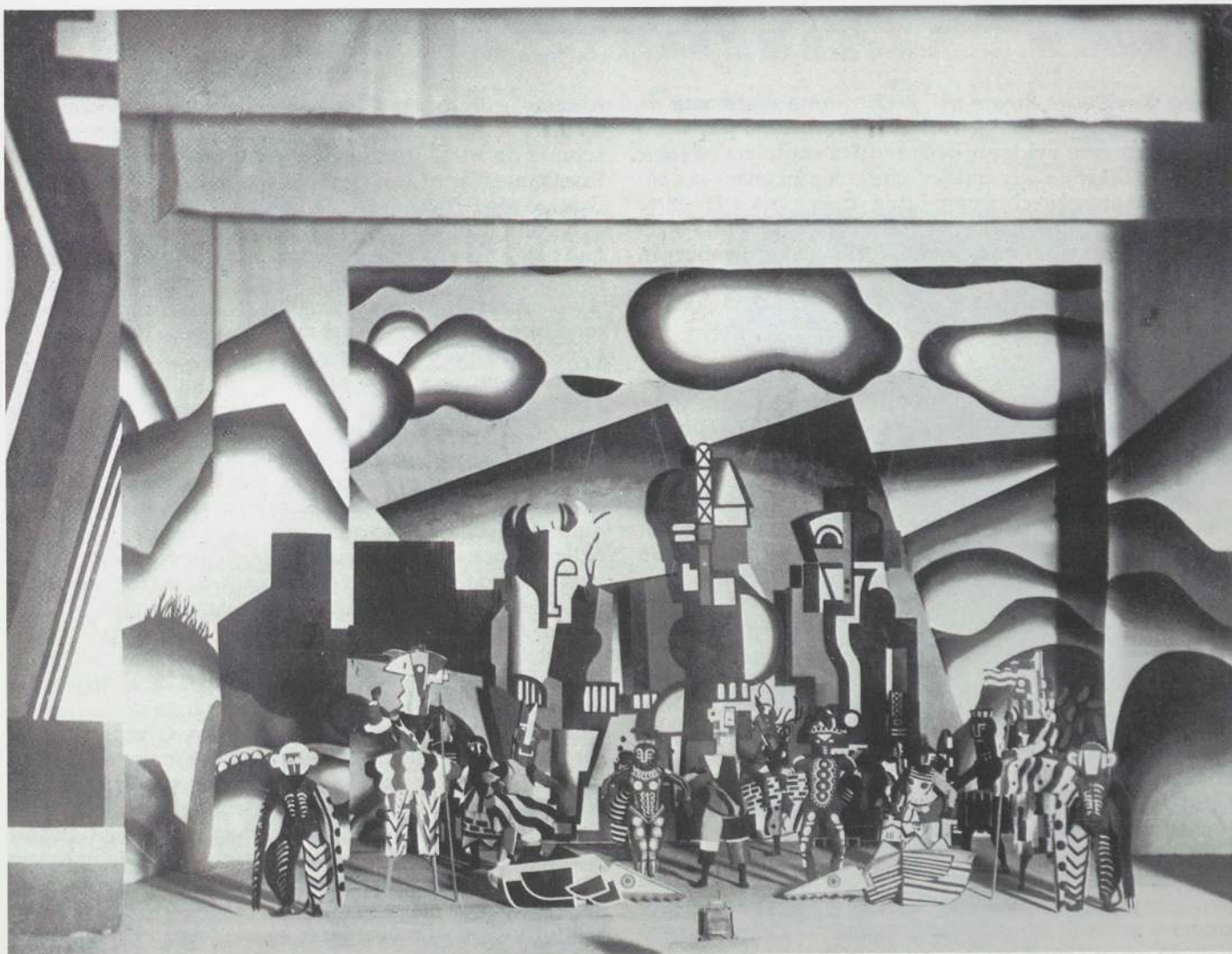
Questo entusiasmo per la cultura negra si rifletteva anche nel cinema. Nel film *La principessa Tam-Tam* (1935), Josephine Baker ricopriva il ruolo di una ragazza africana che, giunta a Parigi, viene spacciata per una «principessa» e diventa la beniamina della Parigi mondana. Ancor pri-

ma il film muto, fantascientifico e satirico, *Charleston* di Jean Renoir, realizzato nel 1927, riprendeva un negro africano (interpretato da Johnny Hudgins, star della *Revue nègre*) che, giunto in Europa nell'anno 2028 quando la civiltà europea è scomparsa, incontra una "aborigena" bianca (Catherine Hessling) che balla il charleston. Le scene sulle feste di società in film come *L'Inumano* di Marcel L'Herbier (1923) puntavano in genere su attori negri quale attrattiva principale.

Gli artisti d'avanguardia riflettevano nei loro sforzi creativi il fascino che avvertivano per la cultura negro-americana, in particolare per il jazz. Si dice che a New York, nel 1913, Picabia abbia dipinto *Canzone negra I e II* dopo aver sentito canti negri in un ristorante. Nel 1915 Gleizes dipinse il suo *Jazz a New York* e Cocteau nel 1918 gli scrisse chiedendogli di inviargli da New York alcuni esempi di ragtime negro.<sup>10</sup>

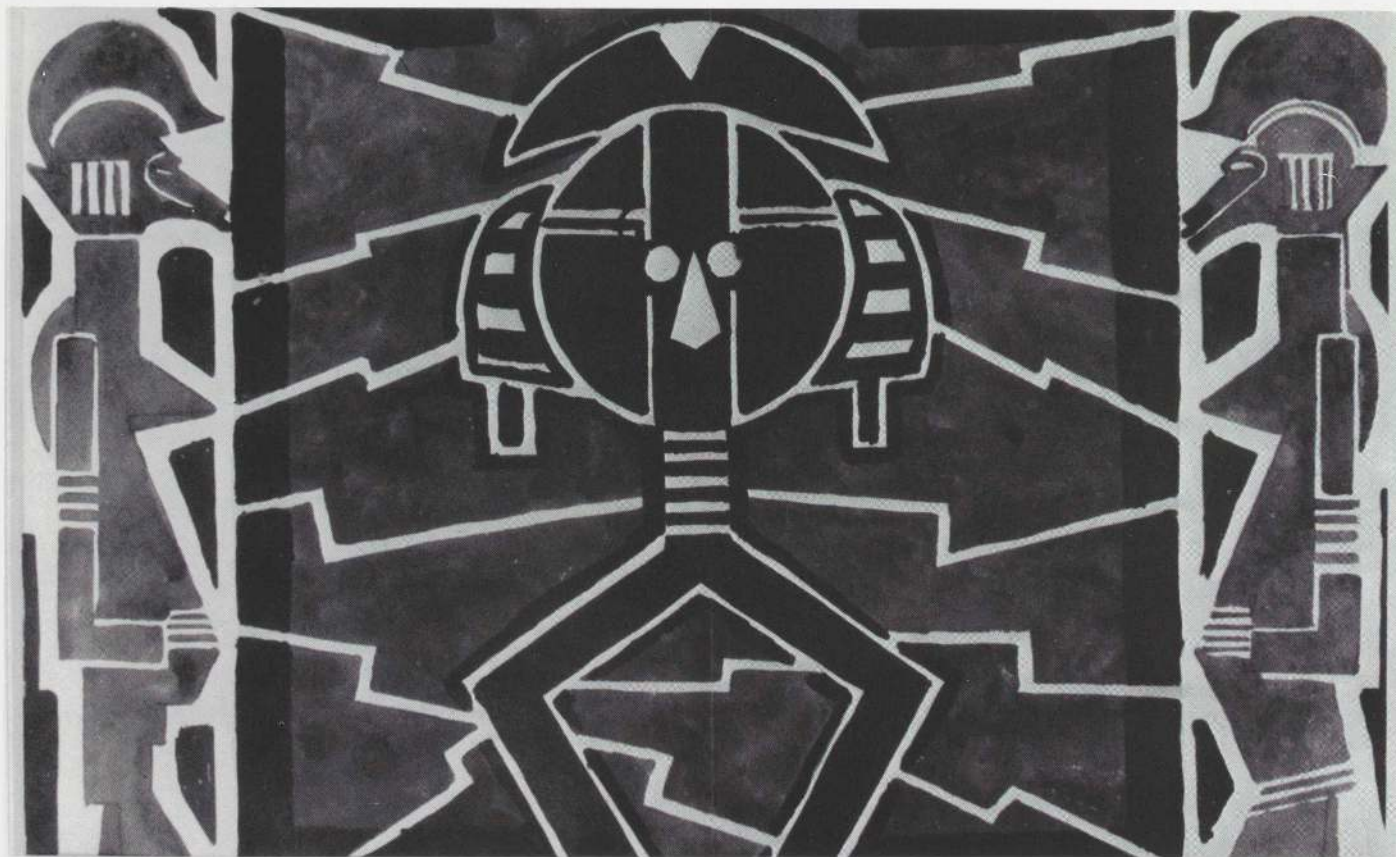
Durante il suo soggiorno in Francia, il pittore emigrato americano Gerald Murphy si faceva mandare regolarmente i più recenti dischi jazz; nella loro casa in Riviera, Murphy e sua moglie intrattenevano gli amici cantando canzoni folk e spirituals negri, tra cui alcuni pezzi inediti che avevano scoperto nelle varie biblioteche.

La prima comparsa del jazz nella musica seria francese fu la partitura di Erik Satie per l'allestimento di *Parade*



Scena di *La creazione del mondo*. Scenografia e costumi di Fernand Léger. Fotografia. 1923. Stoccolma, Dansmuseet.





Fernand Léger, studio per *La creazione del mondo*. 1922 ca. Gouache, cm. 28,5 × 44,5. Collezione privata.

curato dai *Ballets Russes* nel 1917: questa è animata da ritmi jazz e da motivi di varietà. I prestiti dal jazz sono particolarmente evidenti nella musica intitolata *Ragtime della nave* (*Ragtime du paquebot*) che accompagnava la danza del personaggio chiamato Little American Girl mentre mimava le azioni di salire su un treno, guidare una macchina, nuotare, recitare in un film, sventare una rapina in banca. Ad un certo punto, questo personaggio imitava la camminata di Charlie Chaplin in un brano di melodia e ritmo sincopati.<sup>11</sup>

Anche Stravinsky fu influenzato dal nuovo ritmo: durante la Prima Guerra Mondiale aveva ricevuto dal compositore Ernest Ansermet alcuni fogli di musica ragtime e nel 1918 inserì nella sua partitura per *Storia di un soldato* un tango, un valzer ed un ragtime. Il suo *Ragtime*, composto nello stesso anno, tentò di elevare al rango di musica da concerto la musica da ballo popolare. *Piano Rag Music*, composto nel 1919 dopo che Stravinsky ebbe finalmente sentito dal vivo delle jazz band, esprimeva il suo interesse per i principi ritmici e per la natura di improvvisazione propri del jazz.

A Parigi, nel primo dopo-guerra, alcuni giovani compositori si raccolsero attorno a Satie e si dice che si siano esibiti tra sculture africane della galleria di Paul Guillaume.<sup>12</sup> Il loro poeta-pubblicista era Jean Cocteau, che nel suo saggio *Il gallo e l'arlecchino* del 1918 ebbe parole di ammirazione per il jazz americano. Questi compositori – Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre e Darius Milhaud – furono in seguito definiti “Les Six” dal critico Henri Collet: secondo Milhaud, Satie era la loro mascotte.

Nel Febbraio 1921, Cocteau e “Les Six” iniziarono a frequentare il Bar Gaya, dove il pianista Jean Wiener suonava musica jazz con il sassofonista negro-americano Vance Lowry. Qui e nel night club, successivamente rinnovato e conosciuto come “Le Boeuf sur le Toit”, Cocteau,

Milhaud e Picabia si alternavano nel ruolo di percussionisti jazz. Sebbene Milhaud fosse stato in precedenza affascinato da ritmi simili con cui era venuto a contatto in Brasile negli anni 1917-1918,<sup>13</sup> il suo primo incontro significativo con il jazz avvenne a Londra nel 1920, quando vi si esibirono Billy Arnold e il suo complesso di New York. Nel 1922 Milhaud aveva sentito l'orchestra di Paul Whiteman nel corso di una visita a New York; era stato condotto ad ascoltare il jazz di New Orleans ad Harlem, dove la musica, egli diceva «era del tutto diversa da qualsiasi altra cosa che io avessi mai sentito».<sup>14</sup>

Sebbene le società africane “primitive”, cioè tradizionali, e la vita dei negri d'America contemporanei fossero due culture molto diverse, negli anni venti gli Europei le confondevano frequentemente; nella loro concezione ingenua della cultura negra, essi le consideravano sostanzialmente uguali. Lo scrittore e diplomatico Paul Morand, in visita a New York (dopo essersi recato a Timbuktu l'anno precedente), descrisse Harlem come una “Africa in miniatura”. Il film *Charleston* include sia un personaggio africano, sia della musica jazz che accompagna il charleston. Il sarto Paul Poiret sosteneva che «il jazz non è americano, ma negro». E Milhaud scrive, «Questa musica autentica ha le sue radici nei meandri più reconditi dell'anima negra, sulle antiche orme dell'Africa».<sup>15</sup>

Il fatto che certi aspetti della musica africana apparissero alle origini del jazz causò questa confusione e mise in ombra il contesto urbano americano che era l'ambiente adatto per l'espressione jazz. Si ritiene generalmente che i ritmi sincopati africani si siano mantenuti nella musica jazz, anche se poi sono stati fusi con la musica popolare americana e francese, i canti folk, il ritmo scandito delle marce militari e la dance music.

Molti studiosi di musica jazz hanno analizzato gli stretti legami tra questa nuova forma musicale e le sue origini africane sottolineando che gli “a solo” suonati ad Harlem





Figura, Senufo, Costa d'Avorio. Legno. Pubblicata in Marius de Zayas, *African Negro Art: Its Influence on Modern Art*. 1916.



Fernand Léger, Costume disegnato per *La creazione del mondo*. 1922-1923. Gouache e inchiostro, cm. 30,5 x 20,3. New York, Collezione Kay Hillman.



Figura, Chokwe, Angola. Legno, h. cm. 42. Mosca, Museo Pushkin. Pubblicato in Carl Einstein, *Negerplastik*, 1915.

hanno lo stesso ritmo e la stessa espressione che si riscontrano nelle attuali cerimonie tam-tam del Congo.<sup>16</sup> Robert Goffin insiste che senza dubbio la tradizione africana sopravvive nel jazz e sostiene che il ruolo del percussionista jazz può derivare direttamente dai suonatori africani di tam-tam. «Alla base del jazz» asserisce, «ritroviamo l'espressione ritmica africana».<sup>17</sup> Marshall Stearns descrive la somiglianza tra il ritmo jazz e i ritmi dell'Africa Occidentale, scorgendo nel jazz la sopravvivenza, anche se ormai attenuata, di elementi della musica del Dahomey, tra cui i suoi ritmi complicati, o lo schema a chiamata e risposta, la nota malinconica e la scala del blues, il rullo di tamburo e l'uso del cosiddetto "falsetto".<sup>18</sup>

Vi sono tuttavia differenze chiare e sostanziali tra il jazz americano e la musica africana. Gli studiosi hanno osservato che, a differenza del jazz, il rullo del tamburo africano non si risolve in un ritmo strutturato e che la musica africana non possiede neppure una sviluppata armonia originaria.

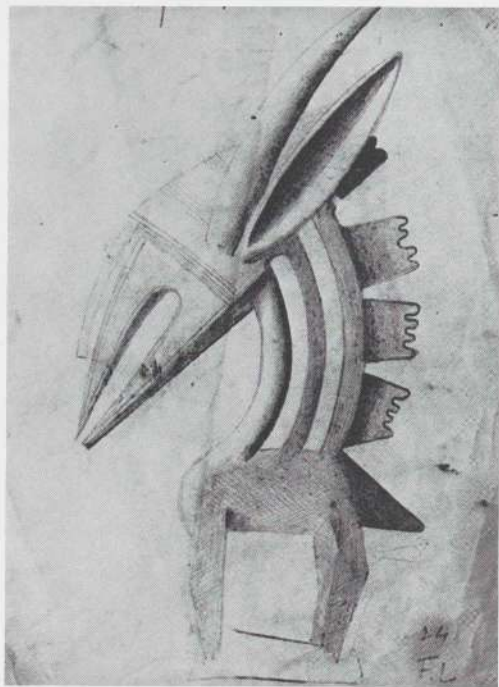
Inoltre gli elementi che conferiscono al jazz il suo distinto sistema tonale e la sua forma sono europei, e lo collocano decisamente entro l'orbita della musica occidentale.<sup>19</sup>

Qualsiasi relazione possa sussistere tra il tamburo africano e il jazz, tra la danza africana e il cakewalk o il charleston, essa è estranea allo scopo di questo studio. Basti dire che per la società francese degli anni venti, sia per il pubblico comune che per quello degli intellettuali, l'Africa nera e l'America nera erano inestricabilmente connesse e spesso presentate sullo stesso piano, per cui la cultura dell'America nera era in genere considerata un'estensione della vita tribale africana.

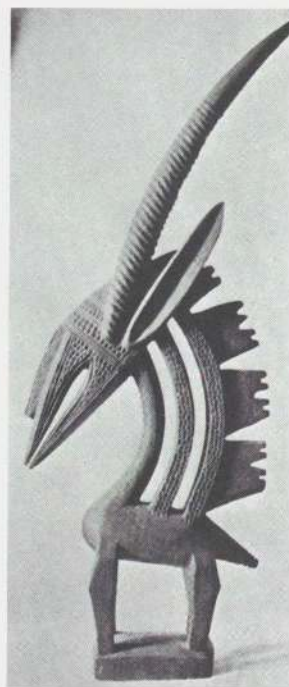


Jean Börlin che indossa una maschera africana nel suo balletto, *Sculpture nègre*. Fotografia. 1920. Dansmuseet, Stoccolma.





Fernand Léger, studio di una acconciatura Bambara a forma di antilope per *La creazione del mondo*. 1922 ca. Matita, cm. 28 × 22. Proprietà dell'artista.



Acconciatura a forma d'antilope. Bambara, Mali. Legno. Pubblicata in Marius de Zayas, *African Negro Art: Its Influence on Modern Art*. 1916.



Fernand Léger, *Uccello* (costume disegnato per *La Creazione del mondo*). 1923. Acquarello, cm. 34 × 22,7. Stoccolma, Dansmuseet. Riprodotto a colori, pagina 474.

La confusione e la mescolanza delle due culture risulta evidente nella edizione di *La creazione del mondo* messa in scena dai Ballets Suédois, che debuttò il 25 Ottobre 1923, al Théâtre des Champs-Élysées (p. 477). I Ballets Suédois erano stati fondati da Rolf de Maré a Parigi nell'Ottobre 1920.<sup>20</sup> La compagnia si cimentò in danze e spettacoli teatrali sperimentali, che talvolta comprendevano ritmi jazz, come la musica dei "Les Six" per l'edizione curata da Cocteau nel 1921 di *Les Mariés de la Tour Eiffel* o quella di Cole Porter per *Within the Quota*<sup>21</sup>.

La sceneggiatura per *La creazione del mondo* fu scritta da Blaise Cendrars, che nel 1921 aveva pubblicato *L'Anthologie nègre*, una raccolta, con traduzione a fianco, di letteratura africana. Cendrars nutriva una profonda ammirazione per la sua bellezza e la sua forza e considerava l'Africa una delle fonti più ricche dal punto di vista poetico e filologico. Egli sviluppò la storia per *La creazione del mondo* dai miti africani della creazione; animali, insetti, uccelli e, alla fine, l'uomo e la donna emergono da una massa informe alla presenza dei tre giganti-divinità della creazione.

Fino dal 1919 Jean Börlin, coreografo e primo ballerino della compagnia, desiderava creare un "ballet nègre".<sup>22</sup> Nel 1920 si esibì alla Comédie des Champs Élysées in un balletto "a solo" chiamato *Sculpture nègre* (p. 479). Per *La creazione del mondo* Börlin si documentò in varie biblioteche e vari musei circa l'etnografia delle civiltà africane e, secondo André Levinson, fu particolarmente colpito dalle danze sui trampoli e a quattro zampe tipiche dell'Africa Occidentale, che pensò di adattare per la sua coreografia.<sup>23</sup>

Già dal 1922 Milhaud desiderava a sua volta adattare lo stile jazz e scrivere musica da camera, simile a quella dei gruppi di Harlem. «Con *La creazione del mondo* ebbi finalmente l'opportunità di utilizzare quegli elementi del jazz cui avevo dedicato tanto studio. Adottai la stessa orchestra che veniva usata a Harlem, diciassette strumenti solisti, e mi servii largamente dello stile jazz per trasmettere una sensazione puramente classica». <sup>24</sup> Lo spartito composto da Milhaud per il balletto riflette questi adat-

tamenti in una fuga su un tema jazz e nelle sezioni "blues".

La portata dell'assimilazione di elementi jazz nello spartito del balletto di Milhaud è stata tuttavia dibattuta. Alcuni critici sottolineano la fondamentale diversità del jazz rispetto a qualsiasi forma di musica sinfonica e affermano che, anche se alcune composizioni moderne, quali quella di Milhaud, hanno inserito vari ritmi che possono essere stati suggeriti dal jazz, esse «non toccano gli elementi essenziali del linguaggio del jazz»,<sup>25</sup> in particolar modo ciò che concerne l'improvvisazione.

Il sipario, la scenografia e i costumi per *La creazione del mondo* furono creati da Léger, che iniziò i suoi disegni per il balletto studiando e copiando direttamente riproduzioni di sculture africane.<sup>26</sup> Come è stato rilevato da Jean Laude, spesso i disegni di Léger sono, si può dire, quasi ricalcati da *Negerplastik* di Carl Einstein e da *African Negro Art: Its Influence on Modern Art* di Marius de Zayas. Per esempio, lo schizzo a matita di Léger, raffigurante una acconciatura Bambara a forma di antilope riprodotta nel libro di Zayas, viene trasformato nel disegno di un costume per un uccello piumato dai colori vivaci.

Gli schizzi per il sipario mostrano tre teste ispirate alla scultura africana: la scenografia consisteva in tre figure che rappresentavano divinità. Esse erano in realtà tre figure ritagliate mobili, indipendenti e spostabili (p. 477). Possono essere state ispirate dalle sagome a grandezza naturale di Andrée Parr, raffiguranti musicisti jazz, che erano poste ai lati della scena in una produzione precedente (1921) dei Ballets Suédois, *L'Homme et son désir*. Infatti Léger e altri collaboratori di *La creazione del mondo* furono fotografati dietro le quinte, seduti tra le figure di Parr (sopra).<sup>27</sup> Mentre i primi schizzi di Léger per la scenografia erano modellati in modo fantastico, il risultato finale, composto da piatte figure interdipendenti, era non scultoreo e dipinto nei colori ruggine, marrone, ocre, bianco, nero e blu. Una serie di piani - quinte con motivi geometrici o di paesaggi (che si richiamavano forse alle decorazioni rinvenute sulle ceramiche africane)<sup>28</sup> circon-

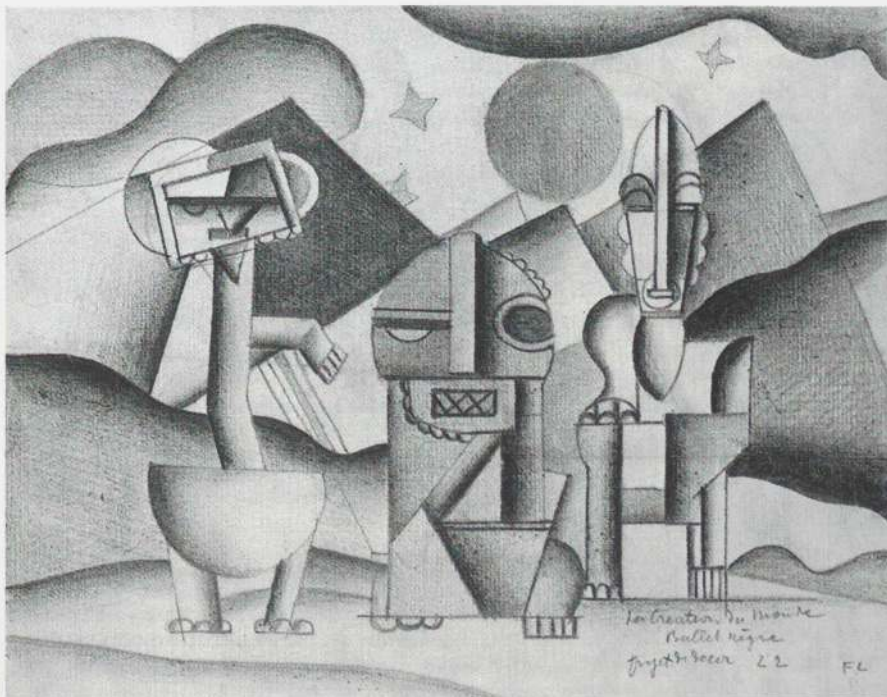




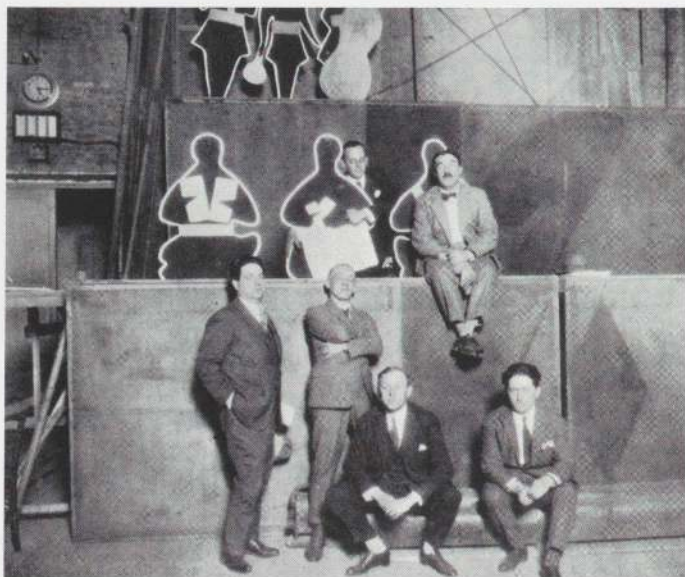
Fernand Léger, studio per la scenografia di *La creazione del mondo*. 1923. China e gouache, cm. 42,7 × 57,5. Collezione Bob Guccione e Kathy Keeton, New York.

Sotto a sinistra: Fernand Léger, studio per *La creazione del mondo*. 1922. Matita, cm. 21 × 27. New York, The Museum of Modern Art; dono di John Pratt.

Sotto a destra: Maschera elmo, Baule, Costa d'Avorio. Legno. Pubblicata in Carl Einstein, *Negerplastik*, 1915.







Sotto a destra: Gli autori di *La creazione del mondo*. Da sinistra a destra: Darius Milhaud, Blaise Cendrars, Jean Börlin, Rolf de Maré, Fernand Léger (e Maurice Raynal). Sullo sfondo appaiono elementi della scenografia di Andrée Parr per *L'Homme et son désir*. Fotografia, Stoccolma, Dansmuseet.

dava uno sfondo dipinto che faceva pensare a montagne e a nuvole; la parte con le nubi di questo pannello posteriore poteva anche essere spostata.

I costumi erano disegnati per numerosi personaggi: messaggeri (degli dei) su trampoli, i cui disegni e colori interdipendenti li collegavano alle divinità, personaggi con maschere smisurate, figure composte da piatte sagome nere (p. 479), animali dai colori vivaci (rosso, blu, verde e giallo) con braccia, code e becchi attaccati; un uomo e una donna in calzamaglia nera imbottita. I disegni sui costumi intendevano rievocare le scarificazioni e altre decorazioni caratteristiche della scultura africana.

I modelli per i costumi di Léger si richiamavano alla sua scenografia, in modo particolare nei colori e nel disegno appiattito. Di conseguenza, i personaggi perdevano la loro identità personale e diventavano estensioni dello schema scenico globale. Durante la rappresentazione lo scenario veniva a prendere parte all'attività dei personaggi, poiché i ballerini in costume spostavano di fatto l'allestimento scenico mentre danzavano, sulla scena, rendendo ancor più sfocate le differenze tra i personaggi e la scenografia. All'inizio del balletto l'affollamento e la confusione tra la scenografia e le figure evocavano il regno del caos, poi la scenografia veniva lentamente spostata da parte, le nubi si sollevavano e l'ordine aveva così inizio.

*La creazione del mondo*, con la sua storia della creazione primordiale ambientata in un contesto africano, rifletteva sia il desiderio popolare per una rinascita sociale – per nuove fonti di energia – che seguì la guerra, sia una diffusa credenza che le radici egiziane/arcaiche/greche dell'arte occidentale avessero avuto origine nell'Africa nera (p. 243). Léger sperava di investire i suoi dei con quel senso di mistero e quell'esotismo che il tema stesso richiedeva. Milhaud osservò infatti che «Léger intendeva adattare l'arte negra primitiva e dipingere il sipario e lo scenario con divinità africane che esprimessero la forza e le tenebre. Non fu mai persuaso che i suoi schizzi fossero abbastanza terrificanti».<sup>29</sup>

Sebbene la scenografia di Léger per *La creazione del mondo* si ispirasse alla scultura africana, egli non fu mai effettivamente influenzato dall'arte Primitiva, né prima né dopo il

suo lavoro per questo balletto. Anche per questo balletto, l'ispirazione che Léger derivò dall'arte africana era ben diversa da quella tratta da Picasso e da altri artisti che in genere apprezzarono l'arte Primitiva per le sue proprietà formali e magiche e che assorbirono queste caratteristiche nelle loro opere. Qualsiasi effettivo interesse Léger provasse per l'arte Primitiva, questo dipendeva non tanto dalla sua struttura quanto da quelle che egli giudicò essere le sue qualità spontanee e vigorose (in realtà, le stesse qualità che avevano suscitato l'interesse dei Dadaisti). Era questa stessa vitalità che aveva spinto Léger al jazz e alle riviste negre.

Léger formulò i suoi interessi artistici in una serie di saggi nei primi anni venti, che trattavano dello spettacolo moderno, del dinamismo della vita urbana odierna e della tecnologia del nuovo mondo meccanizzato. Affascinato dall'energia e dalla mobilità dei circhi, dei cabarets, dei varietà e delle sale da ballo, che frequentava con Börlin e de Maré, egli sperava di trasferire nel suo lavoro una simile vitalità e un uguale contrasto ritmico. Nella collezione di saggi, pubblicata con il titolo *Functions of Painting*, egli sottolinea ripetutamente queste componenti, ma cita solo una volta il contesto africano di *La creazione del mondo*.

Per Léger, il tema africano di *La creazione del mondo* era fondamentalmente un altro punto di partenza per esprimere le sue preoccupazioni di dinamismo e di spettacolo.

Léger animò la scena con le luci che continuamente si abbassavano e si alzavano rinvigorendosi, con lo scenario sempre mobile, e con il disegno astratto dei costumi che celavano la forma umana. Egli aveva anche sperato di utilizzare nel balletto un complicato meccanismo che avrebbe dovuto gonfiare con il gas alcuni involucri raffiguranti fiori, alberi e animali, per sollevarli nell'aria. Questo progetto fu tuttavia abbandonato perché il sibilo del gas avrebbe soffocato la musica.

Riassumendo gli obiettivi dei suoi disegni per la scena, Léger scriveva: «L'uomo diventa un meccanismo così come qualsiasi altra cosa; invece di essere un fine, come lo era inizialmente, diventa un mezzo... Se distruggo la scala umana e se, invece, la scenografia si muove tutta intorno, ottengo il massimo effetto. Ottengo un insieme sulla scena che è del tutto diverso dall'atmosfera dell'auditorio».<sup>30</sup>

L'obiettivo fondamentale di Léger in *La creazione del mondo* era la fusione dell'artista con lo scenario e la trasformazione del ballerino in un elemento meccanizzato e disumanizzato. In questa prospettiva, la struttura meccanica di Léger contrasta ironicamente con l'immagine popolare, sebbene falsa, dell'Africa quale società spontanea e disinnibita.

Per soddisfare il gusto popolare, in opere quali *La creazione del mondo* la realtà dell'arte africana doveva essere modificata e resa meno disturbante. In un contesto leggermente diverso, è stato rilevato che «*La creazione del mondo* ha smussato la crudezza dell'arte primitiva. Il suo primitivismo era, in un certo senso, classicizzato, così che primitivo significava archetipo».<sup>31</sup> Milhaud riconobbe perciò di aver trasformato il jazz «per esprimere un sentimento puramente classico», e Léger semplificò e appiattì i suoi primi disegni per il balletto in forme più decorative. Così Léger asserisce:

«Nel balletto, pensavo soltanto in termini di elementi decorativi, di semplici superfici coperte da colori uniformi. Feci così per *Skating Rink* e per *La creazione del mondo*. In collaborazione con Darius Milhaud e Blaise Cendrars, creai un dramma africano. Tutto vi era trasposto. Come punto di partenza, usai la scultura

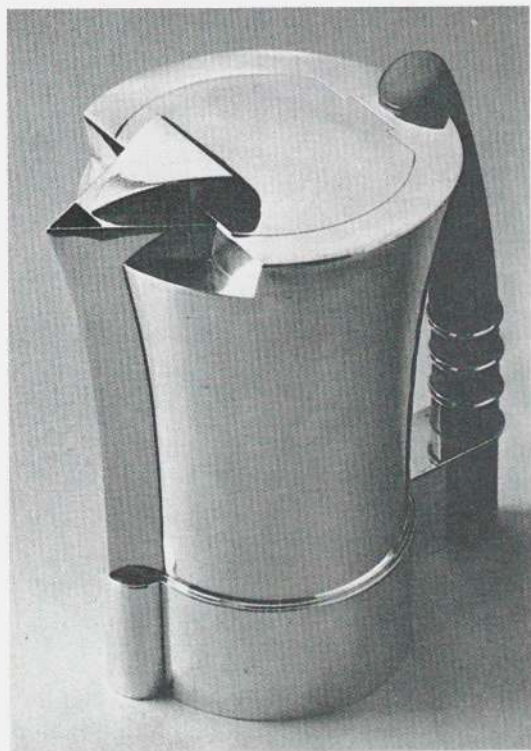


africana del periodo classico; come documenti, le danze originali. Sotto l'egida di tre divinità negre alte ventisei piedi, si assisteva alla nascita degli uomini, delle piante e degli animali».<sup>32</sup>

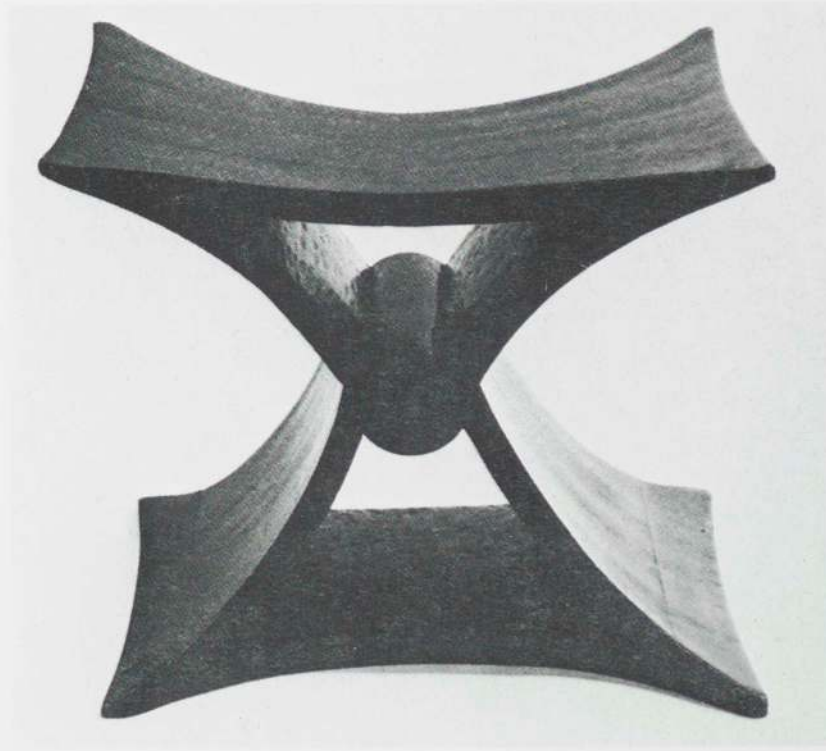
Entro il 1925 questa stereotipa riduzione dell'arte africana si era diffusa in vari campi della moda e dello stile, compreso l'arredamento. Infatti il sarto Paul Poiret si servì persino di una maschera africana per pubblicizzare la sua autobiografia *En Habillant l'époque*,<sup>33</sup> del 1930, e divenne famosa la collezione di braccialetti africani d'avorio che l'intellettuale socialista Nancy Cunard portava sulle braccia dal gomito al polso. Inoltre, anche l'Art Deco, che aveva raggiunto il suo apogeo quando si svolse al Grand Palais, nel Giugno 1925, la "Mostra Internazionale di Arte Moderna Decorativa e Industriale", assimilò le forme dell'arte africana. I due movimenti frequentemente condividevano le stesse qualità geometriche e la semplicità della forma. Gli scultori dell'Art Deco Jean Lambert-Rucki (p. 507) e Gustave Miklos derivarono le loro teste scolpite dalle maschere africane, ma le resero più gradite ai collezionisti europei attenuando e smussando la forma e l'espressione, grazie anche ad una elegante stilizzazio-

ne. I designer di Art Deco incorporarono motivi africani nei loro tappeti e nelle loro stoffe e utilizzarono motivi Primitivi per i gioielli e l'argenteria. Anche i mobili dell'Art Deco erano ispirati all'Africa, come provano i sedili ricavati da sgabelli cerimoniali.

L'utilizzazione di forme africane nel movimento dell'Art Deco conferì alla progettazione di interni un senso del drammatico, che suggeriva le basi teatrali che avevano originariamente rese popolari queste forme.<sup>34</sup> Come si è visto, durante quegli anni il grande interesse del pubblico per la cultura africana e, per estensione, per quella negro-americana era dovuto in gran parte alla loro estrapolazione nel teatro e nel balletto. All'inizio, il teatro d'avanguardia era stato caratterizzato dalla spontaneità e dagli eccessi dei Dada, e il primitivismo era (con altri mezzi) uno strumento di provocazione. Con l'andar del tempo, mentre gli artisti d'avanguardia si misero sempre più a servizio della moda e furono cooptati dal sistema culturale, il tipo semplificato di primitivismo di Léger divenne accessibile e accettabile quale linguaggio decorativo.<sup>35</sup> Fu in questa forma assimilata che il primitivismo entrò a far parte della corrente culturale.

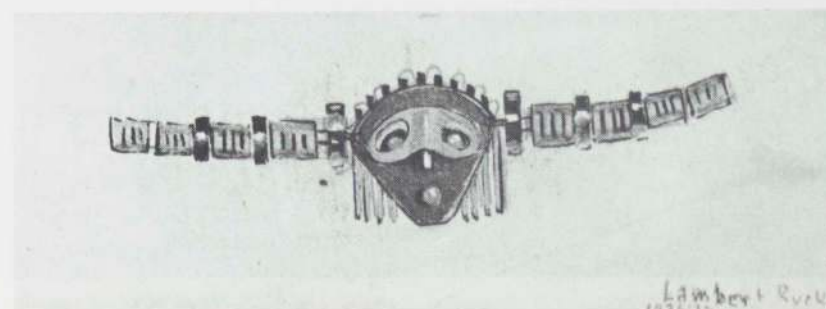


In alto a sinistra: Jean Puiforcat, Brocca. 1929-1930. Argento e ebano, cm. 24 x 17. Parigi, Collezione N. Manoukian.



In alto a destra: Marcel Coard, Sgabello. Legno, cm. 46 x 50 x 16,5. Collezione privata.

A destra: Jean Lambert-Rucki, Progetto per collana o braccialetto. 1936-1937. China, gouache, inchiostro dorato e argentato, cm. 7,3 x 25. Parigi, Musée des Arts Décoratifs.

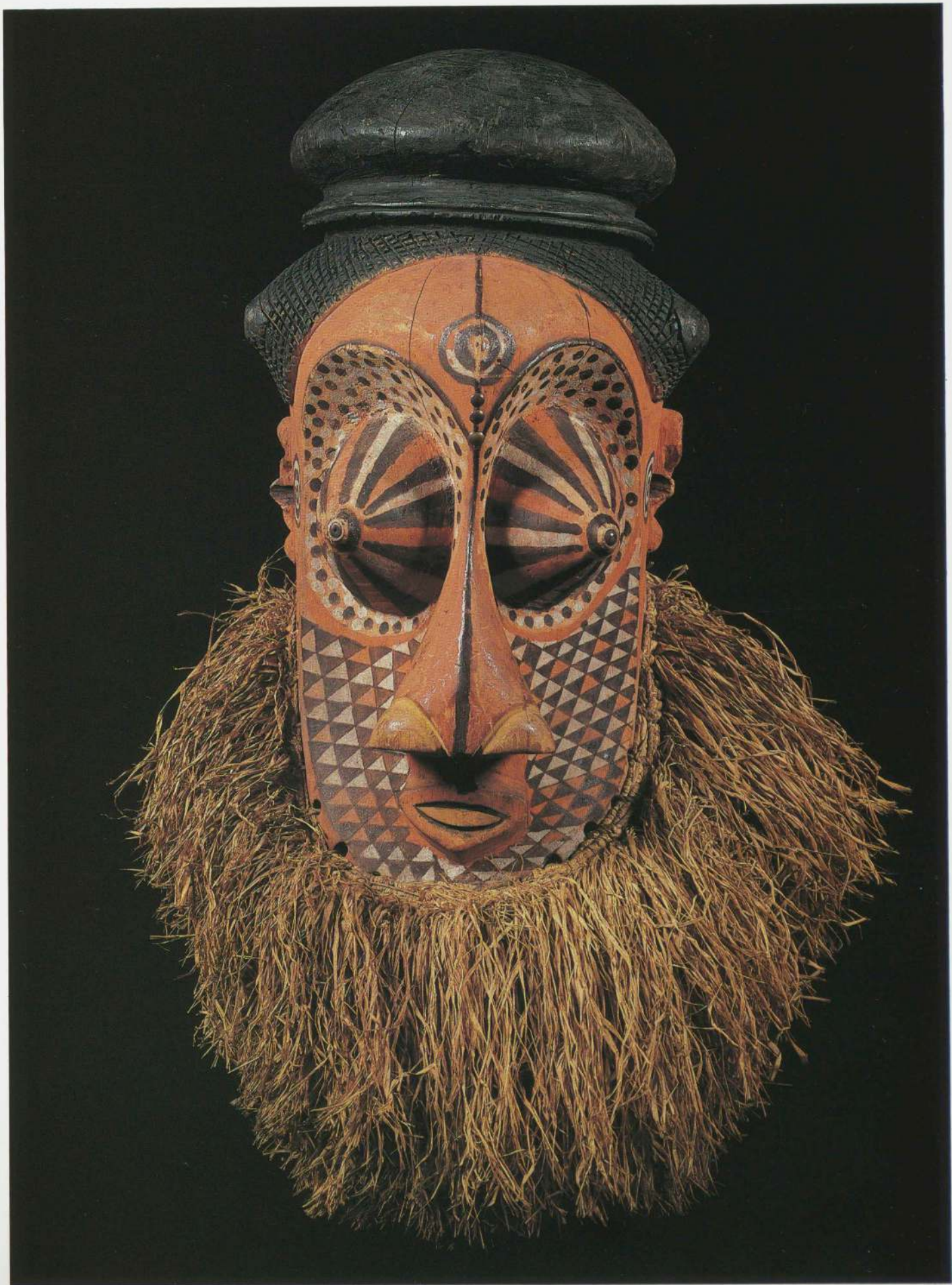




# NOTE

- Desidero ringraziare Judith Cousins, Diane Farynyk, Beatrice Kernan e Bernice Rose del Museum of Modern Art per la loro generosa assistenza nel lavoro per questo saggio.
1. Fernand Léger, lettera a Rolf de Maré, 12 Settembre 1922, Dansmuseet, Stoccolma. Citata e tradotta da Melissa A. McQuillan, *Painters and the Ballet, 1917-1926: An Aspect of the Relationship between Art and Theatre*, tesi di dottorato, New York University, Institute of Fine Arts, 1979, p. 615.
  2. Secondo Guillaume Apollinaire, «Paul Guillaume sta preparando uno spettacolo coreografico per la prossima stagione che, egli dice, sarà un fatto sensazionale. Egli stesso si esibirà in alcune danze le cui pose, i cui movimenti e i cui gesti furono ispirati dalla sua contemplazione di feticci africani». *News and Views of Literature and the Arts*, in «L'Europe Nouvelle», 20 Luglio 1918, ristampato in *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918 by Guillaume Apollinaire*, a cura di Leroy C. Breunig, traduzione di Susan Suleiman, Viking, New York 1972, p. 472.
  3. Francis Steegmuller, *Cocteau*, Little, Brown, Boston 1970, p. 171.
  4. *The Spectacle: Light, Color, Moving Image, Object-Spectacle*, in «Bulletin de l'Effort Moderne», 1924; ristampato in *Functions of Painting by Fernand Léger*, a cura di Edward F. Fry, traduzione di Alexandra Anderson, Viking, New York 1973, p. 37. Cocteau affermò che «Tutti si occupano di teatro...», Jean Cocteau, *Entre Picasso et Radiguet*, in «Carte Blanche», 7 Aprile 1919, citato in McQuillan, *Painters and the Ballet*, p. 364.
  5. Richard Huelsenbeck, 1918. Citato in Henning Rischbieter, *Art and the Stage in the 20th Century*, New York Graphic Society, Greenwich, Conn., 1968, p. 164.
  6. Hugo Ball. Citato in RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, Abrams, New York 1979, p. 42.
  7. Annabelle Henkin Melzer, *Dada Performance at the Cabaret Voltaire*, in «Artforum», Novembre 1973, p. 76.
  8. Per una descrizione della prima di Josephine Baker al Théâtre des Champs-Élysées, cfr. Janet Flanner, *Paris Was Yesterday, 1925-1939*, Viking, New York 1972, pp. XX, XXI.
  9. H.H. Arnason, *Calder*, Van Nostrand, Princeton 1966, p. 17. Cfr. anche David Bourdon, *Calder*, Macmillan, New York 1980, p. 29.
  10. Cocteau, lettera a Albert Gleizes del 30 Gennaio 1918, ristampata in Steegmuller, *Cocteau*, p. 201.
  11. Per una descrizione del ruolo di questo personaggio, cfr. Steegmuller, *Cocteau*, p. 185. I personaggi in *Parade* comprendevano «Managers» francesi e americani e un cavallo (rappresentato da due ballerini) la cui testa era ispirata a maschere africane (p. 319). Originariamente era previsto un manichino rappresentante un cavaliere negro «che calcasse» questo cavallo, ma esso andò perduto durante le prove. I due «Managers» e il negro costituirono i componenti del varietà francese nel XX secolo. McQuillan, *Painters and the Ballet*, p. 418.
  12. Steegmuller, *Cocteau*, p. 201.
  13. Al suo ritorno a Parigi dal Sud America, Milhaud raccolse alcuni ritmi popolari brasiliani - tanghi, sambe, eccetera - in un pezzo intitolato *Le Boeuf sur le toit* (1919), il nome di una canzone carnevalesca brasiliana. Cocteau inventò una sceneggiatura per accompagnare la musica, e il balletto che ne derivò fu rappresentato nel Febbraio 1920.
  14. Darius Milhaud, *Notes without Music*, Knopf, New York 1953, p. 136.
  15. Milhaud, *ibid.*, p. 137. Questa tendenza ad attribuire qualità africane ad altre culture non era limitata alla società negro-americana. Si dovrebbe ricordare un altro esempio della confusione tra fonti artistiche differenti. Nel 1910 Stravinsky aveva affrontato un rito pagano russo. Quello sarebbe poi diventato la base di *La sagra della Primavera*, rappresentata al Théâtre des Champs-Élysées il 29 Maggio 1913. Il collaboratore di Stravinsky, creatore dell'espressione visiva di questa storia, era Nicolas Roerich, pittore e archeologo di antiche tribù slave. La musica, sebbene non effettivamente di origine russa eccetto la melodia dell'assolo di fagotto nell'introduzione alla prima parte, che è tratta dalla musica popolare lituana, ha un carattere folk e si basa su temi e melodie russe. Tuttavia essa viene frequentemente descritta in modo erroneo in termini di ritmi africani primitivi. Il pianista e compositore americano George Antheil scrisse: «Dopo Wagner la musica ha subito due gigantesche trasfusioni di sangue, prima quella slava e poi quella negra. Per quest'ultima, due date storiche sono *La sagra della Primavera* di Stravinsky, con il suo primitivismo rivoluzionario, nel 1913 e, nel 1917, l'arrivo della prima jazz band negra a Parigi». Citato in Alain Locke, *The Negro and His Music*, Arno, New York 1936, ristampa 1969, p. 109. Un autore osserva: «Dopo che Stravinsky ebbe introdotto i suoi più primitivi ritmi africani nella *Sagra della Primavera* (1913)...», Roger Shattuck, *The Banquet Years*, Vintage, Random, New York 1968, p. 155.
  16. Una simile relazione è stata attribuita alla danza. «Precursori della samba e della rumba sono le danze africane», Claus Raab, *Latin American Dances*, nel catalogo *World Cultures and Modern Art*, F. Bruckmann KG, Monaco 1972, p. 330. Negli anni trenta le danze di Katherine Dunham, formate da numerosi temi di danza dei Caraibi, avrebbero colpito gli spettatori per la loro somiglianza con danze nigeriane contemporanee. Cfr. *Katherine Dunham: Her Dancers, Singers, Musicians*, a cura di Richard Buckle, Ballet Publications, Londra 1949, p. 23. Anche il ragtime conteneva i primi elementi di combinazioni ritmiche africane, ed è stato rilevato che mentre i suonatori di ragtime si stavano raccogliendo a Chicago attorno al 1890 «gli abitanti del Dahomey sorprendevo i visitatori della World's Fair (World's Columbian Exposition, Chicago) del 1893 con l'originale forma africana dei medesimi ritmi»; cfr. Rudi Blesh e Harriet Janis, *They All Played Ragtime*, Knopf, New York, 1950, p. 149; citato in Leonard Feather, *The Book of Jazz*, Dell, New York 1976, p. 25.
  17. Robert Goffin, *Jazz from the Congo to the Metropolitan*, trad. di Walter Schapp e Leonard G. Feather, Doubleday, Doran, Garden City, 1944, p. 14.
  18. Marshall W. Stearns, *The Story of Jazz*, Oxford University Press, Londra 1978, pp. 3-15.
  19. Per un'analisi di queste differenze si veda Barry Ulanov, *A History of Jazz in America*, Viking, New York 1952, pp. 11, 12; citato in Feather, *The Book of Jazz*, pp. 25, 26. Si veda anche André Hodeir, *Jazz: Its Evolution and Essence*, trad. di David Noakes, Grove Press, New York 1979, pp. 40-44.
  20. Rolf de Maré viaggiò in Africa e collezionò arte africana.
  21. *Within the Quota* era dedicato ad un tema americano e fu musicato da un compositore americano. L'allestimento scenico e i costumi furono disegnati da Gerald Murphy, e i personaggi comprendevano «The Colored Gentleman», che eseguiva una danza da vaudeville, e «The Jazz Baby», che danzava uno shimmy. *Within the Quota* fu rappresentato per la prima volta con *La creazione del mondo* il 25 Ottobre 1923.
  22. *Les Ballets Suédois dans l'art contemporain*, Editions du Trianon, Parigi 1931, p. 67.
  23. André Levinson, *La Création du Monde*, in «Comœdia», 28 Ottobre 1923; citato in Elisabeth Blondel, *Fernand Léger et les arts du spectacle*, Université de Paris, 1969, p. 45. Sono grato a Judith Cousins e Judi Freeman per avermi informato di questa tesi di dottorato.
  24. Milhaud, *Notes without Music*, pp. 148, 149.
  25. Wilder Hobson, *American Jazz Music*, Da Capo, New York 1976, pp. 82, 83. Cfr. anche Hodeir, *Jazz: Its Evolution and Essence*, pp. 260-263, e Claus Raab, *Difficulties in the Fusion of Jazz and Symphonic Music*, in *World Cultures and Modern Art*, p. 322. Milhaud e altri musicisti europei, quali Stravinsky, che fecero esperimenti con elementi jazz nella loro musica, non continuano ad utilizzarli per molto tempo. Durante un viaggio negli Stati Uniti nel 1926, Milhaud perse il suo entusiasmo per il jazz scoprendo quanto fosse diventato popolare il jazz (e Harlem). Cfr. John Willet, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1927-1933*, Pantheon, New York 1978, pp. 159, 160, e Milhaud, *Notes without Music*, p. 192.
  26. Lois Sacks, *Fernand Léger and the Ballets Suédois in «Apollo»*, Giugno 1970, p. 465.
  27. McQuillan, *Painters and the Ballet*, p. 290. Milhaud scrisse la musica per il balletto *L'Homme et son désir* mentre era in Europa. Devo molto alla tesi di McQuillan (pp. 614-629) per la seguente descrizione di *La creazione del mondo*.
  28. Blondel, *Fernand Léger et les arts du spectacle*, p. 46.
  29. Milhaud, *Notes without Music*, p. 148.
  30. *The Ballet-Spectacle, the Objet-Spectacle*, in «Bulletin de l'Effort Moderne», 1925, ristampato in *Functions of Painting by Fernand Léger*, p. 72.
  31. McQuillan, *Painters and the Ballet*, p. 614.
  32. *The Machine Aesthetic: Geometric Order and Truth*, in *Propos d'artistes*, 1925, ristampato in *Function of Painting by Fernand Léger*, p. 63.
  33. Jean Laude, *The Arts of Black Africa*, trad. di Jean Decock, University of California Press, Berkeley 1971, p. 20. È interessante ciò che Poirret scrive in questa autobiografia: «A New York chiesi una ventina di volte, in ogni classe sociale, l'indirizzo di un museo etnografico, che nessuno, però fu in grado di indicarmi. Lo scoprii proprio in cima a Broadway, e non vi trovai nessuno». Paul Poirret, *My First Fifty Years*, trad. di Stephen Haden Guest, Gollancz, Londra 1931, pp. 266, 267.
  34. Il teatro e il balletto non solo contribuirono a introdurre nel pubblico le forme artistiche africane, ma diedero anche l'avvio allo stile Art Deco nel 1909 con i disegni e i colori dei Ballets Russes a Parigi.
  35. Per una più approfondita analisi del declino dell'avanguardia parigina negli anni venti e del suo assorbimento nelle istituzioni culturali, cfr. Willett, *Art and Politics in the Weimar Period*, pp. 168-171; cfr. anche McQuillan, *Painters and the Ballet*, pp. 373-377.





Maschera, Kuba, Zaire. Legno dipinto e fibre, h. cm. 54. Berlino, Museum für Völkerkunde.





Paul Klee, *Maschera d'attore*. 1924. Olio su tela montata su tavola cm. 36,7 × 33,8.  
New York, The Museum of Modern Art, Collezione Sidney e Harriet Janis.



# Paul Klee

Jean Laude

**P**aul Klee espresse le sue opinioni circa il suo coinvolgimento nel primitivismo in due dichiarazioni degne di nota. Nel 1912, quando si era già associato a Kandinsky ed al gruppo del Blaue Reiter, Klee scrisse ad un collega svizzero, parlando dell'esposizione alla Galerie Tannhauser: «Vorrei tranquillizzare quegli spiriti turbati che con perplessità cercavano vanamente echi dei loro vecchi prediletti personaggi da museo, come El Greco. Il fatto è che si stanno ancora verificando nell'arte innovazioni primitiviste, del tipo che si può trovare nelle collezioni etnografiche o, più semplicemente, nelle proprie case, nella camera dei bambini». <sup>1</sup> Più tardi, nel corso di una conversazione con Lothar Schreyer, che in seguito Schreyer stesso trascrisse, Klee disse: «I bambini, i pazzi, i popoli primitivi possiedono ancora – o hanno riscoperto – la capacità di vedere. Sia ciò che vedono che le forme che essi ne derivano sono, a mio avviso, una riconferma di notevole valore di tale capacità. Infatti, quando noi osserviamo qualcosa, vediamo tutti la stessa cosa, sebbene ognuno la veda da un'angolazione differente; la stessa cosa, nel suo complesso e nei suoi dettagli, al di là di tutti i pianeti, non il prodotto di un'immaginazione delirante, ma un oggetto reale». <sup>2</sup> Queste due citazioni diventano ancor più interessanti se si tien conto che la prima risale al periodo in cui Klee si avvicinò all'almanacco del Blaue Reiter, in cui erano riprodotti sia disegni infantili che opere d'arte Primitiva, e la seconda al periodo in cui Schreyer insegnava al Bauhaus di Weimar (1921-1923), quando la questione del primitivismo non era più materia di grande dibattito.

Tra le due dichiarazioni intercorrono almeno dieci anni, ed in quest'arco di tempo l'arte di Klee subì profonde trasformazioni. Non è perciò senza significato sottolineare che nella prima l'accento è posto sulle parole «innovazioni primitiviste», mentre nella seconda i termini

chiave sono la «capacità di vedere» e la «riconferma di notevole valore». La dichiarazione di Klee fatta al tempo di Weimar sottolinea inoltre un tema che verso il 1930 sarebbe diventato un luogo comune nel dibattito artistico e nella critica: il raggruppamento, ora biasimato, in un'unica categoria estetica dell'arte Primitiva, delle creazioni dei malati di mente e dei disegni infantili. L'associazione di arte Primitiva ed arte infantile era già stata avanzata da S. Levinstein, che le aveva accostate nel suo *Kinderzeichnungen bis zum 14 Lebensjahre*, pubblicato a Lipsia nel 1904. Klee possedeva inoltre una copia del libro di H. Prinzhorn *Bildnerei des Geisteskranken*, pubblicato a Berlino nel 1922, il che indica che la sua conversazione con Lothar Schreyer deve aver avuto luogo non prima di quell'anno.

In uno studio dedicato alle maschere e alle marionette nell'opera di Klee, Calliope Rigopoulou osserva che in *Maschera d'attore*, del 1924, «Robert J. Goldwater... pensa di riconoscere un'influenza congolese. James Pierce Smith, al contrario, la considera più vicina alle maschere dell'Oceania. Margaret Plant vede invece l'influenza di Hokusai, ed in particolare quella di *Lo spirito della lanterna*, derivato dalle sue *100 storie* e riprodotto nel volume di Wilhelm Michel *Das Teuflische und Grotteske in der Kunst*, che Klee conosceva bene». <sup>3</sup> Ciò solleva la delicata questione dei limiti di ogni studio comparativo. Se tre scrittori, di certo non accusabili di superficialità, possono ascrivere lo stesso dipinto a tre fonti differenti, è perché il punto non sta nell'individuare una singola possibile influenza o rintracciare un eventuale prestito, ed anche perché queste possibili fonti di ispirazione rivelano certe similarità tra di loro e perché solo le loro caratteristiche comuni, che compaiono poi nella *Maschera d'attore*, assumono una certa rilevanza.

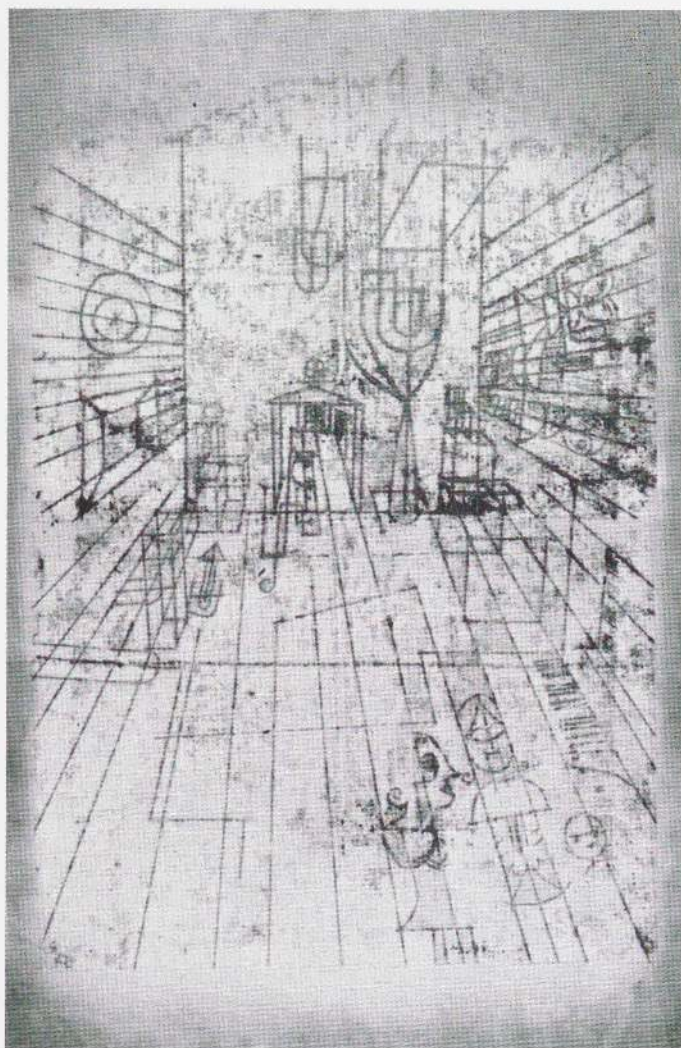


Vanno qui sottolineati alcuni punti. Klee non copiava mai gli oggetti o le opere che egli poteva aver visto, e a cui aveva accesso o di cui possedeva una riproduzione. Nel momento in cui dipingeva o disegnava egli non aveva tale oggetto dinanzi a sé. Piuttosto egli si formava un'immagine mentale dell'oggetto, un'immagine tradotta nei termini di un problema preciso di forma e/o di contenuto che egli avrebbe poi risolto all'interno delle problematiche generali che attraversano tutta la sua opera. Klee si rese conto di ciò abbastanza presto, già nel 1908, ed altrettanto velocemente cominciò a trarne le conseguenze pratiche e teoriche: «Così come l'uomo ha uno scheletro, i muscoli e la pelle, lo stesso ha un dipinto. Si potrebbe parlare di anatomia di un dipinto. Un dipinto che ha come soggetto "un uomo nudo" non dovrebbe derivare la sua rappresentazione dall'anatomia umana, ma dall'anatomia del dipinto. Si inizia costruendo una struttura per il dipinto che si andrà creando. Il grado di allontanamento da quel piano è la parte facoltativa».<sup>4</sup>

Inoltre, la difficoltà di localizzare qualsiasi fonte specifica in un'opera di Klee risiede nel fatto che, quando egli collocava una sua opera in rapporto con quella di un altro artista, egli limitava i suoi riferimenti iniziali ad un singolo aspetto, considerato separatamente dal suo complesso. In altre parole, egli prendeva a prestito solo ciò che, in quel preciso momento, gli pareva stimolare, rendere possibile o riconfermare il suo processo creativo. Il risultato è che la fonte diviene parte di una nuova visione in cui essa non ha più lo stesso significato che aveva nel suo contesto originale, bensì serve al suo scopo attraverso le transizioni ed i progressi che rende possibili, attraverso la crescita della concezione di cui è ora permeata e di cui è ora un momento che alimenta il tutto. In Klee la teoria si basa su un metodo, e non su un sistema prestabilito; essa è informata dalla pratica che la precede e da cui è dedotta. Ma la teoria è anche parte dell'ambiente mentale e culturale, ed è posta proprio al centro di questo luogo di associazione e di scambio.

Si può giustamente affermare che Klee conosceva bene le opere d'arte Primitiva (intendendo il termine nell'accezione molto larga che aveva all'inizio del secolo), compresa l'arte non-classica e non-europea: già nel 1906 Klee ne aveva visto degli esemplari visitando il Museo Etnografico di Berlino. Inoltre egli vide sicuramente le opere raffigurate nell'almanacco del Blaue Reiter e possedeva una copia del volume di Levinstein. E ancora, egli vide probabilmente le riproduzioni contenute in *Expressionismus* di Hermann Bahr (Monaco, 1916). D'altro canto, sia nei suoi scritti che in quelli dei suoi amici del Blaue Reiter, il primitivismo è definito come un ritorno alle origini e nello stesso tempo come l'inizio di una nuova "era spirituale". Esso è abbracciato, insomma, più come una *Idea* nel senso goethiano, una sorta di *analogon* della *Urplanz* de *La metamorfosi delle piante*, che come uno specifico repertorio di forme dal quale l'artista può attingere, e di cui solo un numero limitato gode di uno stato privilegiato perché si conforma ad un insieme di relazioni esclusivamente formali.

Un altro aspetto dell'arte di Klee che va sottolineato è la sua relazione veramente particolare tra forma e contenuto. Tale relazione non è assolutamente risolta allo stesso modo di Picasso, Braque, Matisse oppure di Robert Delaunay, con il quale Klee provò probabilmente per un breve periodo una certa affinità. Essa è rinforzata attraverso la mediazione della *Stimmung* (stato d'animo) e si collega all'idea di Novalis del "magico" oppure alle idee simili del "crittogramma dell'ineffabile" e del "geroglifico dell'esperienza vissuta",<sup>5</sup> formulate da Ivanov, nozioni che Klee ebbe occasione di conoscere bene grazie alla



Paul Klee, *Prospettiva di una stanza con persone all'interno*. 1921. Acquarello su disegno a olio, carta montata su cartone, cm. 48,5 x 31,7. Berna, Kunstmuseum, Fondazione Paul Klee.

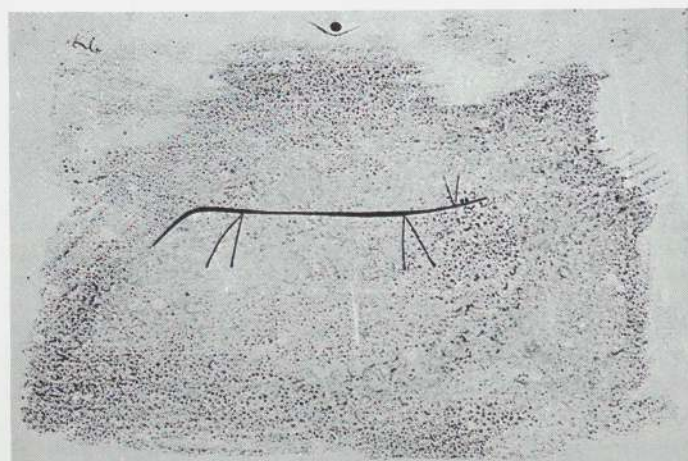
conoscenza personale di Kandinsky o dei suoi scritti. Va inoltre rilevato che già nel 1905 Klee aveva adottato i metodi di Ernst Mach ed aveva riferito dei suoi forti sentimenti a proposito di essi a Carl Einstein, che a sua volta ne derivò alcuni principi guida del suo *Negerplastik* e le sue interpretazioni dell'opera di Picasso, Braque e Gris. Il rapporto di interdipendenza, secondo la definizione di Mach, tra il mondo interiore del soggetto e ciò che sta fuori di lui è illuminante circa il legame di Klee con la natura a partire dal 1905: esso spiega il rifiuto dell'artista di imitare la natura e dev'essere valutato alla luce di ciò che intendeva Bahr allorché questi, ricorrendo all'idea goethiana dell'«esperienza quale mediatrice tra il soggetto e l'oggetto», definiva l'Impressionismo come rappresentazione soltanto di «il più dell'oggetto» mentre rifiuta «il-più-del-soggetto» e l'Espressionismo come il riconoscimento solo di «il più-del-soggetto» a scapito di «il più-dell'oggetto».<sup>6</sup> Comunque, per quanto riguarda Klee, «il-più-del-soggetto» non va inteso come una esaltazione dell'ego, ma piuttosto come una predisposizione, un'armonizzarsi all'idea di recepire gli eventi manifesti o latenti che sorgono o prendono forma nel mondo esterno. Qui emergono nuovamente le problematiche del "segno", attraverso il quale, secondo Bahr, l'uomo moderno, vivendo in una situazione storicamente intollerabile, torna a somigliare all'uomo "primitivo". Qui il "Weltschmerz" dei Decadentisti assume un nuovo significato.



Questi elementi, che ruotano attorno alla nozione di primitivismo e che sono il prodotto sia del pensiero di Klee che del dibattito di allora, ci permettono di focalizzare un certo numero di principi con i quali poter condurre analisi formali, suggerendo direzioni in cui procedere e fornendo una solida base per eventuali raffronti. Non che il primitivismo esaurisca in sé l'intero scopo dell'opera e della teoria dell'artista: esso è comunque parte integrale di questo complesso. Le sue opere – come lo stesso Klee puntualizzava, accordandosi alle idee del suo tempo – enfatizzano la capacità di vedere (quindi di rendere visibile) e riconfermano la direzione delle sue ricerche. Questi sono i punti chiave della sua conversazione del 1922 con Lothar Schreyer.

In una prospettiva molto generale, si può affermare che i dipinti, i disegni e le incisioni di Klee tendono a delimitare la loro superficie, per lo più per mezzo di linee. Come per il problema della rappresentazione bidimensionale nel campo pittorico, anche qui, nuovamente, Klee non si confronta con la questione nello stesso modo di Picasso, Braque o Delaunay, e d'altronde neanche il suo "background" è lo stesso. Per Picasso e Braque lo spazio pittorico emerge alla fine di un graduale e metodico procedimento che costituisce l'atto pittorico; questo spazio è conquistato attraverso un processo – nel caso del loro primitivismo, attraverso lo studio delle maschere e delle sculture dei popoli africani del Sahara meridionale – che sfrutta ogni possibile mezzo: ad esempio lo studio della reazione dei solidi alla luce, il desiderio di preservare idealmente il colore locale, l'uso deliberato del "passaggio" cezanniano, l'ambizione di stabilire una "poetica dell'oggetto". Da parte sua Robert Delaunay, di cui Klee seguì attentamente l'opera prima del suo viaggio in Tunisia, voleva creare nuovi "media", poiché secondo lui già Cézanne aveva «rotto il ghiaccio in questo senso». L'evoluzione di Klee, almeno negli anni della sua formazione, fu di stampo completamente diverso, in quanto determinata da esperienze differenti ed interessata a questioni differenti.

Va ancora una volta sottolineato che lo stile di Klee si sviluppò da una tecnica di incisione in cui domina l'elemento lineare – che lo Jugendstil aveva già favorito con la sua sistematizzazione dell'arabesco – insieme agli arabe-



Paul Klee, *Animale che annusa*. 1930. Acquarello e china su carta montata su cartone, cm. 31,9 × 47,8. Berna, Kunstmuseum, Fondazione Paul Klee.

shi floreali. Conseguentemente il suo rispetto per la superficie pittorica può essere visto solamente come il risultato di un insieme di abitudini completamente differenti da quelle adottate dai pittori che lavoravano a Parigi. Esaminando attentamente lo sviluppo dell'arte di Klee come la sua teoria genetica suggerisce, vediamo l'artista profondamente attento – nonostante la "rivelazione tunisina", che sappiamo aver avuto una lunga gestazione – alle proprietà della linea, di cui avrebbe condotto un metodico studio nel suo *Pedagogisches Skizzenbuch* del 1925. Delle quarantatré sezioni che compongono il lavoro, solo le ultime tre sono dedicate a questioni riguardanti il colore, e queste giungono alla fine di un'esplorazione del "movimento", che sarebbe prodotto dalla linearità e di cui la freccia sarebbe un ideogramma. Lo studio si conclude nel modo seguente: «Siamo così arrivati alla sfera dei colori dello spettro, all'ethos cromatico, dove tutte le frecce sono superflue. Poiché ora il nostro interesse non è più «laggiù», ma «ovunque» e quindi anche «laggiù»».<sup>8</sup>

Due elementi andrebbero presi in considerazione come aiuto alla comprensione dei problemi tecnici. Essi figurano anche nell'elaborazione del concetto di travaglio artistico come genesi. In primo luogo, attraverso la sua scoperta della pittura su vetro (*Hinterglasmalerei*) nel 1906 – quindi prima di Vassily Kandinsky e di Gabriel Muntet – Klee sviluppò un metodo che egli descrive ripetutamente nel suo *Journal*.<sup>9</sup> In secondo luogo, i disegni infantili che egli studiò, ma da cui poi tentò di distanziarsi, quando la sua produzione iniziò ad essere comparata ed affiancata ad essi, lo spinsero a nuovi esperimenti con l'illusione spaziale (*Prospettiva di una stanza con persone all'interno*, 1921), con lo scorcio e con una generale economia di mezzi espressivi, verso il segno puro (*Animale che annusa*, 1930). Quest'ultima opera, incidentalmente, potrebbe essere posta in relazione con oggetti quali la mucca Bukoba (Tanzania) in ferro forgiato delle collezioni del Linden Museum di Stoccarda.<sup>10</sup>

L'arte "popolare", come i disegni infantili, è caratterizzata da un rispetto per la superficie che esclude qualsiasi ricorso ad una prospettiva lineare o aerea. Sotto un altro aspetto, certi *Hinterglasmalerei* riprodotti nell'almanacco del Blaue Reiter sono composti dall'accostamento di elementi isolati dissociati dal loro insieme. In *La Trinità* o



Figura animale, Regno di Karagwe, Buboka, Tanzania. Ferro, h. cm. 20. Stoccarda, Linden Museum.

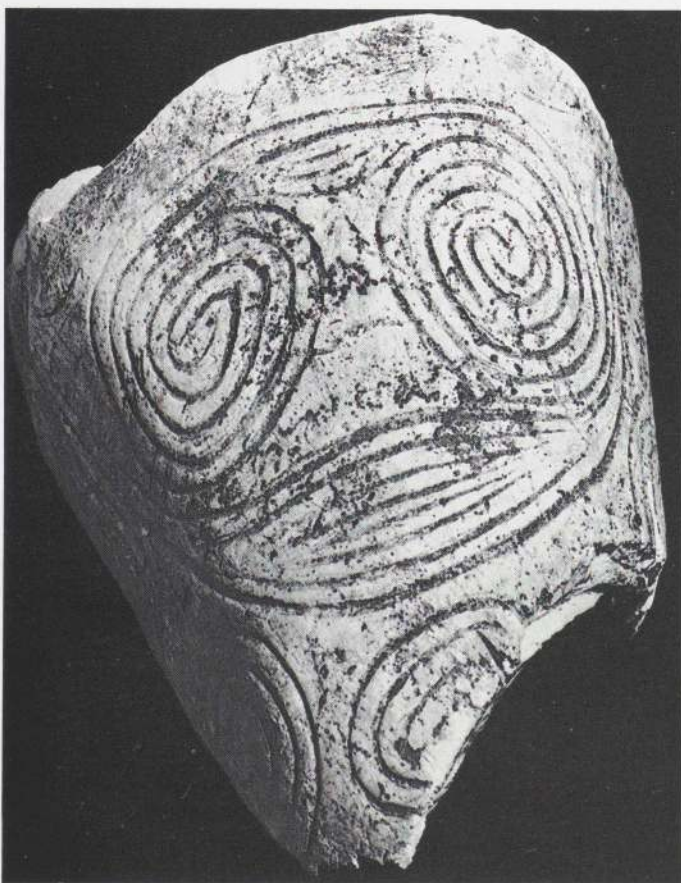




Donna Chin di Padaung, Birmania, con collari. Fotografia pubblicata in Victoria Ebin, *The Body Decorated*, 1979.



Maschera Kifwebe, Luba, Zaire. Legno dipinto, h. cm. 35. New York, Collezione Gustave e Franyo Schindler.



Conchiglia incisa, Baia di Collingwood, Provincia Settentrionale, Papua Nuova Guinea. Conchiglia, h. cm. 8. Sidney, The Australian Museum.

le cinque ferite del Cristo<sup>11</sup> il pittore su vetro ha composto la sua opera circondando il cuore radiante con una corona di spine e sormontandolo con una croce ai cui piedi sono due ali spiegate. Le connessioni che legano l'insieme non sono di natura logica, come in un dipinto europeo classico. Benché esse raggiungano innegabilmente un risultato coerente rivelando un ordine formale, il loro è anche, e soprattutto, un ordine simbolico, anche nella loro organizzazione sulla superficie. Possiamo rilevare una strategia simile in una serie di lavori di Klee degli anni compresi tra il 1920 ed il 1940.

Quando Paul Klee dice a Lothar Schreyer che i bambini ed i popoli Primitivi possiedono, al massimo grado, la capacità di vedere, egli intende la loro abilità nel rendere visibile attraverso l'oggetto rappresentato non una realtà trascendente, ma ciò che passa liberamente tra interiore ed esteriore, e di cui la *Stimmung* è nel contempo segno e segnale. Prima di procedere – ed appunto per procedere – dobbiamo situare e confrontare questa posizione. Se infatti essa ci rimanda alla questione delle affinità che si potrebbero individuare tra il metodo di Klee e le elaborazioni del pensiero mistico, ciò dovrebbe pure spronarci ad esaminare alcune conseguenze per quello che riguarda la forma. Questo perché il procedere dei significati è possibile solo se gli elementi portatori di tali significati sono facilmente estrapolabili dagli oggetti o figure nel cui insieme sono inseriti, e possono migrare in altri insiemi; cioè se essi possono formare nuovi oggetti o figure allo stesso modo di quando la loro coerenza manifestava un ordine naturale: in altre parole se essi, in sé, sono unità la cui significanza si basa su un insieme di combinazioni. Le opere che mostrano un'influenza dell'arte tribale o anche popolare – sebbene in quest'ultima la forza simbolica sia più debole o molto attenuata – sono





Paul Klee, *Album illustrato*. 1937. Gouache su tela grezza, cm. 59,3 × 56,5. Washington D.C., Collezione Phillips.

composte proprio da aggregati di segni semplici, che se isolati si rivelano relativamente neutri, ma che si attivano reciprocamente quando sono combinati.

Di conseguenza, l'elemento dell'arte Primitiva che riconfermò a Paul Klee il suo procedimento fu non tanto la sua struttura visibile o il suo carattere architettonico, quanto la propria capacità di creare segni semplici e non-imitativi che sono sostituiti, piuttosto che astrazioni da una realtà esteriore. Per tale ragione, qualsiasi legame dell'opera di Klee con questo o quell'esemplare dell'Africa nera, dell'Oceania o dell'America può essere stabilita solo a livello di prestito specifico o di organizzazione di

unità significanti su una superficie, un'organizzazione di cui sono mantenute solo le modalità.

È necessario situare nuovamente l'interesse di Klee per tutto ciò, non solo circa il primitivismo in generale, ma anche riguardo a specifici aspetti dell'arte tribale, nella storia della sua stessa pittura. E per un motivo ben preciso. Per quanto il corpus a noi conosciuto della sua produzione ci autorizza a giudicare, possiamo dire che Klee si avvicinò al repertorio dei segni di varie culture Primitive e riuscì a comprendere e ad assorbire i principi della loro organizzazione pittorica solo dagli anni venti fino alla sua morte; e non lo fece, assolutamente, (se non



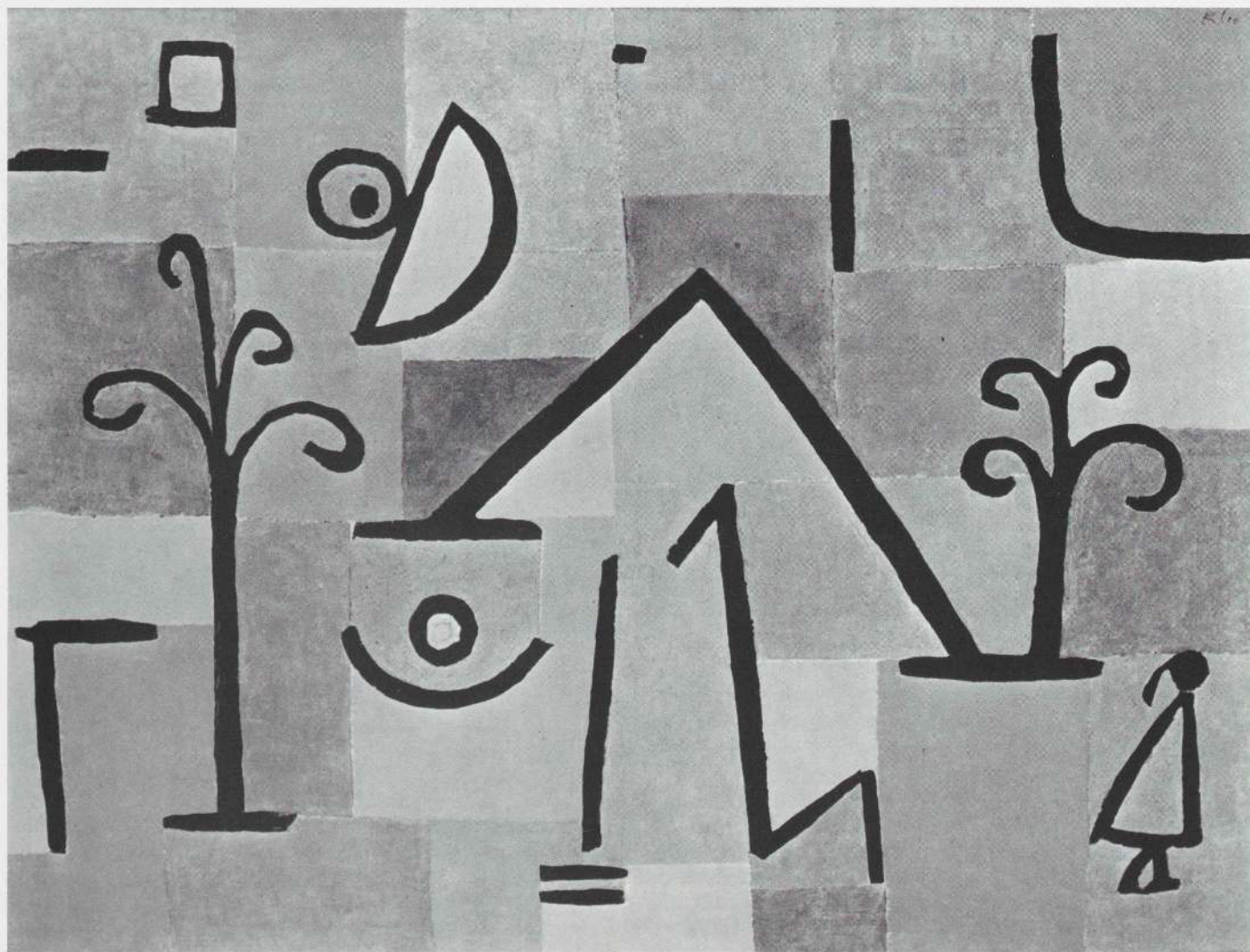
per rare eccezioni) ai tempi del Blaue Reiter, quando l'attenzione dell'avanguardia era coscientemente focalizzata sull'arte extraeuropea.

Sarebbe utile a questo punto menzionare brevemente lo "status" del segno nell'opera di Klee. La questione è complessa. L'artista utilizza il segno come se fosse contemporaneamente transitivo ed intransitivo. In quanto intransitivo, esso è prima di tutto una pura ortografia non delineante, una traccia o un marchio che opera sulla superficie in cui è posto o sul piano che aiuta a costruire. In quanto transitivo, esso è il segno di qualcosa: a volte un pittogramma, a volte addirittura un ideogramma. In un corpus di opere definito in precedenza esso può essere esaminato solo una volta che le trasformazioni semantiche di cui è l'oggetto sono state collocate entro l'insieme iconografico di cui è parte. Un singolo segno può assumere significati diversi in opere diverse.

Dopo il viaggio di Klee in Tunisia la sua opera tende, benché solo in determinate serie, a situarsi proprio al confine tra il visibile e il leggibile, senza comunque sconfinare da una parte o dall'altra. Dopo il suo viaggio, Klee iniziò a vedere iscrizioni di caratteri "arabi" ovunque, da Tunisi, a Saint-Germain, a Kairouan. Probabilmente in un certo momento egli aveva visto del vasellame di Nabeul, *azulejos*.<sup>12</sup> Durante quel periodo la richiesta turistica non aveva ancora diretto la produzione di ceramiche e

vasellame quasi esclusivamente verso soggetti esotici (cammelli, palme, ecc.) a spese dei motivi tradizionali, che erano più "astratti". Inoltre, questi *azulejos*, e forse i tappeti beduini come pure quelli attribuiti a Kairouan, portarono probabilmente Klee a concepire alcune sue opere come combinazioni di semplici quadrati, alcuni con iscritti diversi tipi di segni. Tali espressioni artistiche – *azulejos*, tappeti, calligrafia – che colpirono l'attenzione di Klee, sono tutte costruite sulle nozioni di segno e di superficie.

Per quanto riguarda gli *azulejos*, può esser d'aiuto, nel giudicare la loro influenza sull'artista, notare che circa a metà del suo soggiorno in Tunisia, Klee iniziò a ripartire gli interni delle sue superfici in quadrilateri irregolari e toni combinati (ciò per distanziarsi dal sistema di Delaunay), completati da segni abbreviati.<sup>13</sup> Queste tematiche formali si ramificarono poi in numerose altre serie, quali le "architetture" ed i "quadrati magici" degli anni venti. Klee continuò su questa vena, pur con variazioni, all'incirca fino al 1938, quando cominciò a combinare occasionalmente questo stile con un'iconografia d'ispirazione orientale.<sup>14</sup> I tappeti beduini e quelli detti di Kairouan probabilmente attrassero l'attenzione di Klee soprattutto grazie alla vasta esposizione d'arte islamica aperta a Monaco nel 1910, un evento che suscitò molto interesse in tutta Europa e a cui tutte le maggiori pubblicazioni, come le riviste artistiche e specializzate, diedero notevole risalto.<sup>15</sup> È improbabile che l'artista non abbia visitato



Paul Klee, *Dolce - Orientale*. 1938. Olio su pannello, cm. 50,8 × 49,8. Collezione privata.



questa esposizione visto che, secondo Will Grohmann, egli era attratto dal Medio-Oriente e dalla sua cultura già prima del suo viaggio in Tunisia. Tappeti, e per estensione broccati e perfino stoffe "tapa" Primitive, riconfermarono l'interesse dell'artista per la superficie. Essi gli fornirono anche esempi, più che modelli, di un particolare trattamento della superficie piana in cui il campo è ripartito in settori chiusi da quadrati, a volte irregolari e di grandezza e colore variabili, e anche da rettangoli inscritti con lati paralleli.

Per quanto il primitivismo dell'inizio del secolo abbia coinvolto nuove fonti riunite quasi in un "Museo Immaginario", fonti costituite da opere disparate e differenti tra loro, i cui unici tratti in comune sono il non essere né classiche né occidentali, possiamo dire che tale sindrome fu un fatto centrale dell'arte moderna? O piuttosto non fu il primitivismo uno stadio di una più vasta ricerca che andava oltre ad esso in ogni aspetto, sebbene lo usasse come un pretesto, una giustificazione per attuare una rottura il più possibile radicale?

In proposito merita particolare attenzione un acquarello di Klee, e non solo perché esemplifica il metodo dell'artista, ma precisamente perché mette in pratica un metodo (ma non più di questo) analogo a quello riscontrabile in certi prodotti d'arte tribale. L'opera è intitolata *Ventriloquo* ed ha anche un enigmatico sottotitolo: *Colui che chiama nella brughiera* (p. 494). L'opera risale al 1923, il periodo della Bauhaus di Weimar, e fu creata ai tempi della pubblicazione di *Wege des Naturstudiums*.<sup>16</sup>

È un'opera complessa per il fatto che Klee vi combina due approcci dagli orientamenti specifici radicalmente contraddittori. Lo "sfondo" è composto da rettangoli organizzati su strisce orizzontali di eguale lunghezza ma di larghezza variabile, dalle tinte diverse ma ugualmente distinte secondo la loro importanza. Questa soluzione dà il tono a un'intera serie di opere che inizia con certi acquarelli tunisini,<sup>17</sup> continua con i "poemi dipinti",<sup>18</sup> si sviluppa nelle "architetture"<sup>19</sup> e in quelle pagine che, se non avessero già un titolo, potrebbero passare per "astratte".<sup>20</sup> Non sarebbe corretto collegare tale maniera soltanto con il lavoro orientato strutturalmente che veniva allora compiuto alla Bauhaus. Al di là del fatto che emerge progressivamente dopo il 1914, esso richiama anche una concezione musicale, nella disposizione dei rettangoli simile a righe musicali e nell'organizzazione polifonica dei toni e dei valori cromatici: verdi, rossi, viola.

Su questo sfondo a quadri è posta, a penna, una figura umana dall'apparenza trasparente, raffigurata comunque con toni definitivamente più chiari del resto (verdi e rosa pallidi e luminosi); questa figura potrebbe rivelare certe somiglianze con l'aspetto generale dei disegni infantili, ma il suo contorno è fortemente preciso ed autoritario. La testa ha una forma a campana o a elmetto, e pare lontanamente legata alle maschere usate per i riti di iniziazione delle ragazze Mende in Guinea e Sierra Leone. Il ventre è una forma indefinita e curva su cui sono raffigurati, attorno all'ombelico, cinque animali immaginari, anch'essi trasparenti. Questo motivo ricorrerà in una serie di opere fino al 1939 (p. 495).<sup>21</sup>

Ma esaminiamo ora un importante particolare dell'opera. Le forme degli animali sul ventre della figura sono trasparenti come i rettangoli dello sfondo. Ciò costituisce una curiosa affinità con le cosiddette composizioni "a raggi X" trovate tra i dipinti su corteccia della Terra di Arnhem, nell'Australia settentrionale (p. 495), ed anche in certe opere delle popolazioni Tlingit del Canada e nell'arte dell'Oceania. C'è comunque una notevole differenza.

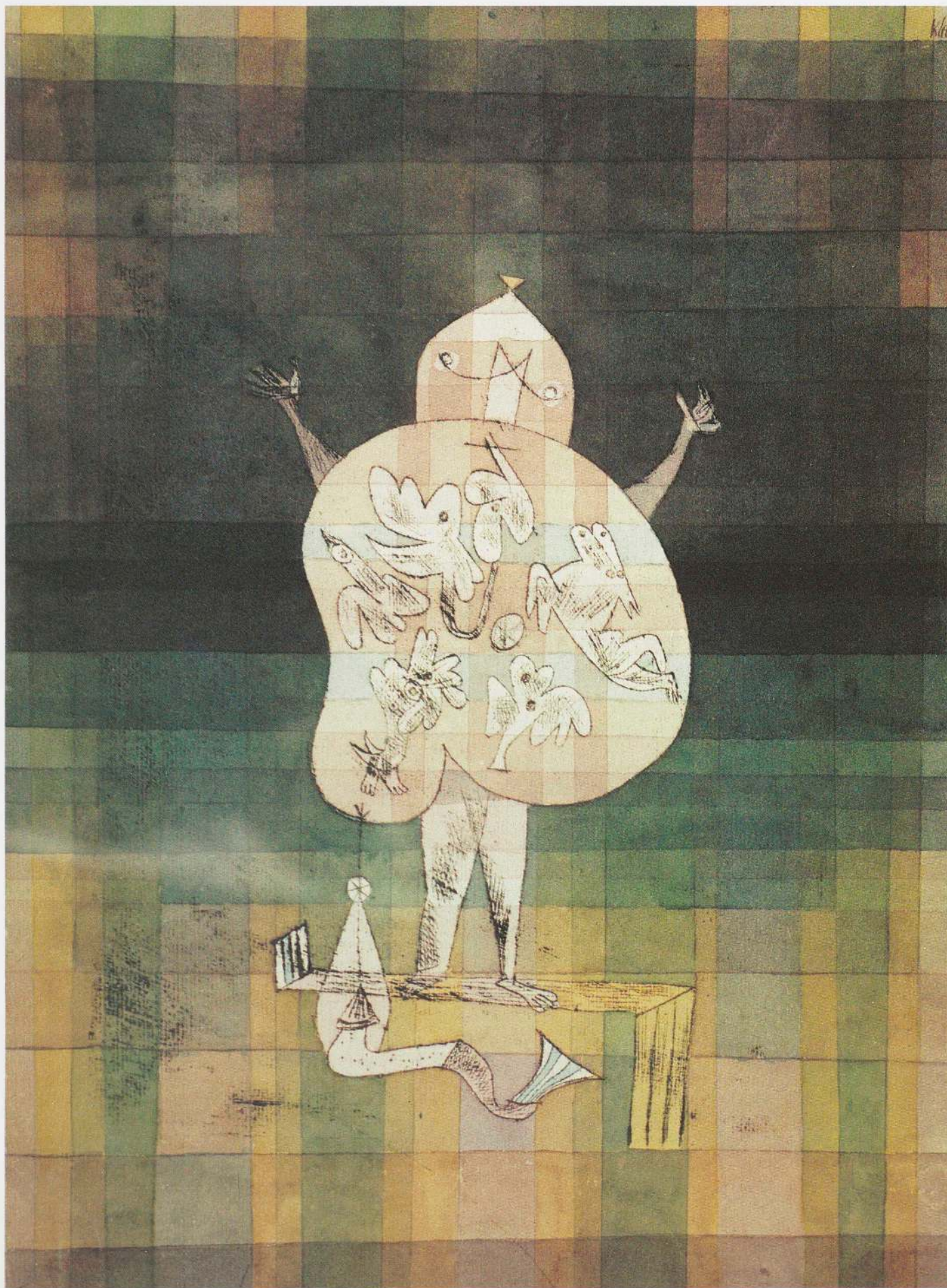


Maschera, Shira-Punu, Gabon. Legno dipinto, h. cm. 34. Berna, Bernisches Historisches Museum.

Mentre nei dipinti su corteccia un feto, gli intestini e la spina dorsale sono raffigurati con un certo realismo – cioè, l'interno di un organismo vivente è raffigurato come si immagina sia nella realtà – nell'opera di Klee vediamo mostruosi esseri immaginari che si pensa parlino attraverso il ventriloquo. Allo stesso modo, in una litografia dello stesso periodo, *Uomo innamorato* (p. 495), il cervello dell'innamorato è occupato dal corpo dell'amata, con le gambe divaricate nell'atto dell'amplesso. In questo modo Klee usa il metodo dei "raggi X" essenzialmente per dare sostanza a dei fantasmi. Quindi esiste, tra l'uso tribale della tecnica ed il suo, un'analogia di scopi: mostrare ciò che non è visibile all'occhio umano; ma ciò che viene così mostrato rivela nel primo caso una conoscenza dell'anatomia, nel secondo invece delle immagini o ossessioni personali.

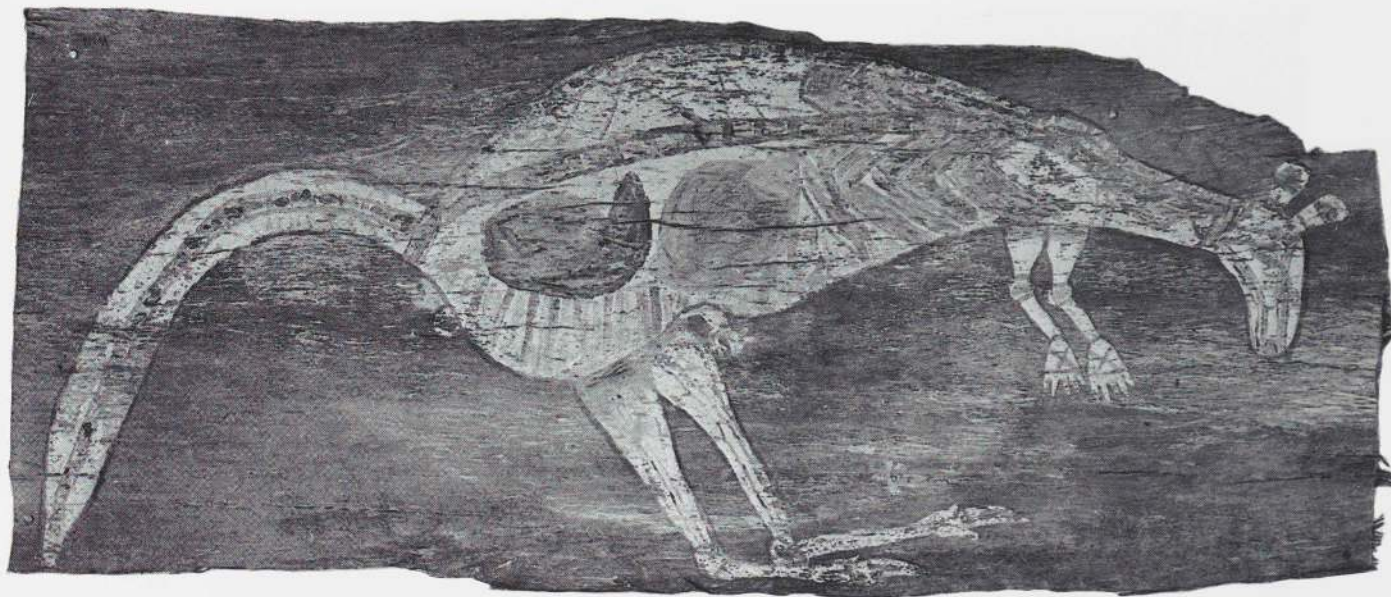
Benché il tono, le tecniche e i mezzi siano totalmente differenti, la giovane donna di *Uomo innamorato* del 1922 è, come il *Ventriloquo* del 1923, la vittima di mostri che la perseguitano e la soggiogano. È degno di nota che entrambe le opere – la prima attraverso una forma presa a prestito, la seconda attraverso la trasposizione di un metodo di rappresentazione – siano legate direttamente all'arte non occidentale. Klee compì queste sortite fuori dall'Occidente apparentemente con propositi "magici", per quanto questi possano essere illuminati dalla psicanalisi. Naturalmente i riferimenti alle arti esotiche presenti nella sua opera possono essere spiegati a un livello puramente formale o pittorico, giustificato esso stesso da una concezione della forma come geni; essi dovrebbero però venire affrontati nella prospettiva delle connotazioni che potrebbero produrre nel lavoro in cui sono inseriti. Ciò parrebbe accordar loro il valore di archetipi. In altre





Paul Klee, *Ventriloquo (Colui che chiama nella brughiera)*. 1923. Acquarello su foglio colorato cm. 39 × 28,9. Ginevra, Collezione Heinz Berggruen.



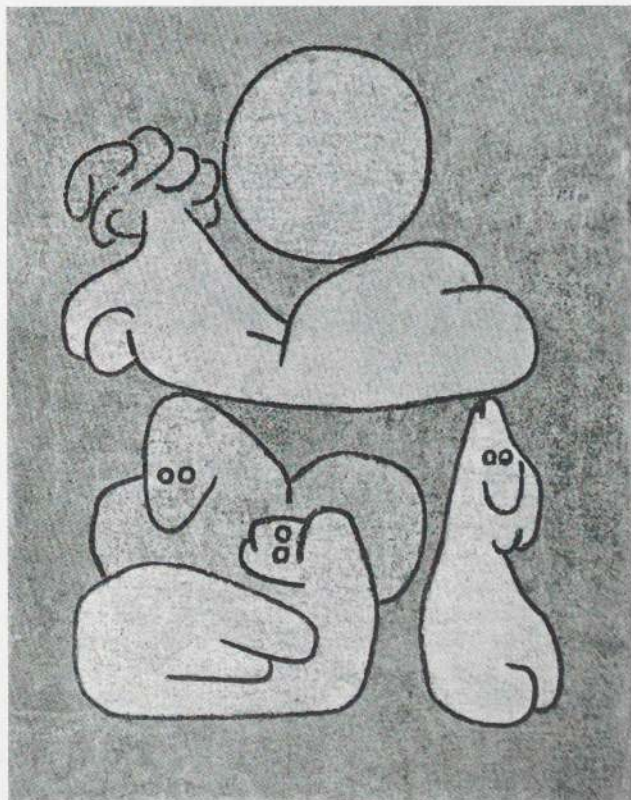


Dipinto, Australia. Corteccia dipinta, h. cm. 50. Basilea, Museum für Völkerkunde.

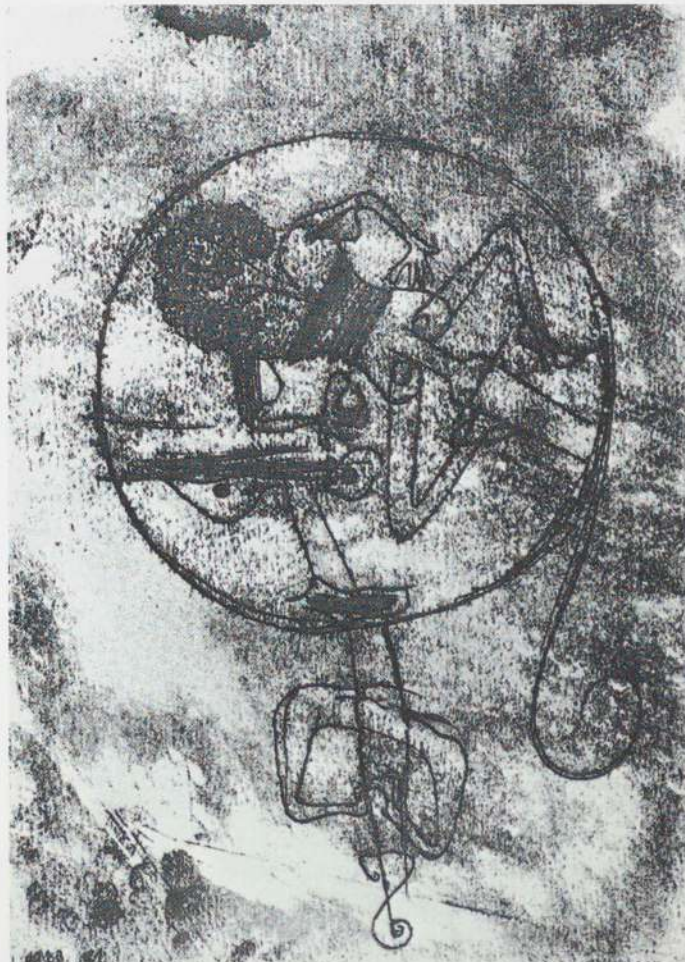
parole, il ruolo di possibili prestiti va valutato a due livelli: in primo luogo come segno elementare separato dal suo significato originale, in secondo luogo per il significato che il nuovo contesto conferirà loro o scoprirà in essi. Comunque, la natura elementare che caratterizza un segno o una forma derivati da un'opera non classica, non occidentale (e la cui origine non è facilmente definibile proprio per la sua forte elementarietà), funziona essa stessa

come un segno, un segno di primitività, di primordialità. Tale primordialità è sia ciò che conferisce all'artista le sue qualità psichiche, sia ciò che è ascrivito a culture che non comprendono la rappresentazione come mezzo di comunicazione, ma ammettono un'interpenetrazione tra mondo interiore e mondo esteriore.

Ancora una volta ci troviamo di fronte allo spinoso problema di localizzare una specifica fonte "esotica" usa-

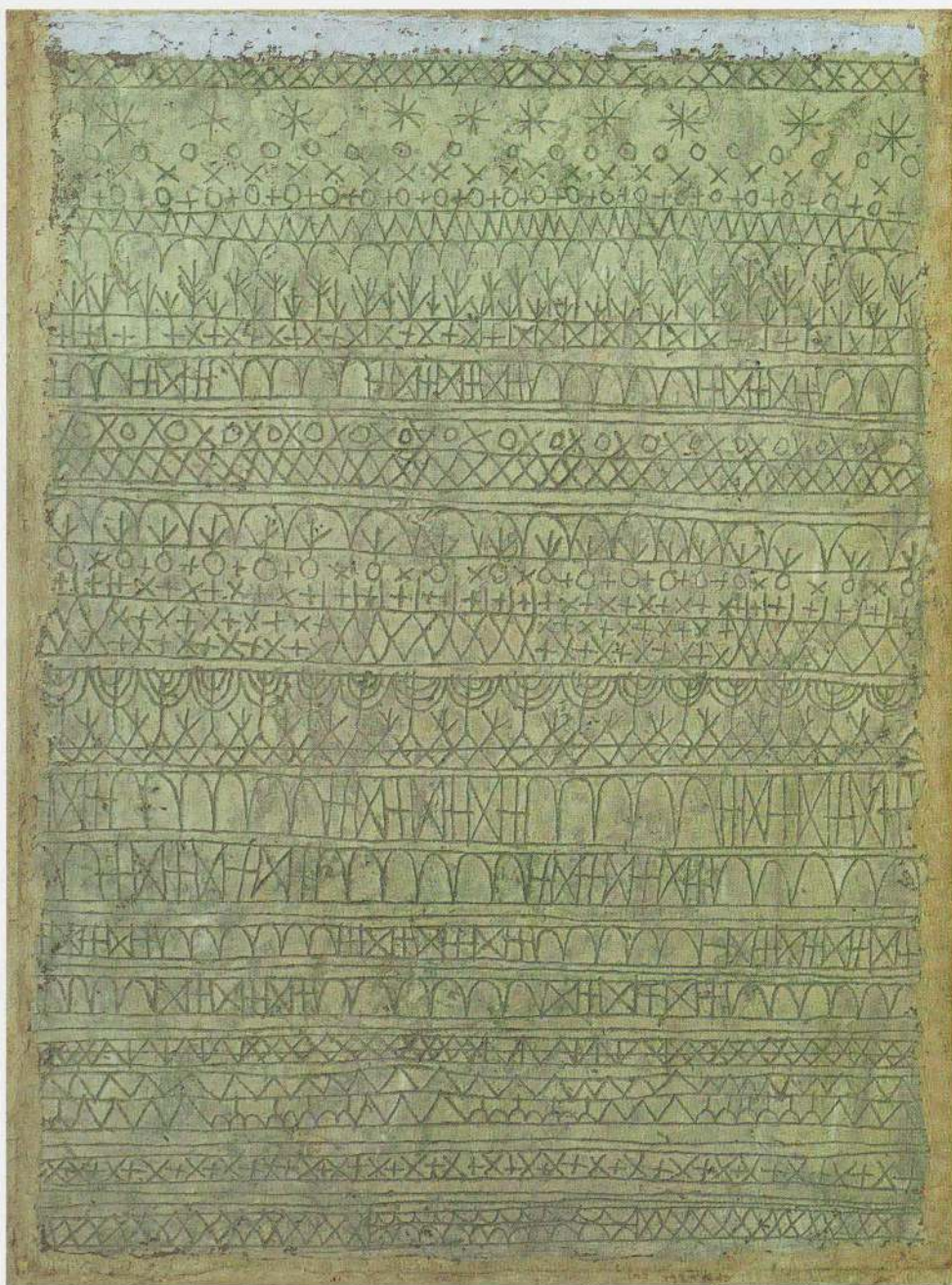


Paul Klee, *Il busto e le sue parti (della luna piena)*, 1939. Pittura ad acqua, cerata su tela di sacco con fondo in gesso, cm. 65,5 x 50,5. Berna, Kunstmuseum, Fondazione Paul Klee.



Paul Klee, *Uomo innamorato*, 1923. Litografia, cm. 27,5 x 19. Stanford, Collezione Carl Djerassi.





Paul Klee, *Pastorale*. 1927. Tempera su tela montata su legno, cm. 69,3 × 52,4. New York, The Museum of Modern Art, Fondo Abby Aldrich Rockefeller.

ta da Klee nel suo lavoro. Questa fonte potrebbe ad esempio essersi incisa nella coscienza dell'artista nel corso di diversi anni prima di venir impiegata. In questo caso essa riemerge, trasformata dalle rielaborazioni inconsce della memoria, dal nuovo contesto formale e iconografico in cui l'elemento preso a prestito sarà inserito ed integrato. E inoltre, a questo livello l'elemento potrebbe dimostrare un senso dell'elementare che avrebbe potuto essere astratto indifferentemente da numerosi oggetti remoti l'un l'altro sia nel tempo che nello spazio. La fonte non può, quindi, essere determinata con soddisfacente precisione, in quanto non esiste documentazione che ne testimoni l'esistenza. Infine, e forse più importante, Klee non richiede all'arte non-classica e non-occidentale una sistematizzazione della forma che ne renda riconoscibile la provenienza all'interno della struttura sintattica. Come confidò a Schreyer, Klee cerca in quest'arte una riconferma. D'altra parte, e a seconda delle esigenze immaginati-

ve dell'opera in questione, egli fa suo ed allarga un lessico di forme e di segni che adatta al suo obiettivo contingente.

Ma è importante non fare generalizzazioni affrettate o estendere a priori a tutta la produzione di Klee questo metodo di incorporazione di forme e segni presi a prestito; sembrerebbe infatti che in numerosi casi l'artista abbia trovato più di una riconferma nell'arte esotica, e che i suoi interessi abbiano preso a volte la loro forma in accordo con certi tipi di oggetti. Ma, tornando momentaneamente alla precedente considerazione, l'analisi formale può essere euristicamente valida solo se adattata al suo oggetto. Se vogliamo evitare un'analisi riduttiva, dobbiamo inventare o scoprire le procedure con le quali condurre l'analisi formale per ogni singola opera; e per inventare tali procedure dobbiamo avvicinarci il più possibile al progetto pittorico, grafico o iconografico in questione per valutare al meglio la sua relazione con il suo tempo e il suo ambiente. Grazie a Mathilde Klee alcune pagine e note

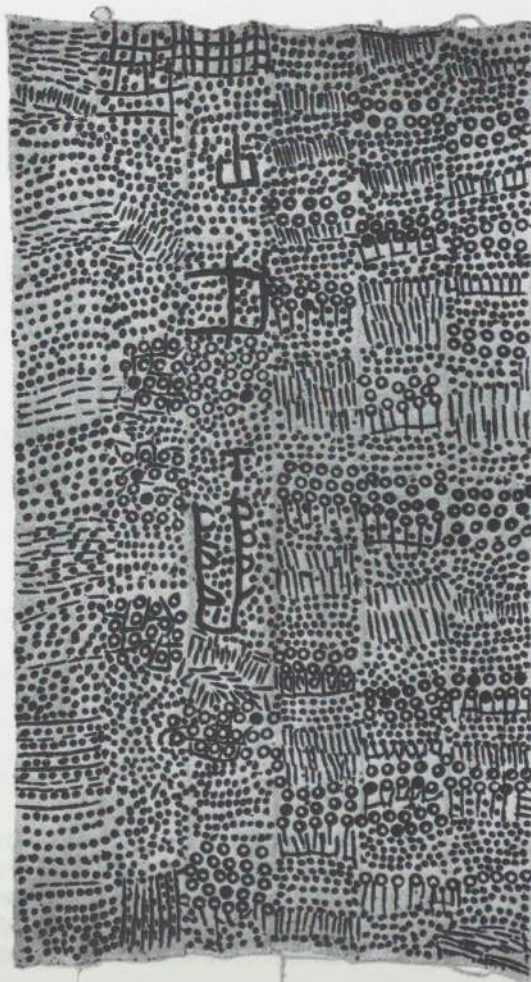




Sopra: Maschera, Bwa, Alto Volta. Legno dipinto, cm. 38,5. Collezione privata; già Collezione Tristan Tzara.

Sopra a destra: Tela decorata, Bambara, Mali. Cotone tinto. Pubblicato in Henri Clouzot, *Tissus nègres*, s.d.

A destra: Tela decorata, Bambara, Mali. Cotone tinto. Pubblicato in Henri Clouzot, *Tissus nègres*, s.d.



dell'artista risalenti ai giorni della scuola secondaria sono state conservate; queste pagine marcano l'evoluzione della produzione artistica del fratello dalla prima infanzia fino all'adolescenza.

In uno di questi quaderni, del 1897, Klee scrisse alcune note su una poesia di Goethe, *Harzreise in Winter*, e disegnò gruppi di teste – di fronte e di profilo – ai margini delle pagine. Curiosamente, tuttavia, non vi è connessione illustrativa o d'altro genere tra questi disegni piuttosto elaborati ed il testo goethano.<sup>22</sup> Più che caricature, questi disegni, che Klee esegue probabilmente in modo semi-conscio seguendo distrattamente l'insegnante, rientrano piuttosto nella categoria del "grottesco", di cui molte sue opere, anche più tarde, presentano esempi. Almeno due tra queste teste, in fondo al gruppo nell'angolo in alto a sinistra della pagina, meritano una certa attenzione. Una di esse rivela alcune somiglianze con certe maschere, caratterizzate dalla bocca contorta, degli Irochesi e degli



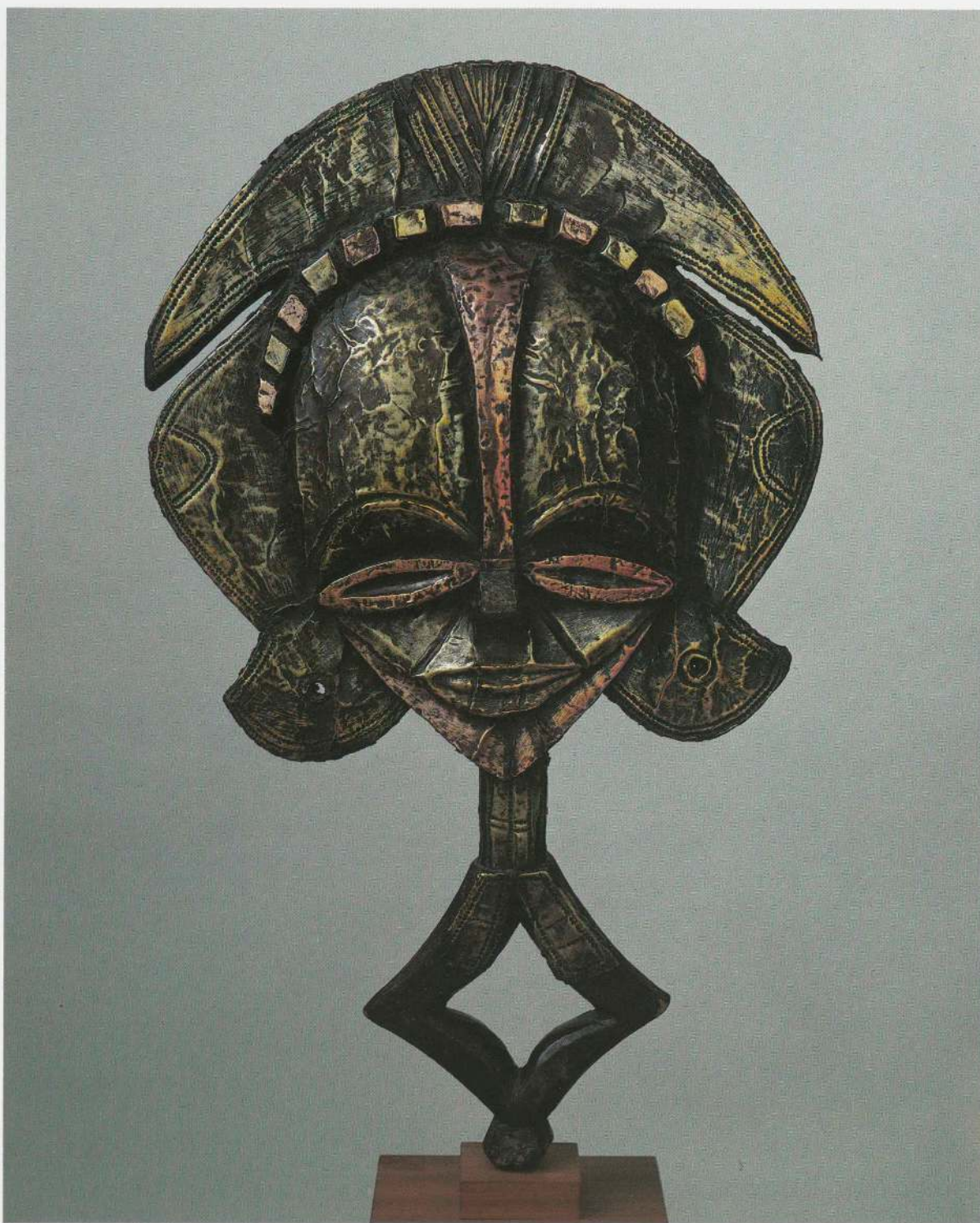


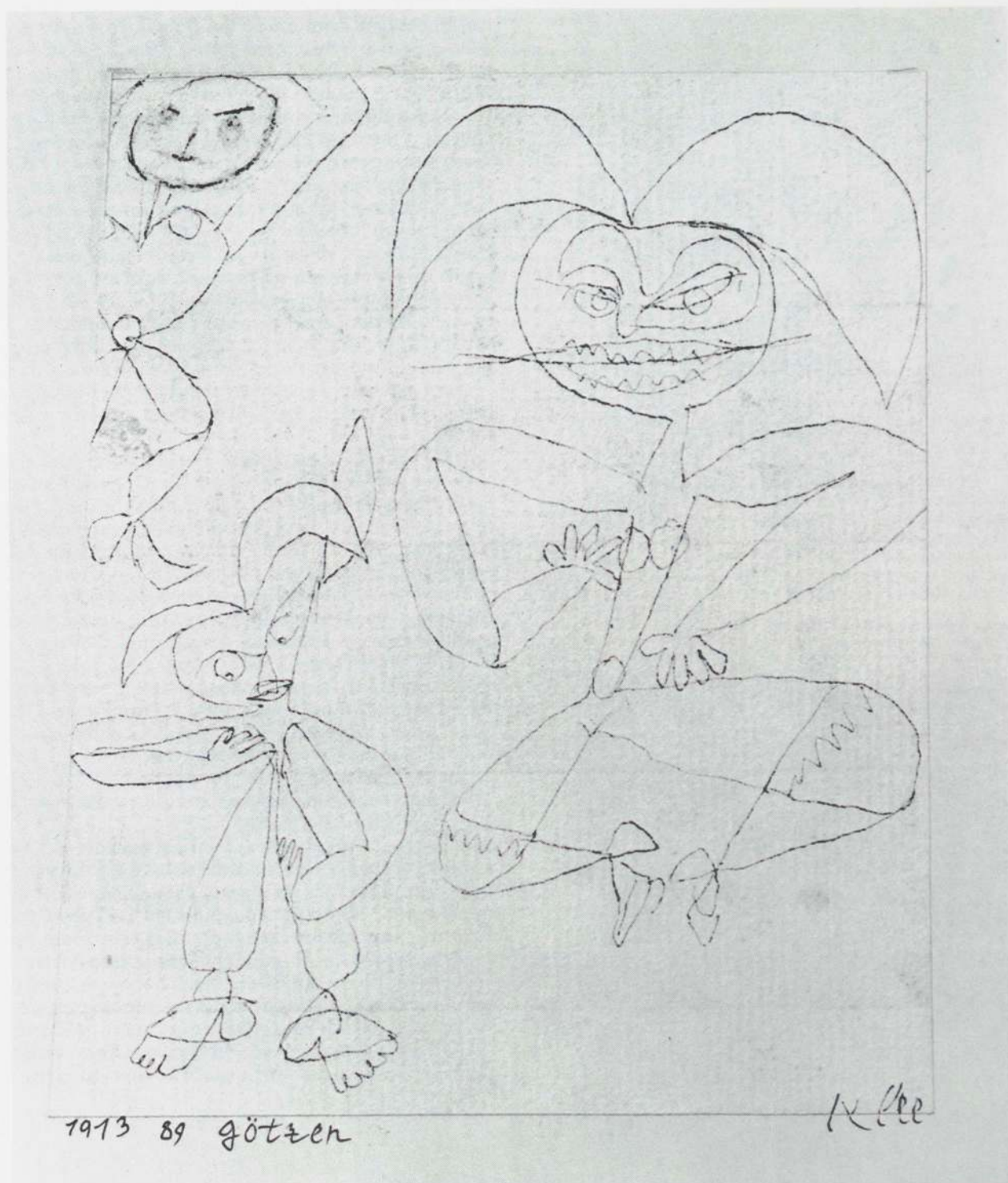
Figura di reliquiario, Kota, Gabon. Legno, rame, ottone e ferro, h. cm. 54. Collezione Philippe e Maryse Dodier, Avranches, Francia.

Eschimesi (p. 96), come pure con le maschere popolari svizzere usate durante feste locali o a Carnevale; l'altra testa richiama certe maschere Tlingit e Haida. Una terza faccia, situata sopra la prima citata, ha alcuni tratti dei teschi rimodellati (p. 34) e perfino di maschere melanesiane.

Benché, per quanto ne sappia, Klee non faccia menzione di ciò nel suo *Journal*, nelle sue lettere o nei suoi scritti "teorici" o pedagogici, possiamo esser certi che egli frequentò il Bernisches Historisches Museum e visitò la sua sezione etnografica. Là egli deve aver visto oggetti che

sono serviti come fonti di ispirazione per alcuni suoi disegni e che lo hanno aiutato a porre le basi per l'elaborazione del suo concetto di primitivismo. Inoltre, degli oggetti "esotici" presentati nell'almanacco del Blaue Reiter, cinque provenivano dalla collezione di Berna (p. 493) e la maggior parte degli altri dallo Staatliches Museum für Völkerkunde di Monaco.<sup>23</sup> Questo ci porta a credere che Klee abbia preso parte alla scelta delle illustrazioni per l'almanacco selezionando pezzi appartenenti alla collezione del museo bernese, mentre Vassily Kandinsky e Franz Marc inclusero le opere delle collezioni di Monaco





Paul Klee, *Idoli*. 1913. Penna e inchiostro, cm. 12,7 × 10,2. Collezione Joshua e Leda Natkin, West Redding, Connecticut.

che avevano colpito la loro attenzione.<sup>24</sup> Se Klee visitò il Museum für Völkerkunde di Berlino nel 1906, fu perché era stato ispirato a farlo dal ricordo delle opere esotiche scoperte a Berna da adolescente. D'altro canto, Klee collezionò per un certo periodo archi e frecce dell'Africa nera, secondo la testimonianza di Ladislav Segy, citato da J.S. Pierce,<sup>25</sup> e apparentemente conservò alcune maschere africane nel suo studio di Monaco tra il 1906 ed il 1914. Ma Segy non dice nulla dell'origine e della natura di questi oggetti.<sup>26</sup>

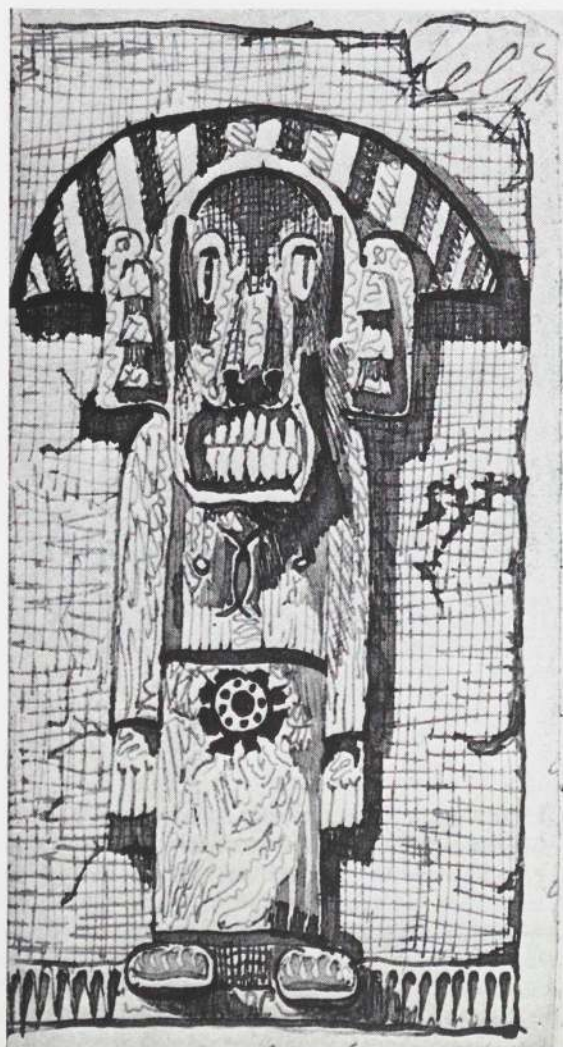
Si potrebbe obiettare, giustamente, che le teste ab-

bozzate ai margini del quaderno scolastico di Klee furono disegnate meccanicamente, che esse non sono il risultato di una specifica intenzione artistica, e che per tale ragione la loro rilevanza ai fini della nostra discussione è dubbia. Ciò nonostante, esse parrebbero testimoniare il fatto che Klee conoscesse già allora l'arte non-occidentale. Più importante ancora, esse dirigono la nostra attenzione verso il modo in cui l'adolescente percepì inizialmente opere d'arte esotiche. Prove della sua frequenza al museo bernese in gioventù chiuderebbero la questione una volta per tutte. Jürgen Glaesemer ha recentemente sottoposto alla





Paul Klee, *Disegno di un rilievo con animale esotico immaginario*. 1897.  
Penna e inchiostro, cm. 5 × 4,6.  
Bern, Kunstmuseum, Fondazione Paul Klee.



Paul Klee, *Disegno di un rilievo con figura esotica*. 1897.  
Penna e inchiostro, cm. 9 × 4,6.  
Bern, Kunstmuseum, Fondazione Paul Klee.

mia attenzione un numero di disegni dello stesso anno, tra cui *Disegno di un rilievo con animale esotico immaginario* e *Disegno di un rilievo con figura esotica*. Klee stesso denominò le due opere "disegni di rilievi", il che ne farebbe imitazioni o disegni di oggetti visti al museo di Berna.

Naturalmente si tratta di tentativi giovanili; sarebbe sbagliato trarre da loro più del dovuto. Comunque, attraverso la sua precoce esposizione all'arte non-occidentale e non-classica Klee fu orientato verso il disegno immaginativo, o almeno, per mitigare tale espressione, fu riconfermato nel suo orientamento. Inoltre, attraverso la prospettiva del disegno satirico e della caricatura, egli si sentì in grado di allontanarsi dall'arte ideale che molto presto gli si rivelò non più al passo coi tempi.<sup>27</sup> Il suo allontanamento dall'Occidente classico non fu, chiaramente, il solo aspetto di questa rottura, ma giocò egualmente un ruolo importante, sebbene spogliato del carattere satirico, nell'informare certi aspetti di un approccio immaginativo che sarebbe stato portato progressivamente in gioco dopo il 1903.

Ma non bisogna credere che questa rottura sia avvenuta solo a livello di sistemi formali. Quando Klee giudicò l'arte ideale come ormai obsoleta, era consapevole di essere al passo con il nichilismo che egli, sagace lettore di Nietzsche, vedeva come un tratto dominante della sua epoca, mentre per Kandinsky e Marc il pensiero era invece fonte di ansia. Sebbene, come i suoi due amici, egli credesse nella necessità della nascita di un uomo nuovo, e sebbene facesse proprie le grandi linee dell'utopia della Bauhaus (di cui testimoniano i paragrafi finali della Conferenza di Jena), le sue posizioni – comparate a quelle dei suoi amici e più tardi colleghi a Weimar e Dessau – non erano meno originali. Egli si era distanziato dal misticismo di Kandinsky e di Marc e dal sociologismo della Bauhaus attraverso un uso innovativo della caricatura e del disegno satirico, una solida cultura classica e letture sempre positive e critiche.

In questa prospettiva, il primitivismo in Paul Klee assume due connotazioni differenti, che tuttavia non cessano di intrecciarsi. Da un lato esso rivela un nuovo inizio, avviato e alimentato dagli artisti. Dall'altro, sia come nozione che come fenomeno manifesto in opere dissimili ad esso attribuite, il primitivismo appare determinante nello sviluppo di Paul Klee. Inseparabile dall'idea di genesi, esso non si distingue come l'elemento propositore di un differente modello con cui rimpiazzare quello classico: il Primitivismo porta in sé il futuro, le infinite variazioni e trasformazioni a cui tutti i modelli sono soggetti.



# NOTE

Esperto sia d'arte tribale che d'arte moderna, relatore in seminari a livello di dottorato sull'opera di Klee all'Università di Parigi, Jean Laude era una scelta logica come autore di questo capitolo. Egli fu colto da una grave malattia mentre stava scrivendo sull'argomento e morì alcuni mesi dopo averci consegnato un lungo manoscritto ovviamente inteso come parte di un libro su Klee. Con il consenso di Laude, il suo amico Pierre Daix ha rielaborato questo testo per quanto riguarda i riferimenti all'arte primitiva. Egli poté consultare l'autore, allora ricoverato in ospedale.

In quanto Laude era impossibilitato, a causa del suo grave stato di salute, ad affrontare alcune questioni, e fece solo pochi riferimenti a opere specifiche, ci siamo permessi di aggiungere del materiale illustrativo oltre a quello indicato da Laude. Tra questo materiale vi è l'accostamento di *Idolo* di Klee con una figura-reliquario Kota, confronto fatto da James Smith Pierce in *Paul Klee and Primitive Art*, New York, Londra 1976.

1. P. Klee, *Journal*, Parigi 1959, p. 300.
2. L. Schreyer, *Erinnerungen an Sturn und Bauhaus*, Monaco 1956.
3. C. Rigopoulou, *Masques et marionnettes chez Paul Klee*, tesi svolta sotto la direzione di Fannette Roche, Università di Parigi, 1981, p. 23.
4. P. Klee, *Journal*, p. 300.
5. Cfr. C.W. Haxthausen, *Klees künstlerisches Verhältnis zu Kandinsky während der Münchner Jahre*, in *Paul Klee: Das Frühwerk; 1883-1922*, Monaco 1979.
6. H. Bahr, *Expressionismus*, Monaco 1916, p. 45.
7. Cfr. Regula Suter-Raebler, *Der Durchbruch zur Farbe und zum abstrakten Bild*, in *Paul Klee: Das Frühwerk*, pp. 131-165; *Die Tunisreise (Klee, Macke, Moilliet)*, a cura di Ernst-Gerhard Güse, Stoccarda 1982.
8. P. Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Monaco 1925. La citazione è tratta dalla traduzione di P.H. Gonthier in P. Klee, *Theorie de l'art moderne*, Parigi 1964, p. 143.
9. P. Klee, *Journal*, pp. 197-199. In realtà, già nel 1902 egli aveva sviluppato una tecnica simile a quella della pittura su vetro; *ibid.*, pp. 136, 180, 188.
10. O.K. Werkmeister analizzò le relazioni tra l'opera di Klee e l'arte infantile in *The Issue of Childhood in the Art of Paul Klee*, in «Arts Magazine», Settembre 1977, pp. 138-151.
11. Riprodotto nell'almanacco del Blaue Reiter, Klincksieck, Parigi 1981, p. 256.
12. August Macke, che accompagnò Klee insieme a Louis Moilliet, lasciò una testimonianza dell'interesse di Klee per il vasellame locale in *Marchand et cruches*, 1914. Qui si potrebbe notare anche la divisione dell'interno della superficie in quadrati, alla maniera dei tappeti beduini. Cfr. Ernst-Gerhard Güse, *Raum und Fläche - Europa und der Orient zu August Mackes Tunis Aquarellen*, in *Die Tunisreise*, a cura di Güse, p. 144.
13. Cito due soli esempi: *Motivo di Hammamet*, (1914) e *Giardini del Sud*, (1914), riprodotti in Güse, *Die Tunisreise*, pp. 192 e 193.
14. Cfr. in particolare *Leggende del Nilo*, (1937) (pastello), riprodotto in *Paul Klee par lui-même et par son fils Felix Klee*, Parigi 1963, terza tavola dopo p. 56.
15. *Meisterwerken mohammedischer Kunst*, Monaco Maggio-Ottobre 1910. Nel primo volume del catalogo sono riprodotti quarantasei tappeti di varia origine.
16. P. Klee, *Wege des Naturstudiums, in Staatliches Bauhaus im Weimar 1919-1923*, Weimar 1923.
17. Soprattutto in *Cupole bianche e rosse*, (1914), *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf*, riprodotto in Güse, *Die Tunisreise*, p. 73, e *Su un motivo di Hammamet*, (1914), *Kunstmuseum, Basilea*, riprodotto in *Paul Klee. Das Frühwerk*, p. 403, n. 337.
18. Soprattutto *La luna brilla alta nel cielo*, (1916/20), *Galleria Beyeler, Basilea*, riprodotto in *Paul Klee. Das Frühwerk*, p. 456, n. 337.
19. Le "architetture" iniziano nel 1919 con *Paesaggio autunnale*, (1921), collezione privata, riprodotto in *Paul Klee. Das Frühwerk*, p. 534, n. 449, continuano con *Gradazione di arancio, viola e verde, arancio che sfuma nel verde-viola su arancio (orizzontale)*, (1922) riprodotto in *50 Werken von Paul Klee*, Berna, catalogo di vendita Kornfeld und Klipstein, 11-13 Giugno, 1975, n. 479, fino a *Tre torri*, (1923), Collezione Felix Klee, Berna, riprodotto in *Paul Klee, Fondazione Maeght, St.-Paul-de-Vence*, Luglio-Settembre 1977, p. 77, n. 55 e a *Architettura*, (1923), Collezione Hermann Rupp, Berna, riprodotto in Will Grohmann, *Paul Klee*, Colonia 1966, p. 201.
20. Soprattutto *Sguardo amichevole*, (1923), riprodotto in *Klee*, catalogo dell'esposizione, K. Flinker, Parigi, Marzo-Maggio 1974, n. 20; *Antico suono*, (1925), *Kunstmuseum, Basilea*, riprodotto in *Paul Klee*, catalogo, Parigi, M.N.A.M., Novembre 1969-Febbraio 1979, n. 73; *Armonia della flora nordica*, (1927), riprodotto in *Paul Klee, Opere 1900-1949, dalla collezione Felix Klee*, op. cit., p. 115, n. 78.
21. Per mancanza di un termine migliore, uso chiamare questa serie "organica" a causa della natura indeterminata delle sue forme, che fluttuano in uno spazio indifferenziato. La serie inizia con un'elaborazione di alberi in *Parco sul lago senza case*, (1920), riprodotto in *Paul Klee, Opere*, p. 94.
- n. 41. Marie Bonaparte scrisse nel 1933: «Qui la teoria psicoanalitica fa un po' luce mostrandoci come sia l'antico magico; ciò a cui mi riferisco è il momento dell'evoluzione ontogenetica e filogenetica dell'uomo in cui il magico diventa dominante», *La Pensée magique chez le primitif*, in «Revue française de psychanalyse», VII, 1, (1934), p. 13.
22. Riprodotto in Grohmann, *Paul Klee*, p. 34. Ho verificato questa assenza di relazione in Goethe, *Poesies*, trad. M. Betz, Parigi 1949; la poesia è alle pp. 68-71.
23. Cioè la scultura Dayak (Sud Borneo), tre statuette policrome Bali e la maschera Shira-Punu (p. 493) del Gabon, nell'almanacco del Blaue Reiter, p. 87, fig. 13; p. 136, figg. 46 e 47; p. 148, n. 54; p. 247, fig. 114. L'errore nella didascalia, che attribuisce la maschera del Gabon alla Cina, è indicativa dell'attenzione rivolta alla Cina verso il 1912.
24. Un interessante progetto per una ricerca che potrebbe essere condotta in questa area sarebbe fare un inventario di ciò che rimane degli archivi del Blaue Reiter e consultare i registri dei musei di Berna e Monaco, dove probabilmente furono ottenute le fotografie e i diritti di riproduzione. Le opere riprodotte furono molto probabilmente selezionate da un corpus più grande di opere che sarebbe essenziale conoscere per poter individuare le produzioni esotiche accessibili a Klee, Kandinsky e Marc.
25. Cfr. gli appunti di Klee per il suo corso alla Bauhaus, 3 Aprile 1922, pubblicati da J. Spiller in *Das Bildnerische Denken*, p. 409. Citato da Pierce, *Paul Klee and Primitive Art*, New York e Londra 1976, p. 35.
26. L. Segy, *African Sculpture Speaks*, New York 1952, p. 127. Citato da Pierce, *Klee and Primitive Art*, p. 35.
27. Christian Geelhaar descrive il risveglio intellettuale di Klee durante un viaggio in Italia: «A Genova, Roma, Napoli e Firenze un segmento di storia tornò in vita, e tuttavia (l'artista) divenne dolorosamente cosciente che la nozione di un ideale nel campo delle Belle Arti è completamente fuori dal tempo. Una grande confusione si impadronì di lui, che cercava di sconfiggerla con la satira e la caricatura». Egli aggiunge che fu in questa disposizione mentale che il giovane Klee eseguì, al suo ritorno tra il 1903 e il 1905, una serie di incisioni intitolate «Invenzioni: ciò che esse sono nel vero senso della parola - indipendenti da ogni immediato modello naturale» (Klee, *Dessins*, Parigi 1975, p. 12). Dovrei aggiungere che allora Roma, Firenze, Napoli, e in misura minore Genova, avevano nei loro musei etnografici importanti collezioni d'arte oceanica. Ma Paul Klee non li visitò.



Paul Klee, *Clown dalle grandi orecchie, Burattino*. Legno, gesso e pittura, cm. 20 x 16 x 6. Berna, Collezione privata.



Paul Klee, *Eschimese dai capelli bianchi, Burattino*, 1924. Legno, gesso, pittura e ferro di cavallo, cm. 15 x 8 x 6. Berna, Collezione privata.





Alberto Giacometti, *Oggetto invisibile*. 1934. Bronzo, (fusione 1935), cm. 154 × 32,4 × 28. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, Fondo Edmund Hayes



# Giacometti

Rosalind Krauss

**D**escrivere *L'Oggetto invisibile* di Alberto Giacometti (pagina a fronte e pagina 504) come «una fanciulla con ginocchia semipiegate quasi stesse offrendo se stessa all'osservatore (una posa, questa, suggerita allo scultore dall'atteggiamento assunto una volta da una ragazzina nel suo paese nativo)» significa prender parte alla ricostruzione degli inizi della sua attività che lo stesso Giacometti avviò negli anni quaranta. Ma questa cooperazione da parte di Michel Leiris, che redasse il testo per il catalogo della mostra del 1951 dello scultore, definendo *L'Oggetto invisibile* in funzione di una semplice trasparenza al mondo visibile, è un'espressione delle rotture e dei riallineamenti che stavano trasformando la Parigi del dopoguerra.<sup>1</sup> Questa descrizione è infatti uno schiaffo sul viso di André Breton.

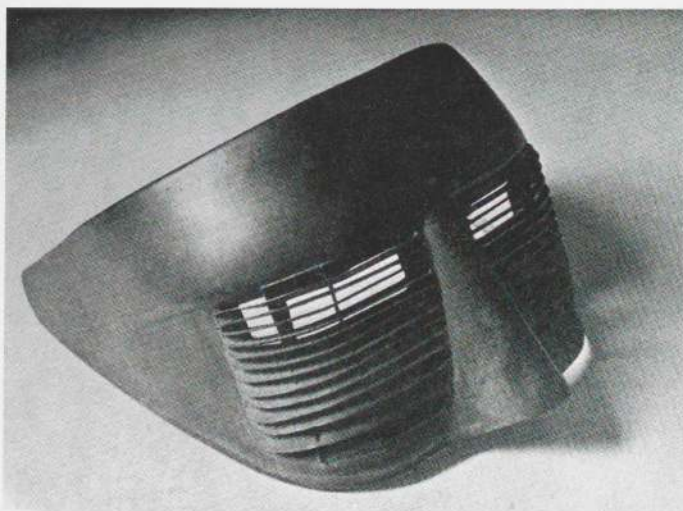
Chi può dimenticare l'esempio magistrale con cui Breton dischiude il mondo di *L'Amour fou* sugli strani, ma impressionanti processi del caso oggettivo? Giacometti e Breton vanno al "mercato delle pulci", dove ciascuno viene "attirato" da un oggetto apparentemente inutile, che è costretto a comperare, quasi contro la propria volontà. L'acquisto di Giacometti fu una maschera simile a quella di un guerriero, con angoli marcati (p. 504), ma nè lui nè Breton furono in grado di stabilirne l'esatto uso originario.<sup>2</sup> L'efficacia dell'esempio non consisteva, tuttavia, nello scopo iniziale dell'oggetto, ma nella sua destinazione finale. Questa, secondo il racconto di Breton, era la soluzione dei conflitti che polarizzavano Giacometti mentre tentava di mettere a fuoco le parti dell'*Oggetto invisibile*. La testa, in modo particolare, non si integrava con il resto dell'opera, ed era a questo problema che la maschera pareva indirizzarsi. «Sembrava che lo scopo dell'intervento della maschera», scrisse Breton, «fosse di aiutare Giacometti a superare le sue indecisioni a questo proposi-

to. Si dovrebbe notare che la scoperta dell'oggetto assolve la stessa funzione di un sogno, in quanto libera l'individuo da paralizzanti dubbi emotivi, lo conforta e gli fa capire che l'ostacolo che riteneva insormontabile è stato spianato».<sup>3</sup> Nel racconto di Breton, quindi, il mondo degli oggetti reali non ha niente a che fare con un'arte di mimesi; gli oggetti non sono in alcun senso modelli per l'opera dello scultore. Il mondo è al contrario una grande riserva per individuare i processi dell'inconscio, la cartina di tornasole che permette di scorgere la corrosività del desiderio. Si asserisce che senza la maschera, il sogno, Giacometti non avrebbe potuto finire *L'Oggetto invisibile*, proprio come Breton non avrebbe potuto penetrare il mondo scritto di *L'Amour fou* senza la sua *trouvaille* al mercato.

La ragazzina svizzera dei ricordi successivi di Giacometti, e del racconto di Leiris, non ha niente a che fare con questo esempio chiave del caso meraviglioso e oggettivo. Servendo da modello diretto e autentico per un'opera d'arte, la ragazzina svizzera allontana *L'Oggetto invisibile* dall'orbita del Surrealismo e lo colloca nel regno post-bellico dello studio di Giacometti mentre, come è risaputo, egli tentava, mese dopo mese, mediante prove e riprove, di cogliere la somiglianza del modello posto di fronte a lui.<sup>4</sup> Collocando l'opera in un nuovo contesto, in relazione ad un gruppo di amici e sostenitori quali Sartre e Genet, il racconto di Leiris accosta la scultura alla problematica di *The Phenomenology of Perception*, allontanandola da quella di *Les Vases communicants*.<sup>5</sup>

Questa atemporalità non è naturalmente accettabile da parte di uno storico e perciò Reinhold Hohl, il maggior studioso dell'opera di Giacometti, analizzando questo capolavoro del periodo pre-bellico dello scultore, non cita neppure il ricordo della bambina svizzera. Ma comunque la storia di Breton è, per Hohl, ugualmente sospetta. «Contrariamente al racconto di Breton», inizia, «secondo





Maschera di ferro. Fotografia di Man Ray pubblicata in *L'Amour fou* di André Breton, Parigi 1937.

cui un misterioso oggetto trovato al "mercato delle pulci" (era infatti il prototipo per una maschera protettiva di ferro progettata dal French Medical Corps durante la Prima Guerra Mondiale) aveva aiutato l'artista a individuare le sue forme, Giacometti aveva attinto le stilizzate sembianze umane da una *Figura seduta di donna defunta* delle Isole Salomone (pagina accanto), che egli aveva visto al Museo Etnologico di Basilea, e le aveva combinate con altri elementi dell'arte oceanica, quali il demone della morte a forma di uccello».<sup>6</sup>

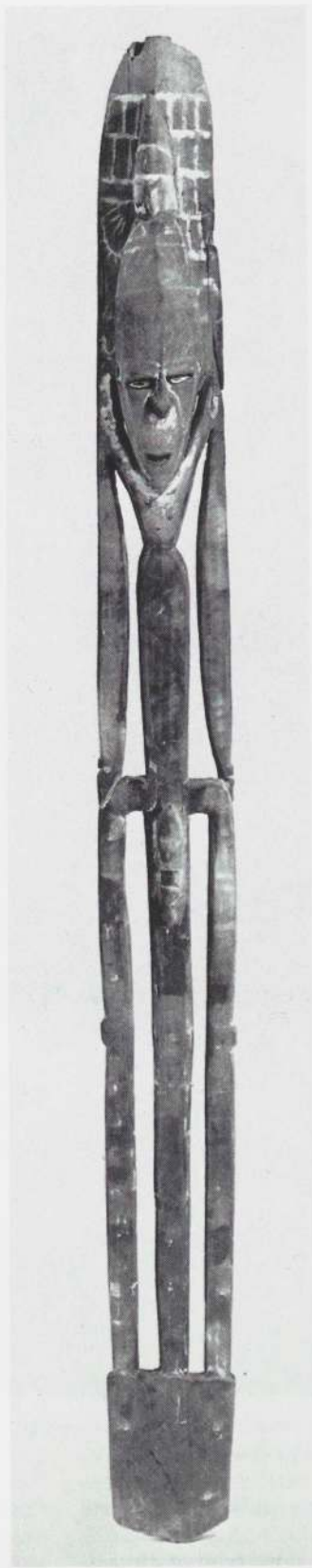
Nonostante la sicurezza del tono, le prove addotte da Hohl per questo collegamento sono scarse e indirette. Nel 1963 Giacometti aveva parlato in una intervista di una casa dell'Oceania ricostruita nel Museo di Basilea.<sup>7</sup> Poiché la figura delle Isole Salomone era stata esposta nella stessa galleria all'inizio degli anni trenta, Hohl poteva almeno supporre che Giacometti conoscesse l'oggetto.<sup>8</sup> Il dettaglio che conferisce maggiore credibilità all'ipotesi di Hohl è il supporto schematico, simile ad un'inferriata, della figura semi-seduta, una costruzione che è del tutto caratteristica di questo tipo di statue dei Mari del Sud e che non si ritrova comunemente altrove.<sup>9</sup> Poiché parte della forza della posa della scultura di Giacometti deriva dal rapporto enigmatico tra la posizione semi-inginocchiata e gli elementi strutturali che sembrano contenerla, - un pannello piatto contro le tibie davanti alla figura e la particolare impalcatura alle spalle - e dato che questa costruzione non è "naturale" per un modello in posa in uno studio, è sempre sussistita la probabilità che la sua fonte si dovesse ritrovare in un'altra opera d'arte. A causa della grata, della posa, del protendersi in avanti della testa e dell'articolazione dei seni, l'ipotesi della statua delle Isole Salomone, fatta da Hohl, sembrerebbe logica.<sup>10</sup>

Naturalmente, dietro l'ipotesi stessa di Hohl, secondo la quale questa statua sarebbe la fonte dell'*Oggetto invisibile*, vi è un'intera miniera di conoscenze circa il ruolo dell'arte Primitiva nell'opera dello scultore durante gli anni che preludono al 1934. Il primitivismo era stato fondamentale per Giacometti nel suo processo di distacco non solo dalla tradizione scultorea classica, ma anche dalle costruzioni cubiste che nei primi anni venti erano parse la sola alternativa logica. L'opera di Giacometti maturò in funzione della sua capacità di inventare in stretto rapporto alle fonti Primitive, così che solo due anni dopo aver lasciato lo studio di Bourdelle egli fu in grado di eseguire una figura su scala maggiore, che era "sua" pro-



Alberto Giacometti, *Oggetto invisibile (Mani che tengono il vuoto)*. 1934. Gesso, h. cm. 156,2. New Haven, Yale University Art Gallery, dono anonimo. Già Collezione Matta. Fotografia di Dora Maar pubblicata in *L'Amour fou* di André Breton, Parigi 1937.





Sopra: Figura, Santa Cruz, Isole Salomone. Legno, capelli e intarsio di conchiglia, h. cm. 37. Londra, The British Museum.

A sinistra: Figura, Kopar, Provincia del Sepik orientale, Papua Nuova Guinea. Legno dipinto, h. cm. 161. Zurigo, Museum Rietberg, Collezione von der Heydt.

Più a sinistra: Figura, Bougainville, Isole Salomone. Legno dipinto, h. cm. 175. Basilea, Museum für Völkerkunde.





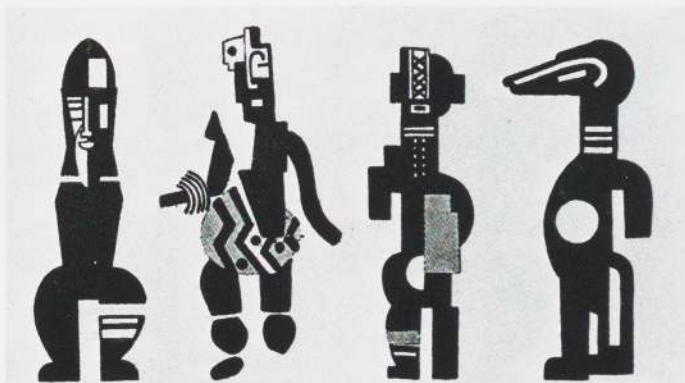
Alberto Giacometti, *La coppia*. 1926. Bronzo, h. cm. 60, 1. Collezione Sylvia e Joseph Slifka.

prio perché apparteneva, in maniera profonda, all'arte tribale africana.

Quella figura, la *Donna cucchiaio*, a grandezza naturale (p. 509), fu realizzata verso la fine del 1926 o all'inizio del 1927. Nel suo sviluppo rispetto all'opera che la precedette immediatamente, *La coppia*, si possono scorgere alcune delle intuizioni di Giacometti circa il modo di operare in scultura in rapporto all'arte Primitiva.<sup>11</sup> Poiché rappresentava la prima reazione di Giacometti alle fonti africane, *La coppia* era entrata in questo campo per via di quello "style nègre" (alla moda) che era molto diffuso nei primi anni venti. Per esempio, gli schizzi pubblicati da Léger in una edizione del 1924 di *L'Esprit nouveau* quali

"personnages" per *La creazione del mondo* mostrano le stesse generalizzate forme globali – a trapezio, ovali – per esprimere il corpo come un tutto che si ritrovano in *La coppia*, e usano gli stessi tipi di dettagli ornamentali per indicare l'anatomia. Il tipo di dettaglio di cui si servono sia Giacometti che Léger proviene, per esempio, dai motivi scarificati trovati sulle maschere africane, che i due artisti utilizzano poi come mezzo con cui esprimere le forme anatomiche (le mani in *La coppia*) in modo decorativo. Entro la logica di tale stile, questo dettaglio tribalizzante viene graficamente applicato ad uno sfondo piano semplificato. Le forme di quello sfondo potrebbero a loro volta essere ricavate dall'arte africana (sussiste perciò una





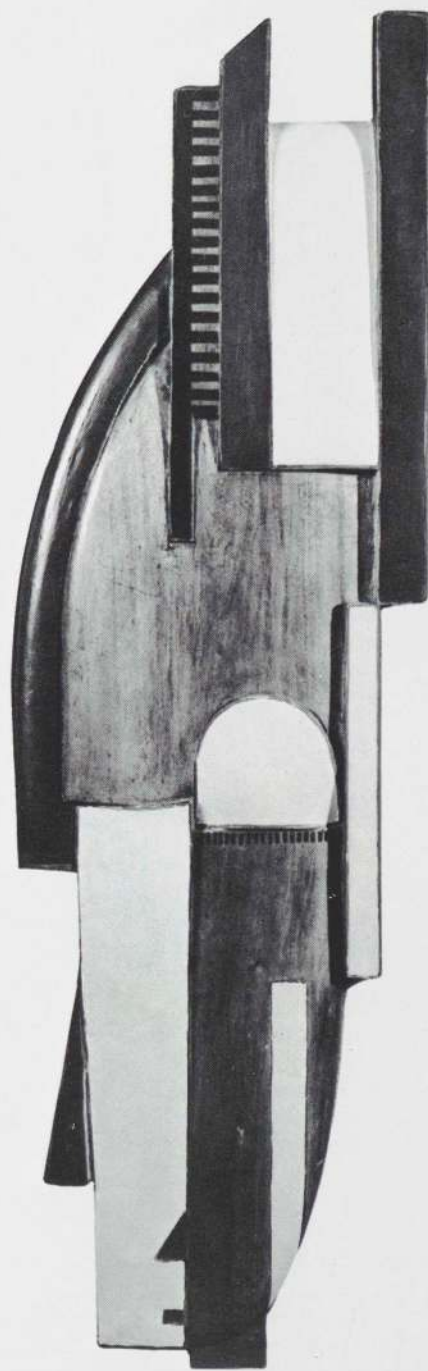
Fernand Léger, schizzo per *La creazione del mondo*. Pubblicato in *L'Esprit Nouveau*, n. 18, (1924).

possibile relazione tra la forma generale della figura maschile in *La coppia*, e quel tipo di scudi tribali che aveva attirato anche l'attenzione di Picasso) e persino le combinazioni figurative, come il *La coppia*, potrebbero corrispondere a tipi africani autentici: in questo caso la ricorrente "coppia primordiale" esistente nelle tradizioni Dogon e Baga (pp. 50, 429). Ma ciò che queste applicazioni di dettagli, casuali e trasformati, producono è un carattere generalizzato dell'Afro-Primitivo privo di qualsiasi fonte scultorea specifica.

L'atteggiamento stilizzante, che tien conto della risultante giocosa ricombinazione e trasformazione degli elementi originali accosta queste creazioni di Giacometti e Léger al più vasto campo di ciò che potrebbe essere chiamato "Deco Nero". Entro questo contesto, scultori quali Miklos e Lambert-Rucki producevano già dal 1925 maschere "africane" e sculture figurative stilizzate. Il designer Pierre Legrain stava progettando mobili per clienti come quelli di Jacques Doucet, modellati sui sedili e gli sgabelli dell'Africa tribale. Le varie e contraddittorie proposte negli scritti su Giacometti a proposito della "fonte" etnografica precisa di *La coppia*<sup>12</sup> attesta il successo del "Deco Nero" nel creare l'esperienza di ciò che Roland Barthes potrebbe chiamare "Africanità", senza conservare molto dell'integrità strutturale dei modelli. È questo atteggiamento stilizzante nei confronti della fonte Primitiva che *La coppia* possiede, ma che la *Donna cucchiaio* rinnega.

Muovendosi verso un più profondo livello di assimilazione strutturale degli oggetti scolpiti africani, la *Donna cucchiaio* ammette la metafora frequentemente presentata dai cucchiai per granaglie Dan (p. 508), in cui il cavo dell'utensile viene paragonato alla parte inferiore della donna, vista come ricettacolo, marsupio o cavità.<sup>13</sup> Questi cucchiai - molti dei quali avevano un carattere "astratto" - erano molto comuni in Europa negli anni precedenti il 1927. Sei cucchiai della collezione di Paul Guillaume furono inclusi nella grande mostra di arte africana e oceanica al Musée des Arts Décoratifs nell'Inverno 1923-1924.<sup>14</sup> Prendendo la metafora e invertendola, così che "un cucchiaio è simile ad una donna" diventa "una donna è simile ad un cucchiaio", Giacometti riuscì a rendere l'idea più intensa e universale, generalizzando le forme delle sculture africane, talvolta piuttosto naturalistiche, in direzione di una astrazione più sfaccettata. Applicando al modello Dan l'immagine della donna che è quasi unicamente un grembo, Giacometti assimilò l'eleganza formale dell'oggetto africano alla più rozza concezione delle Veneri della fertilità dell'Età della Pietra.<sup>15</sup>

Con questa celebrazione della funzione primaria della donna vista attraverso una logica formale primitivizzata, Giacometti aveva assunto l'aggressiva posizione anti-



Jean Lambert-Rucki, *Maschera*. Legrain. Collezione privata.

occidentale dell'avanguardia visiva, cui era stata data espressione verbale, per esempio, da Georges Henri Rivière, che sarebbe presto diventato vice-direttore del Trocadéro, quando Rivière stesso pubblicò nel primo volume dei «Cahiers d'art» un panegirico dell'archeologia, «figlia parricida dell'umanesimo».<sup>16</sup> Iniziando con la cruda affermazione che il miracolo dell'arte greca aveva fatto il proprio corso, Rivière proseguì dicendo che se Louis Aragon e Jean Lurçat fossero andati in Spagna, a differenza dei loro padri, la loro meta più urgente non sarebbe stata il Prado ma le grotte di Altamira. La *Donna cucchiaio*, contemporanea a questa affermazione, ne è anche una conferma.

Ma la *Donna cucchiaio* è anche qualcos'altro. È ciò che un'altra corrente dell'avanguardia intellettuale considere-



A sinistra: Cucchiaino, Dan,  
Costa d'Avorio o Liberia.  
Legno, h. cm. 52,1.  
Bloomington, Indiana University  
Art Museum.

A destra: Cucchiaino, Dan,  
Costa d'Avorio o Liberia.  
Legno, h. cm. 45.  
Collezione privata.

Più a destra: Cucchiaino, Wobe,  
Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 30.  
Parigi, Musée de l'Homme.



rebbe un primitivismo "morbido", un primitivismo divenuto formale e perciò privo di coraggio. Infatti, associare la *Donna cucchiaino* con i «Cahiers d'art» significa collocarla nel contesto di una concezione formalizzante del Primitivo che scorgiamo, per esempio, dietro l'elogio che Christian Zervos fece di Brancusi, definendolo il più valido scultore del periodo post-bellico. Dopo il grande influsso della cultura nera, Zervos scrisse nel 1929: «Brancusi ha esplorato tutti gli orizzonti che i Negri gli hanno dischiuso e che... gli hanno permesso di conseguire la pura forma».<sup>17</sup>

La *Donna cucchiaino* partecipa, sia per il senso della dimensione che per la qualità, alla riduzione formale che Giacometti indubbiamente raggiunse tramite la conoscenza dell'opera di Brancusi.

Un anno prima che Giacometti realizzasse questa scultura, Paul Guillaume aveva pubblicato un volume che rappresentava la punta estrema del movimento per l'«estetizzazione» dell'arte Primitiva.<sup>18</sup> *Primitive Negro Sculpture*, concepito sotto l'egida di Albert Barnes, scritto alla Barnes Foundation, e pubblicato in inglese, riconosce come suo unico vero precedente un'analisi della struttura formale dell'arte africana di Roger Fry.<sup>19</sup> A causa dell'importanza di Guillaume nel mondo dell'arte, il libro doveva indubbiamente essere conosciuto a Parigi ancor prima di essere tradotto in francese, e può, in effetti, essere stata una delle sue illustrazioni a consolidare la concezione della donna/cucchiaino di Giacometti.

Sostenendo che ogni opera d'arte africana può essere intesa come soluzione di un problema formale, *Primitive Negro Sculpture* presenta ciascuno dei suoi oggetti come «una sequenza ritmica, variata, di qualche tema in una massa, linea o superficie», descrivendo il modo in cui elementi geometricamente concepiti vengono prima articolati e poi unificati dal genio plastico dello scultore Primitivo. Ma ciò che viene sottolineato in tutto il testo è la

continua presenza di una volontà d'arte, di una pulsione estetica che è concepita come originaria o primaria. Precedendo tutte le idee, religiose o no, questo istinto è la proprietà comune dei bambini di tutte le razze così come di quei "bambini" della razza umana: gli uomini e le donne tribali. È perciò il gioco creativo del bambino occidentale con i colori, l'argilla e i pastelli che permette l'accesso ai processi che informano l'arte Primitiva. Concludendo con la certezza che «non è difficile immaginare, dunque, il continuo sviluppo dell'arte negra dal libero gioco naif dell'impulso estetico», Guillaume unisce gli interessi estetizzanti del mondo artistico con la più euforica posizione della psicologia evolutiva che veniva enunciata alla fine degli anni venti. Ed è d'accordo con lo psicologo G.H. Luquet.<sup>20</sup>

Fu indubbiamente la convinzione di Luquet secondo cui l'arte dei bambini e l'arte degli uomini tribali formano un'unica categoria, che a sua volta contesta i valori dell'arte "civilizzata", che interessò Georges Bataille nel suo libro e lo indusse a trattarne nella rivista «Documents».<sup>21</sup> Ma la netta divergenza di Bataille con il favorevole giudizio di Luquet circa le forze operanti nello sviluppo della figurazione Primitiva esprime l'attacco mosso da questa ala dell'avanguardia radicale verso la concezione del primitivismo quale arte per l'arte. Poiché, come dimostrerò, l'atteggiamento di Bataille contribuì ampiamente a formare la concezione definitiva e l'uso che Giacometti fece del materiale Primitivo, è opportuno prestare attenzione alla critica mosso da Bataille a Luquet.

Luquet presenta il bambino come se questi non avesse nessuna intenzione figurativa, ma si diletta soltanto a manifestare la sua presenza facendo scorrere le sue dita sporche sui muri o riempiendo fogli bianchi con scar-

Alberto Giacometti, *Palla sospesa*. 1930-1931. Gesso e metallo, cm 61 × 36,2 × 34, 3. Basilea, Kunstmuseum, Fondazione Alberto Giacometti.







bocchi. Avendo fatto questi segni, il bambino inizia più tardi a investirne una parte di un valore rappresentativo. Con questa "lettura" delle linee che ha tracciato, il bambino è alla fine in grado di ripetere volontariamente le immagini. Poiché la base della interpretazione è enormemente schematica, ne consegue la relazione tra un segno e l'idea di un oggetto, un processo che ha a che fare con il concetto e non con la somiglianza. Per questa ragione Luquet definisce la figurazione Primitiva *realismo intellettuale*, riservando il termine *realismo visivo* alla preoccupazione per la mimesi dell'adulto occidentale.

È inutile dire che la presentazione di Luquet dello sviluppo dei dipinti preistorici delle caverne segue lo stesso schema di quello del bambino di oggi: il disegno casuale diventa gradualmente un disegno intenzionale, che a sua volta origina la lettura figurativa. Poiché la somiglianza con gli oggetti esterni è stata dapprima "riconosciuta" entro gli schemi non-figurativi, può essere elaborata e perfezionata col tempo.

Nel piano di Luquet, dunque, una libertà e un piacere assoluti danno origine all'impulso di disegnare, ed è questo istinto, non il desiderio di rappresentare la realtà, che è primario. Su questa base viene gradualmente definito un procedimento per adattare il segno alle condizioni della rappresentazione, ed entro questo si sviluppa un "sistema" di figurazione con caratteristiche costanti in tutto il campo dell'arte Primitiva, siano essi i graffiti o i disegni dei bambini, degli aborigeni o dei contadini. Caratteristiche quali i profili di volti dotati di due occhi e di due orecchie, o la rappresentazione di case e corpi trasparenti per mostrare il loro contenuto, o la libera combinazione di piano ed elevazione sono ciò che rimane immutato attraverso la pratica del "realismo intellettuale". Nello schema di Luquet la conoscenza è perciò generosamente aggiunta al piacere.

Naturalmente la cronologia dell'arte preistorica non avvalorava il confortante progressivismo di Luquet. Le caverne di Lascaux con il loro sorprendente naturalismo precedono le esecuzioni molto più rozze di periodi successivi. Tuttavia, se Bataille attira l'attenzione del lettore sull'evidente errore nello schema di Luquet, non è per motivi di precisione storica ma per sostenere qualcosa che era già diventato un elemento fondamentale del suo pensiero durante la sua direzione di «Documents» e destinato a perdurare anche in seguito. Infatti ciò che Bataille fa notare è il modo disuguale di rappresentare animali e uomini, in uno stesso periodo. «La renna, il bisonte, o i cavalli» afferma Bataille, «sono rappresentati con dettagli così perfetti che se noi potessimo vedere immagini così scrupolosamente fedeli degli uomini stessi, il più strano periodo della comparsa dell'uomo cesserebbe immediatamente di essere il più inaccessibile. Ma i disegni e le sculture che si pensa rappresentino gli Aurignaciani stessi sono quasi tutti *informi* e molto meno umani di quelli che rappresentano gli animali; altri, come la Venere Otentotta, sono ignobili caricature della figura umana. Questo contrasto è lo stesso del periodo magdaleniano».<sup>22</sup>

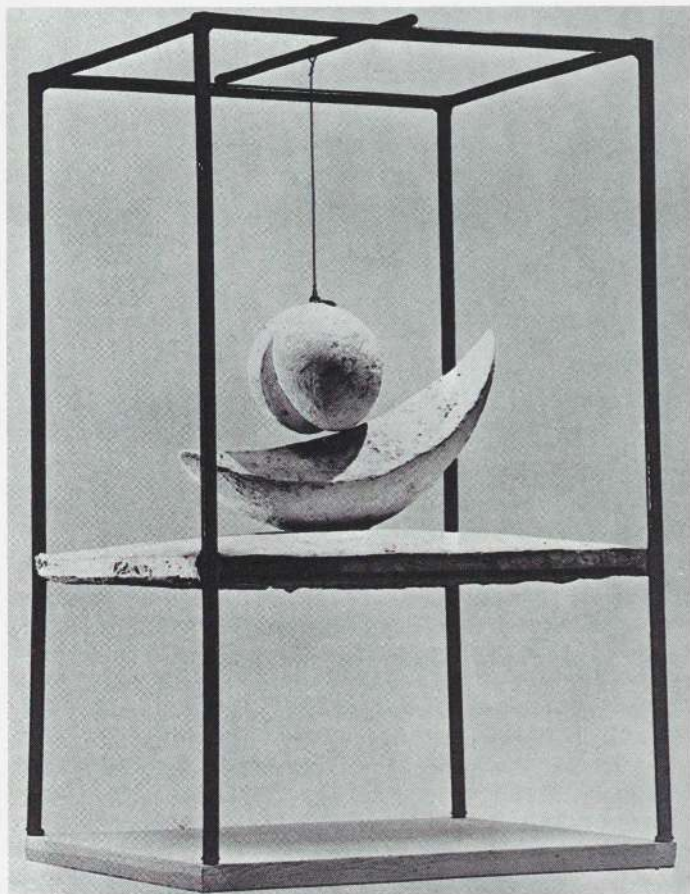
È proprio perché «quest'arte rozza e deformante è stata riservata alla figura umana» che Bataille insiste sulla sua intenzionalità, sul suo essere una specie di vandalismo primario che opera sulle immagini degli uomini. È infatti la sua distruttività che Bataille desidera sostituire alla serena visione di Luquet del principio del piacere che opera all'origine dell'impulso del disegnare. I segni sul muro di un bambino, i suoi scarabocchi sulla carta, procedono tutti da un desiderio di distruggere o mutilare il supporto. In ciascuno stadio successivo dello sviluppo indicato da Luquet, Bataille vede l'attuazione di un nuovo desiderio di alterare e deformare ciò che è davanti al

soggetto: «L'arte, poiché si tratta incontestabilmente di arte, procede in questo modo per mezzo di distruzioni successive. In quanto libera degli istinti, questi sono perciò sadici».<sup>23</sup>

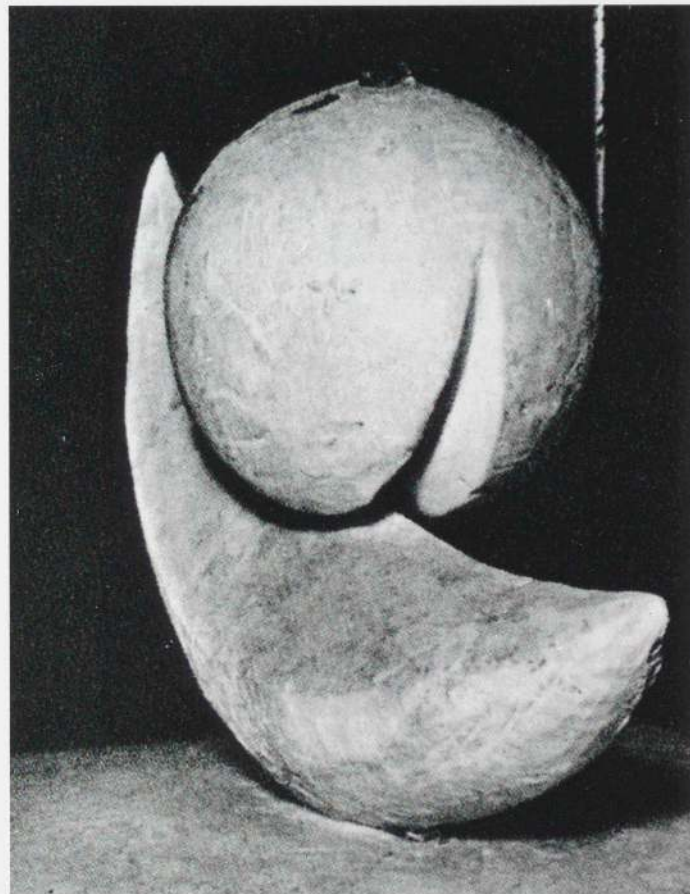
Il termine che Bataille trova per generalizzare il fenomeno del sadismo sia nell'arte dei bambini che in quella delle caverne è *alterazione*, e questa parola, nella precisione della sua ambivalenza, è caratteristica di Bataille. Poiché alterazione derivava dal latino *alter*, che, comprendendo allo stesso modo un cambiamento di stato e un cambiamento (o progressione) di tempo, contiene i significati divergenti di *involutione* ed *evoluzione*. Bataille fa notare che la parola alterazione descrive la decomposizione dei cadaveri come pure «il passaggio ad uno stato perfettamente eterogeneo corrispondente al... *tout autre*, cioè, al sacro, realizzato per esempio da un fantasma».<sup>24</sup> L'alterazione – che rappresenta l'impulso primario dell'auto-rappresentazione dell'uomo – diventa così un concetto che conduce simultaneamente verso il basso e verso l'alto: come *altus* e *sacer*, i concetti primari, a doppio senso, che interessavano Freud. Il primario, o l'originario, è perciò insolubilmente diffuso, spezzato da un irrimediabile dualismo alla radice delle cose che era caro a Bataille, proprio nella vicinanza al pensiero di Nietzsche. Nel suo sconvolgimento della logica che mantiene termini quali alto e basso o ignobile e sacro come poli opposti, questo gioco sul contraddittorio permette di cogliere quella verità che Bataille non si stancò mai di dimostrare: che la violenza è stata storicamente collocata nel cuore del sacro, che, per essere autentico, il pensiero creativo deve allo stesso tempo essere un'esperienza di morte, e che è impossibile che un qualsiasi momento di vera intensità esista indipendentemente da una crudeltà, che è ugualmente estrema.<sup>25</sup>

Bataille è perfettamente consapevole che un Occidentale civilizzato potrebbe desiderare di rimanere in uno stato di ignoranza riguardo la presenza della violenza nell'ambito dell'antica pratica religiosa, così che egli non nota o non riflette sul significato degli antropoidi deformati che appaiono nella caverna, oppure estetizza tutta l'arte africana. Nel primo saggio che scrisse sulla civiltà Primitiva, egli fece notare questa riluttanza da parte degli studiosi a riconoscere ciò che è ripugnante e crudele nella raffigurazione delle divinità di certi popoli. Il testo, incluso in una raccolta di saggi etnologici in occasione della prima grande mostra di arte precolombiana a Parigi (1928), era intitolato *L'Amérique disparue*, e in esso Bataille (facendo propria la tradizione precedente che includeva la cultura precolombiana nella nozione del Primitivo) cercò di capire la realtà che sta dietro la rappresentazione degli Aztechi, raffigurati come caricaturali, mostruosi e deformi.<sup>26</sup> Sebbene la sua conoscenza della cultura precolombiana fosse ancora piuttosto superficiale, la sua analisi si dimostrò estremamente preveggente, secondo l'opinione dell'etnologo Alfred Métraux, che ricordò questa prima opera di Bataille.<sup>27</sup> Infatti ciò che Bataille poté scorgere in queste immagini era la presenza di divinità maligne e simulatrici, di dei truffatori ai quali era dedicato un fervore religioso in cui la crudeltà spietata si univa all'umorismo nero per creare una cultura di delirio: «Senza dubbio, un'eccentricità più sanguinaria non fu mai concepita dalla pazzia umana: crimini ininterrottamente commessi alla luce del sole per soddisfare incubi inflitti dagli dei e da fantasmi terrificanti! I banchetti cannibalistici dei sacerdoti, le cerimonie con cadaveri e fiumi di sangue, più che un evento storico evocano le straordinarie perversioni descritte dall'illustre Marchese de Sade».<sup>28</sup> L'estensione del riferimento dal Messico a de Sade era una caratteristica dell'ambiente intellettuale e del pensie-





Alberto Giacometti, *Palla sospesa*. 1930-1931. Gesso e metallo, cm 61 x 36,2 x 34,3. Basilea, Kunstmuseum, Fondazione Alberto Giacometti.



Alberto Giacometti, *Palla sospesa* (particolare). 1930-1931. Gesso e metallo, cm. 61 x 36,2 x 34,3. Basilea, Kunstmuseum, Fondazione Alberto Giacometti.

ro etnologico negli anni venti, in particolare nell'ambito del circolo di Marcel Mauss. Il seminario di Mauss sulle religioni Primitive mise in rilievo la violenta rappresentazione del sacro in Africa, in Oceania e nelle Americhe. Ciò doveva incidere non solo sul pensiero di Bataille, ma anche su quello di Michel Leiris, come dimostra un'opera quale *Les Rites de possessions des Ethiopiens de Goudar et ses aspects théâtraux*.

Ma parlando dell'insaziabile sete di sangue degli Aztechi, delle loro pratiche sacrificali in cui il cuore della vittima viva veniva strappato dal suo cuore e sollevato, ancora palpitante, sull'altare, dal sacerdote, Bataille sottolinea «il carattere sorprendentemente gioioso di questi orrori». Come nel caso del concetto di alterazione, la pratica del sacrificio presso gli Aztechi permette che venga provata la doppia condizione del sacro. «Il Messico non era solo il più grondante dei macelli umani» scrive Bataille, paragonando la cultura azteca a quella degli Incas, che egli trovava burocratica e severa, «era anche una città ricca, un'autentica Venezia di canali e ponti, di templi decorati e bellissimi giardini di fiori sparsi ovunque». <sup>29</sup> Era una cultura di sangue che generò sia fiori che mosche.

Se Giacometti aveva iniziato nel 1926 e 1927 con una concezione dell'arte Primitiva ispirata a Luquet, con il 1930, anno in cui fu pubblicato *L'Amérique disparue*, egli sarebbe passato a quella di Bataille. Infatti negli anni che intercorsero tra le suddette date Giacometti era stato assorbito nel gruppo che costituì «Documents».

Nel 1928, un anno dopo aver finito la *Donna cucchiaino*, Giacometti espose per la prima volta la sua opera. Egli

espose due delle teste e figure a forma di piastra che aveva eseguito in quell'anno, oggetti che sviluppavano la decisa frontalità della *Donna cucchiaino* in direzione di una semplicità e di un'eleganza nuove. In conformità con la direzione implicita nel suo primitivismo estetizzato, gli oggetti preclassici divennero i suoi modelli per astrarre e semplificare le sue forme. La presenza di questi modelli nella sua attività si rivelò immediatamente palese a chi osservava le sue opere. In uno dei primi commenti sulla scultura di Giacometti, Zervos parlò del suo rapporto con l'arte delle Cicladi. <sup>30</sup>

In base a questi due oggetti esposti, André Masson chiese di incontrare Giacometti. Si avviò allora l'iniziazione dello scultore nel gruppo che comprendeva Masson, Desnos, Artaud, Queneau, Leiris e Bataille, gruppo che era conosciuto come quello dei Surrealisti dissidenti, il cui centro intellettuale era la rivista «Documents». Poiché tre degli editori di «Documents» erano Bataille (profondamente impegnato nello sviluppo della teoria etnografica che veniva allora formulata alla Ecole des Hautes Etudes nei seminari di Marcel Mauss), <sup>31</sup> Michel Leiris (diventato etnologo nel 1931), e Cart Einstein (che aveva pubblicato il suo studio sulla scultura Primitiva già nel 1915), risulta ovvio l'impegno della rivista nei confronti di questo argomento. L'intima e duratura amicizia di Giacometti e Leiris comportò un contatto con i particolari e le teorie non solo dell'etnografia, ma anche delle applicazioni cui esse erano sottoposte dal gruppo di «Documents». <sup>32</sup> Nel 1930, al termine della sua iniziazione in «Documents», Giacometti realizzò *Palla sospesa*: una scultura che destò scalpore tra i Surrealisti ortodossi, procurando a Giacometti accesso immediato a Breton e Dalí, una scultura che diede

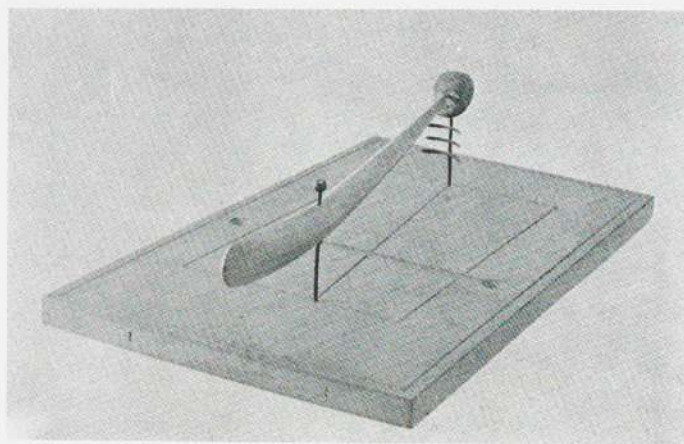


l'avvio a tutta la moda surrealista di creare oggetti carichi di significati erotici; essa era tuttavia un'opera che aveva più a che fare con Bataille che non con il Surrealismo.<sup>33</sup>

Maurice Nadeau ricorda le reazioni inizialmente scatenate da *Palla sospesa*: «Tutti coloro che videro questo oggetto in funzione provarono un'emozione sessuale intensa ma indefinibile, connessa con i desideri più inconsci. Questa emozione non era assolutamente di soddisfazione, ma di turbamento, come quella provocata dall'irritante consapevolezza dell'insuccesso».<sup>34</sup> Una macchina erotica, *Palla sospesa* è quindi, come il *Grande vetro* di Duchamp, un apparecchio per la disgiunzione dei sessi, la non-soddisfazione del desiderio. Ma *Palla sospesa* è più esplicitamente sadica di *La sposa denudata*, poiché l'azione di scorrimento che visibilmente stabilisce un rapporto tra la sfera incavata della scultura e il suo partner a forma di cuneo non solo suggerisce l'atto dell'accarezzare ma anche quello del tagliare: c'è un richiamo, per esempio, al gesto sconvolgente del rasoio che incide un occhio aperto con cui si apre il film *Un Chien andalou*.<sup>35</sup>

In questo gesto ambiguo, in cui si incarnano allo stesso tempo amore e violenza, si può scorgere una fondamentale ambiguità circa l'identità sessuale degli elementi della scultura di Giacometti. Il cuneo, su cui la palla agisce, in un senso è la sua partner femminile, in un altro, disteso e tagliente, è lo strumento fallico dell'aggressione contro la vulnerabile rotondità della palla. Non è solo il rasoio di *Un Chien andalou*, ma anche il corno del toro di *L'Histoire de l'oeil* di Bataille, che penetra il matador, e lo uccide strappandogli l'occhio.<sup>36</sup>

E il cuneo è forse un terzo sostituto del fallo, unito in altro modo all'universo della violenza sacra che, nel 1930, era divenuto interesse comune di Giacometti e Bataille. Il cuneo ha la forma delle "palme" in pietra dell'antico gioco messicano della palla; elementi a forma di cuneo che si pensa venissero indossati come protezione dai partecipanti, quasi nudi, ad un gioco in cui la palla poteva essere colpita con le ginocchia e le natiche e in cui i nomi stessi usati per il gioco sottolineavano la strumentalità delle natiche (per esempio, dal dizionario Nahua del Molina del 1571 abbiamo «ollama: giocare a palla con le natiche», e «olli: certe resine di alberi medicinali con cui fanno palle con cui giocano con le natiche»).<sup>37</sup> Come qualsiasi altra cosa nel Messico che Bataille ammirava, l'antico gioco con la palla era una combinazione di esuberanza e crudeltà, causava ferite sanguinanti provocate dalla palla e morte di alcuni giocatori sul campo. Con l'uso delle natiche quale

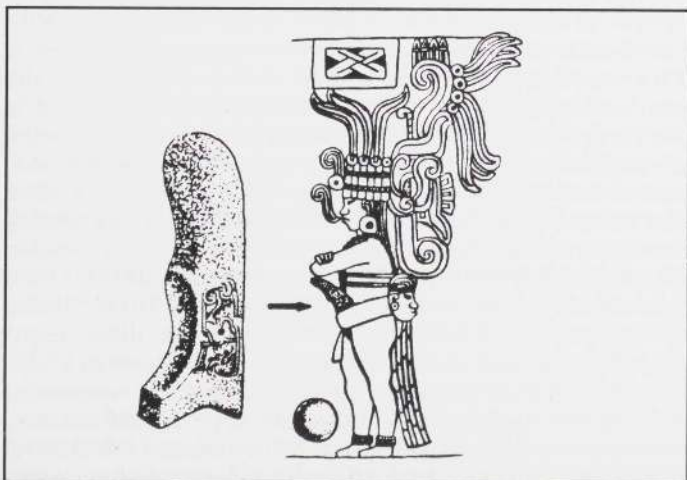


Alberto Giacometti, *Punta all'occhio*. 1932. Legno e metallo, cm. 12,2 × 61 × 35,6. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

principale strumento del gioco, esso aveva un'ulteriore accentuazione del tono omo-erotico. Se, come sto suggerendo, il gioco della palla messicano è una componente nell'esecuzione di *Palla sospesa* – poiché l'opera dà l'avvio all'indagine immediatamente successiva di Giacometti circa la scultura quale campo per il pallone, campo da gioco o tavolo da gioco, come accade in *Punta all'occhio*, *Circuito* (p. 529) e *Non si gioca più* – allora bisogna aggiungere un "terzo sesso" al ciclo dell'indeterminatezza dei significati sessuali dell'opera.

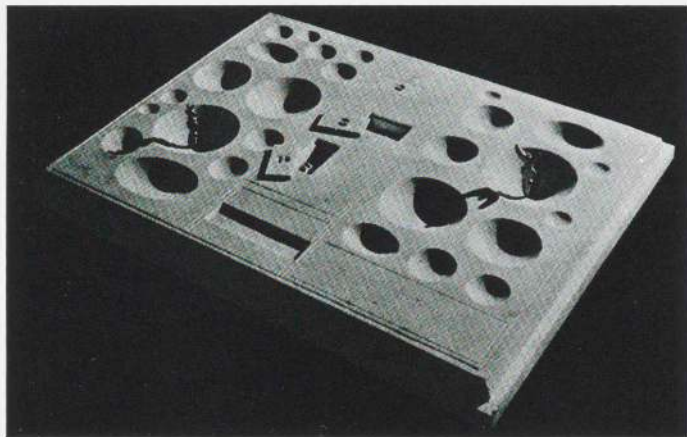
Le prime sculture di Giacometti avevano già dimostrato un interesse per l'arte precolombiana, oltre che per quella dell'Africa e delle Cicladi. Jacques Dupin, il cui studio fu completato durante la vita dello scultore, riferisce che le prime fonti "esotiche" di Giacometti provenivano dall'Africa, dall'Oceania e dal Messico.<sup>38</sup> Due opere che evidentemente testimoniano questi primi rapporti con il Messico sono la *Figura accovacciata* del 1926 e un gesso precedente, *Testa* (p. 514). Una terza scultura che permette di scorgere ben più di un semplice rapporto estetico con il Messico, ma piuttosto un'esperienza, simile a quella di Bataille, dell'ethos della cultura azteca, è *L'ora delle tracce* del 1930 (p. 514). Sono le immagini di *L'Amérique disparue* e di altri resoconti sulla cultura azteca pubblicati in «Documents» – la cui serie completa Giacometti custodì accuratamente per tutta la vita<sup>39</sup> – che permettono una possibile lettura di *L'ora delle tracce* quale estatica immagine del sacrificio umano. Infatti la figura alla sommità dell'opera, il cui rictus può essere sia di massima estasi che di dolore estremo (o, come sosterebbe Bataille, di entrambe), sembra posata su un altare sotto il quale oscilla la forma di un cuore strappato.<sup>40</sup>

*L'ora delle tracce* precedette immediatamente *Palla sospesa*. Le due sculture sono strutturalmente connesse in virtù del loro gioco comune con un elemento pendente che oscilla da un supporto simile ad una gabbia. Entro l'universo di idee associate in quel momento alla cultura azteca, le sculture possono esservi collegate anche a livello tematico; ma senza alcun dubbio si possono incorporare entrambe nei racconti molto elaborati di Giacometti circa i suoi stessi pensieri di sadismo e violenza. Un testo come *Hier, sables mouvants*, con la sua fantasia di stupro («l'intera foresta risuonava delle loro grida e dei loro gemiti») e di strage, sebbene dapprima pubblicato nella rivista di Breton, ha ben poco a che fare con i concetti di bellezza convulsa autorizzati dal Surrealismo.<sup>41</sup> Il vero rapporto è con Bataille, i cui scritti e i cui pensieri sembravano aver permesso a Giacometti di esprimere queste fantasie di



Giocatore di palla, Vega de Aparicio, Veracruz. Messico. Disegno ripreso da una scultura in pietra del Museo Nacional de Antropología, Città del Messico. Pubblicato in *The Rubber Ball Game of Ancient America* di Stephan F. e Suzanne de Borhegyi, 1963.





Alberto Giacometti, *Non si gioca più*. 1933. Marmo, legno e bronzo, cm. 5 x 40 x 30 Bridgewater, Connecticut. Collezione Julien Levy.



Tavola da gioco, Gio, Liberia. Legno, cm. 55,8. Cambridge, Harvard University, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology.

brutalità. Come il suo attaccamento alla rivista di Bataille, durato per tutta la vita, gli scritti di Giacometti sulla violenza – come nel suo saggio su Jacques Callot o il suo testo *Le Rêve, le Sphinx et le mort de T.* – continuarono anche dopo gli anni trenta e il suo ripudio del Surrealismo. Sia nella loro struttura che nelle immagini, questi testi ricordano spesso Bataille.<sup>42</sup>

Ho prima affermato che l'alterazione funziona come un concetto di Bataille a causa della contraddizione primaria che opera in relazione al significato, così che il significante oscilla costantemente tra due poli. Questo stesso tipo di oscillazione di significato – per la complessità implicata, il termine più preciso potrebbe essere *migrazione* – è ciò che è messo in azione da *Palla sospesa*. Sebbene l'opera sia strutturata come un'opposizione binaria, come il maschile e il femminile accostati e contrapposti, il valore di ciascuno di questi termini non rimane fisso: ogni elemento può essere interpretato come simbolo o del sesso maschile o di quello femminile (e per la palla, oltre ad un'interpretazione come testicoli, si aggiungono i possibili valori semantici di natiche e di occhio, nessuno dei quali è però determinato dal genere). L'identificazione di una o dell'altra forma entro qualsiasi interpretazione data all'opera è possibile solo in opposizione al suo compagno, e queste interpretazioni si muovono attraverso un insieme di rapporti costantemente oscillanti, che si svolgono attraverso l'affermazione metaforica del rapporto eterosessuale nella sfera della sessualità trasgressiva, masturbatoria, omosessuale, sadica, e di nuovo da capo. (La trasgressione contenuta nella posizione significativa della scultura – lo si dovrebbe notare – la distacca allo stesso tempo dal netto rifiuto di Breton di ciò che è sessualmente perverso, e dal *jeux d'esprit* piuttosto anodino e formale delle trasformazioni del corpo umano realizzate da Picasso alla fine degli anni venti cui *Palla sospesa* è spesso paragonata).<sup>43</sup> Nel suo continuo movimento, nella sua costante "alterazione" questo gioco del significato è perciò l'attuazione nel regno simbolico del movimento effettivo dell'azione a pendolo dell'opera.

Sebbene l'alternanza/alterazione di *Palla sospesa* sia costante, essa è tuttavia regolata in una maniera che è interamente strutturata dalle possibilità dell'espansione metaforica dei suoi due elementi – cuneo e sfera – e dalle oscillazioni dei loro valori sessuali. In questo gioco erotico entro un sistema strutturalmente chiuso, la scultura è parte della logica demoniaca di *L'Histoire de l'oeil* di Bataille. Nell'opera di Bataille, che, come fa notare Roland Barthes, è letteralmente la storia di un oggetto – l'occhio – e di

ciò che accade ad esso (e non ai personaggi del romanzo), si stabilisce una condizione di migrazione in cui l'oggetto viene, per così dire, "declinato" in vari modi verbali. Come elemento globulare l'occhio viene trasformato in una serie di metafore per mezzo delle quali, in qualsiasi punto del racconto, altri oggetti globulari gli si sostituiscono: le uova, i testicoli, il sole. Quale oggetto contenente un fluido, l'occhio origina simultaneamente una serie secondaria di associazioni correlata alla prima: il tuorlo, le lacrime, le urine, lo sperma. Le due serie metaforiche stabiliscono così un sistema di combinazioni per mezzo del quale i termini possono interagire per produrre un'infinità di immagini. Il sole, metaforizzato come occhio o tuorlo, può essere descritto come «flaccida luminosità» e dare origine alla espressione «la liquefazione urinaria del cielo». Tuttavia è più corretto caratterizzare le due serie metaforiche come due catene di significanti, «poiché per ciascuna è ovvio che qualsiasi termine non è mai altro che il significato di un termine vicino». <sup>44</sup> E se, dato che una parte della catena si collega a quella dell'altra, questa *combinatoire* è una macchina per la produzione di immagini, è essenziale notare che a causa dei limiti logici che regolano le catene, non vi è nulla di surrealista in questi "incontri", perché non sono incontri casuali.

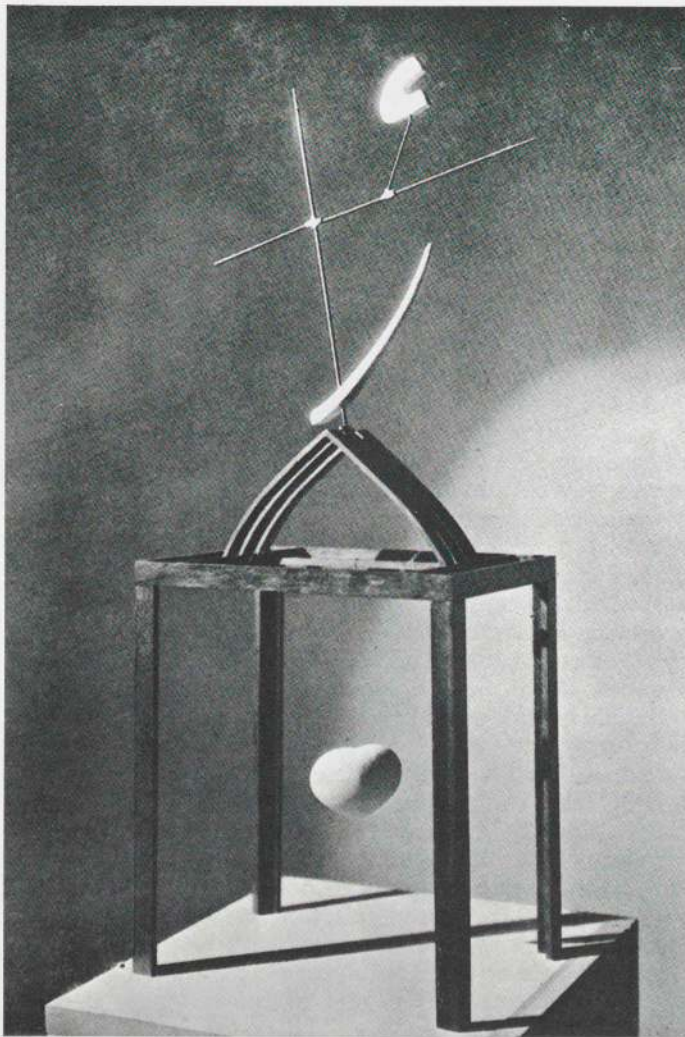
La struttura di queste sostituzioni metaforiche genera così non solo il corso dell'azione erotica del racconto, ma anche il tessuto verbale con cui è intrecciato il *récit*. Ed è importante confrontare anche questo aspetto di *L'Histoire de l'oeil* con l'azione di *Palla sospesa*. Infatti, concepita come l'azione di una metafora, la storia dell'occhio non è la storia di un vero occhio. Priva di un punto d'origine nel mondo reale, di un momento che sarebbe anteriore alle trasformazioni metaforiche, che conferisca ad entrambi sia il punto di partenza che il significato, la storia non possiede quindi un termine privilegiato. Come dice Barthes a proposito della struttura dell'opera, «il paradigma non ha inizio da nessuna parte». Poiché l'identità sessuale dell'occhio rimane perfettamente ambigua (un culto del fallo rotondo), la narrazione non ha un'unica fantasia sessuale celata nelle sue profondità che stabilisca il suo significato ultimo. «Non ci resta altra possibilità che riflettere su una metafora perfettamente sferica entro *L'Histoire de l'oeil*: ciascuno dei suoi termini è sempre il significante di un altro termine (e nessun termine è mai un solo significato), senza possibilità di interrompere il collegamento».<sup>45</sup>

Questo culto del fallo rotondo, questa caduta della distinzione tra ciò che è propriamente maschile e ciò che è





Alberto Giacometti, *Testa*. 1925 ca. Gesso, cm. 28,5 × 29,5 × 7,2. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.



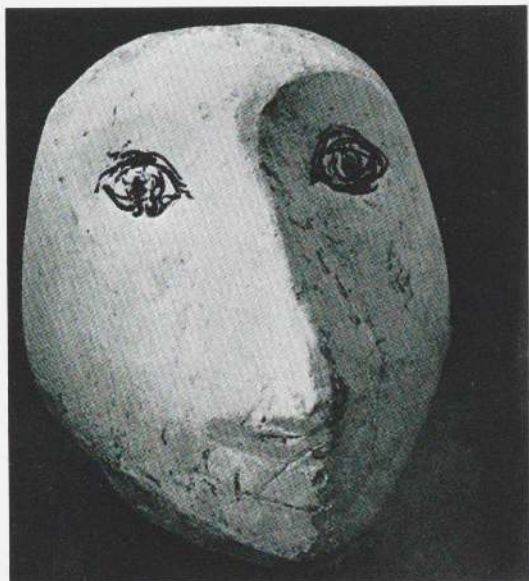
Alberto Giacometti, *L'ora delle tracce*. 1930. Legno, gesso e metallo. Collocazione sconosciuta.

propriamente femminile, questo annullamento della differenza è per la logica quello che le perversioni sono per l'erotismo: è cioè trasgressivo. Come spiega Bataille nella sua voce del *Dictionnaire* in «Documents» per la parola *informe*, il compito della filosofia è quello di accertarsi che tutto *abbia* una sua propria forma, i suoi confini definiti, i suoi limiti. Ma certe parole, e *informe* è una di quelle, hanno una funzione opposta. Il loro compito è di declassificare, di strappare i "paramenti matematici" con cui la filosofia ricopre ogni cosa. Perché, aprendosi su ciò che è *informe*, sulla caduta della differenza, *informe* «arriva ad indicare che il mondo è qualcosa di simile ad un ragno o ad un globo di sputo (*crachat*)». <sup>46</sup> *Informe* denota ciò che l'alterazione produce, la riduzione del significato o del valore, non per mezzo della contraddizione – che sarebbe dialettica –, ma della putrefazione: lo sfumare dei limiti intorno al termine, la riduzione all'uniformità del cadavere, ciò che è trasgressivo. Il culto del fallo rotondo è la distruzione del significare/essere. Ciò non vuol dire che gli oggetti e le immagini di *L'Histoire de l'oeil* o di *Palla sospesa* non abbiano letteralmente forma perché assomigliano allo sputo, ma piuttosto che l'effetto che producono è quello di annullare la differenza. Sono macchine a ciò destinate.

Il *Dictionnaire* di Bataille intendeva rivelare l'effetto prodotto dalle parole. <sup>47</sup> Anche la sua rivista «Documents», in cui era inserito, aveva un "compito", e parte di esso consisteva nell'usare dati etnografici per trasgredire i limiti definiti del mondo dell'arte con le sue categorie basate sulla *forma*. Questa è l'applicazione "dura" del primitivismo, che si oppone a quella che io ho indicato come una visione "morbida" o "estetizzata". Essa non può certamente limitarsi a prendere questa o quella forma dal repertorio degli oggetti Primitivi nel modo in cui gli studenti delle scuole d'arte (in particolare nell'ambito delle arti decorative) venivano incoraggiati a fare negli anni venti. <sup>48</sup> Al contrario, essa utilizza il "primitivo" in un senso più esteso (anche se con particolare attenzione per il dettaglio etnografico), per includere l'arte in un sistema che, nella sua dimensione filosofica, è violentemente anti-idealista e antiumanista. Bataille conclude il suo articolo *Arte primitiva* evocando l'arte moderna da lui stimata, arte che «presentava piuttosto rapidamente un processo di decomposizione e distruzione, che non è stato meno doloroso per la maggior parte delle persone di quanto non sarebbe stata la vista della decomposizione e distruzione di un cadavere». <sup>49</sup> «Il realismo intellettuale» – la categoria estetizzante e cognitivamente costruttiva di Luquet, che deve molto alla prima difesa della pittura cubista <sup>50</sup> – non si rivolgerà alle condizioni di questa «pittura in decomposizione», insiste Bataille, più di quanto possa indirizzarsi a tutta la scultura in generale. Quando in «Documents» tocca a Bataille riflettere sull'opera di Picasso, egli lo fa sotto il titolo di *Soleil pourri*. <sup>51</sup> È solo in questa concezione più estesa della "funzione" svolta dal primitivismo per i Surrealisti dissidenti che possiamo capire l'intelligenza di una scultura quale *Palla sospesa* o giudicare le ipotesi circa la "fonte" dell'*Oggetto invisibile*. Infatti l'elaborato sistema del Primitivo che si era sviluppato entro i primi anni trenta tende a conferire ad una scultura quale l'*Oggetto invisibile* molti riferimenti collegati, sostenendo così non solo le affermazioni di Hohl a proposito dell'opera, ma anche quelle di Breton e di Leiris, e prendendo in considerazione anche molte altre condizioni che generarono la scultura.

Se iniziamo con il racconto di Leiris della ragazzina svizzera che, nel contesto di questo periodo dell'arte di





Alberto Giacometti, *Testa*. 1934. Gesso.  
Collocazione sconosciuta.

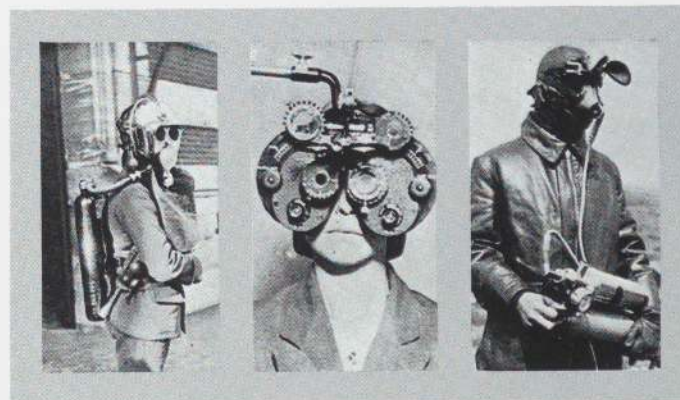
Giacometti, è certamente il referente più dubbio, vediamo che in effetti esso si adatta alle circostanze che accompagnano lo sviluppo dell'opera. Breton riferisce che il primo abbozzo della testa, alla fine sostituito dalla maschera del "mercato delle pulci", era piatto e indefinito, sebbene la concezione degli occhi come grandi ruote – la destra intatta, la sinistra, invece, rotta – sia rimasta immutata nella seconda versione.<sup>52</sup> Vi è un gesso del 1934, periodo immediatamente precedente l'esecuzione dell'*Oggetto invisibile*, che si adatta alla descrizione di Breton ed era indubbiamente un abbozzo dell'idea iniziale per la testa della figura (sopra). Mentre la versione finale è cristallina e definita, l'abbozzo in gesso è sciatto e informe, ma ciò che collega le due concezioni (a parte gli occhi a forma di ruota) è il fatto che sono maschere.<sup>53</sup> La testa in gesso è chiaramente copiata da una delle maschere di carnevale fotografate da Jacques-André Boiffard e riprodotte in «Documents» per accompagnare il testo di Georges Limbour: *Eschyle, le carnaval et les civilisés*.<sup>54</sup>

Lo scenario della meditazione di Limbour su questo argomento è un caotico emporio in cui l'autore osserva una ragazzina che afferra timidamente una maschera carnevalesca di un uomo barbuto e, provandosela, si trasforma in una specie di Lolita facendo scorrere lascivamente la sua lingua lungo le labbra della maschera di cartapesta. La vivida descrizione di questa "Salomé delle strade" può benissimo essere il veicolo dell'associazione con la ragazzina svizzera.

Anche il resto dell'articolo di Limbour merita attenzione. Parlando prima della concezione della morte in cui le maschere distorte della tragedia greca raggelano la mobilità del volto umano, Limbour prende poi in considerazione le maschere Primitive. Per il gruppo di «Documents», così come per i Surrealisti ortodossi, il campo preferito dell'arte Primitiva non era più quello dell'Africa, che era considerato troppo razionale e troppo formalista, bensì quello dell'Oceania, ed è a questo che Limbour si riferisce.<sup>55</sup> In un passo che è rappresentativo dell'atteggiamento rabbiosamente anticolonialista di entrambi i gruppi, Limbour condanna la violazione di questi territori da parte dell'uomo bianco, che sostituisce i suoi «missionari di Quaresima, i suoi Gesuiti di cartapesta» all'incredibile forza della concezione melanesiana della maschera.<sup>56</sup> In un'immagine che è tratta dalla concezione di Bataille del



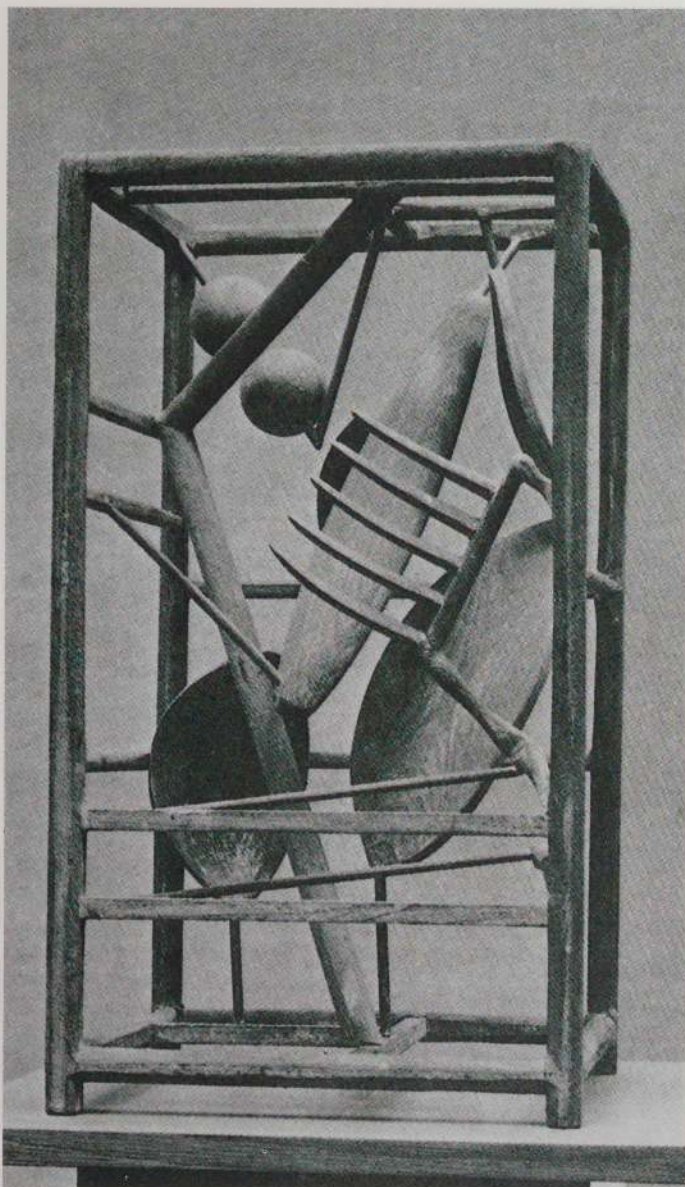
Maschera di carnevale. Fotografia di Jacques-André Boiffard, pubblicata in *Eschyle, le carnaval et les civilisés* di Georges Limbour, in «Documents 2», n. 2, 1930.



Protezione degli uomini. Fotografia pubblicata in *Aboutissements de la mécanique*, «Variétés», Gennaio 1930.

*soleil pourri*, egli parla delle facce scolpite sui grandi pali conficcati nel terreno, «che fissano il sole».<sup>57</sup> Avendo saccheggiato i Mari del Sud per inviare i suoi oggetti sacri nei mercati d'arte e nei Trocadéro della "civiltà", l'Occidente aveva anche prodotto le sue maschere che, scrive Limbour, sono degne di Eschilo. Naturalmente, queste sono le maschere anti-gas, le uniche autentiche dei nostri tempi. «Perché se la religione, il culto dei morti e le feste di Dioniso facevano della maschera un ornamento sacro e rituale presso vari popoli antichi, anche noi abbiamo la nostra religione, i nostri giochi di società e, di conseguenza, le nostre maschere. La generale standardizzazione della nostra epoca esige tuttavia che tutti indossino la medesima».





Alberto Giacometti, *Gabbia*. 1931. Legno, h. cm. 49. Stoccolma, Moderna Museet.

L'immagine della maschera anti-gas, che sostituisce all'umanità del volto l'immagine spaventosa della brutalità della guerra industrializzata, era diventata molto popolare nell'ambito dell'avanguardia degli anni venti. Una sequenza di fotografie in «Variétés», che mostravano non solo persone che portavano maschere anti-gas, ma anche altri tipi di dispositivi meccanici, testimoniavano il fascino di ciò che l'immaginazione moderna aveva creato per sostituire la testa dell'uomo (p. 515).<sup>58</sup> Come tutte le maschere meccaniche, ma con una forza straordinaria nel caso della maschera anti-gas, questo sostituto non richiama alla mente fasi più avanzate nella evoluzione della specie, bensì stadi molto più bassi, in quanto chi indossa la maschera anti-gas non assomiglia a nient'altro che ad un insetto.

L'uomo con la testa di insetto è *informe*, è alterato: ciò che dovrebbe essere il simbolo delle sue facoltà più elevate – la sua mente, il suo spirito – è diventato umile, come il ragno schiacciato o il lombrico. Come i deformati antropoidi delle caverne, l'uomo con la testa di insetto è *acéphale*, un concetto che viola ciò che è umano.<sup>59</sup> Il termine è, naturalmente, di Bataille, e nella sua opera funziona come una specie di parola d'ordine usata per accedere all'ambi-

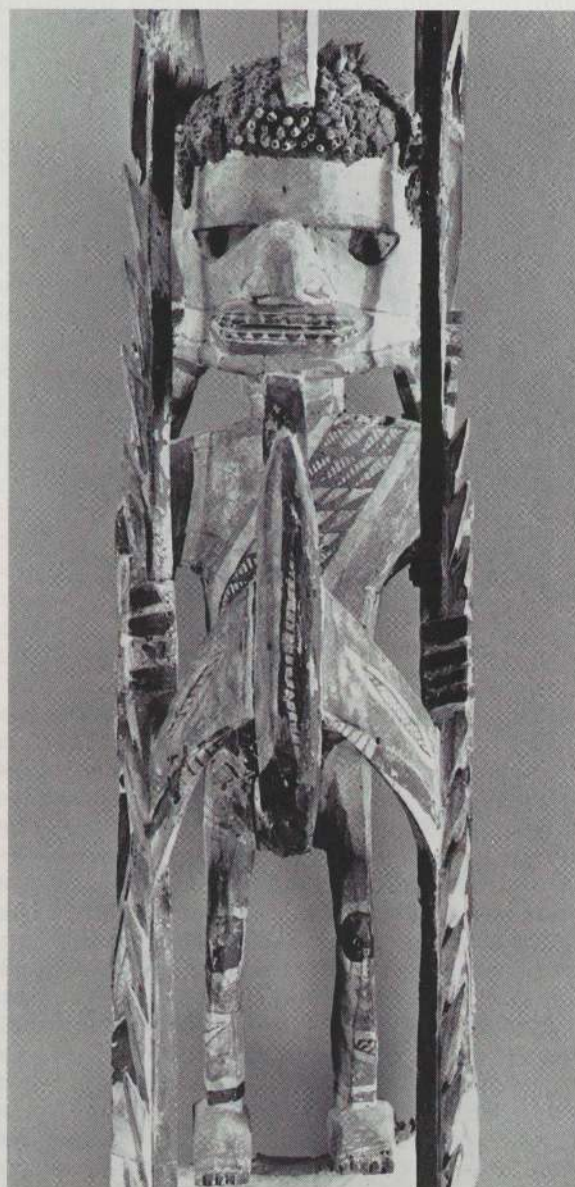


Figura Malanggan, Nuova Irlanda. Legno dipinto, h. cm. 175,6. New York, Collezione Dorothea Tanning. Già Collezione Max Ernst.

to concettuale in cui l'umanità rivela la ricchezza della sua condizione contraddittoria. Infatti *acéphale* affronta l'esperienza della verticalità dell'uomo – della sua elevazione in senso sia biologico che morale – come una negazione: uno sviluppo verso il primitivo, un' "ascesa" verso il basso. Come si vedrà, questa inversione concettuale avrà anche un ruolo strutturale nella ridefinizione della scultura che Giacometti stava cercando in quegli anni. Ma per Giacometti, come per molti artisti suoi compagni, il suo impatto più ovvio fu tematico.

Nel circuito immaginativo del periodo considerato, l'uomo con la testa di insetto è anche la *donna* con la testa di insetto: la mantide religiosa. Simbolo del crollo della distinzione tra vita, o procreazione, e morte, la mantide religiosa affascinò l'avanguardia di «Variétés», «Documents» e «Minotaure» per un dettaglio: era risaputo che la femmina di tale specie mangia il suo compagno subito dopo, o persino durante la copulazione. A causa del carattere marcatamente antropomorfo di questo insetto, le sue modalità di accoppiamento parvero ai Surrealisti estremamente prodigiose. Nel saggio di Roger Caillois sulla mantide, pubblicato in «Minotaure» nel 1934, che divenne la base dei suoi studi successivi sulla funzione





Figura Malanggan (particolare), Nuova Irlanda. Legno dipinto, h. cm. 175,6, dimensione totale New York. Collezione Dorothea Tanning. Già Collez. Max Ernst.

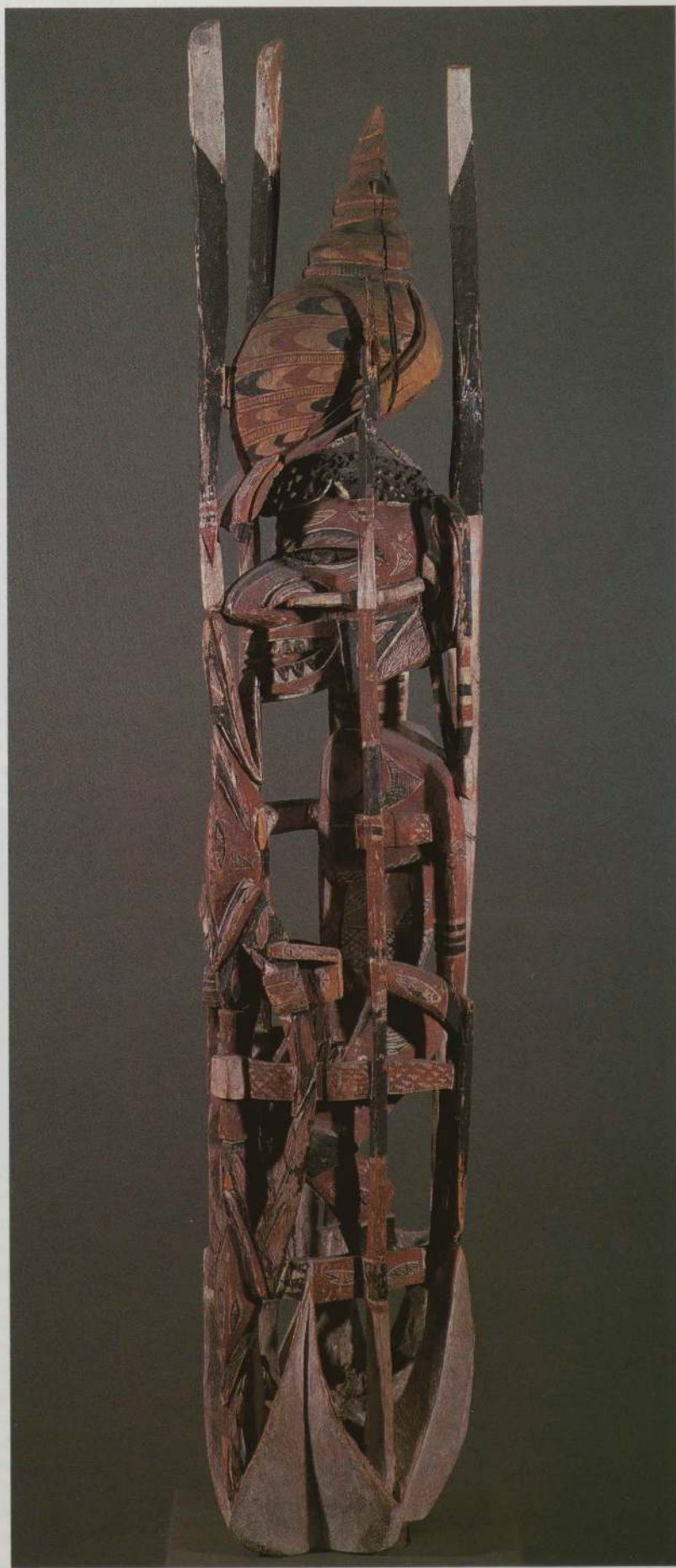
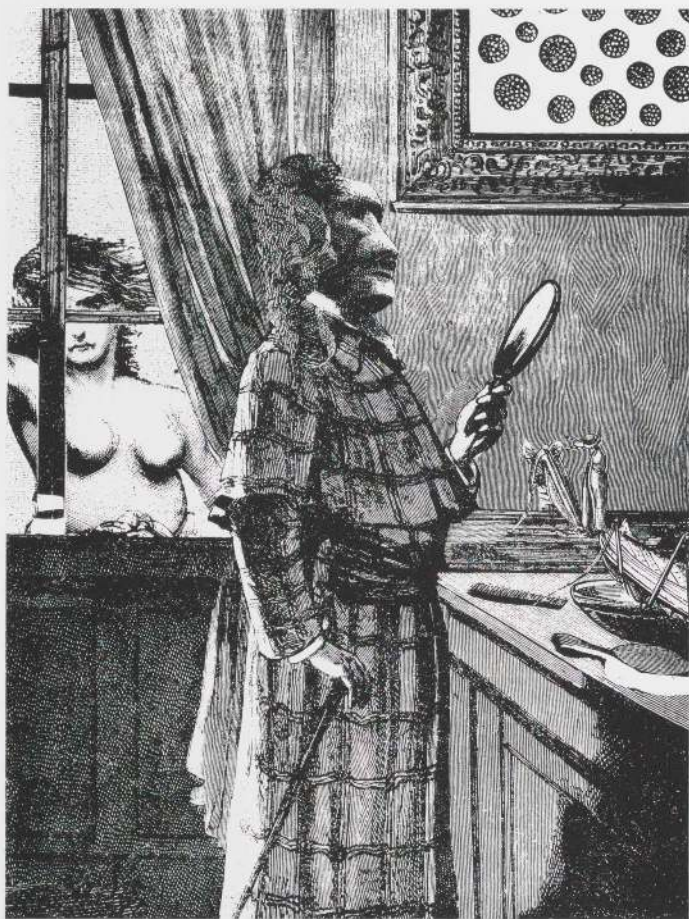
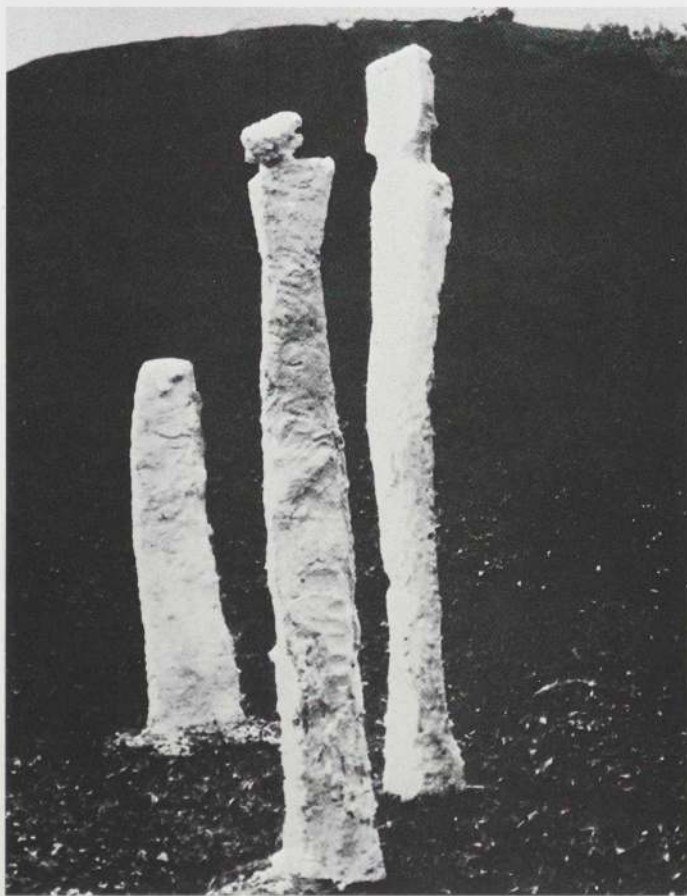


Figura Malanggan, Nuova Irlanda. Legno dipinto, h. cm. 134. Parigi, Musée National des Arts Africains et Océaniens.





Max Ernst, Collage da *Una semaine de bonté*. 1934. Quinto libro. Elemento: oscurità. Esempio: Isola di Pasqua.



Alberto Giacometti, *Tre figure in un campo*. 1930. Distrutta.

del mito e l'ambiguità del sacro, si dice che Breton, Eluard e Dalí conservavano in gabbie grosse collezioni di questi insetti.<sup>60</sup>

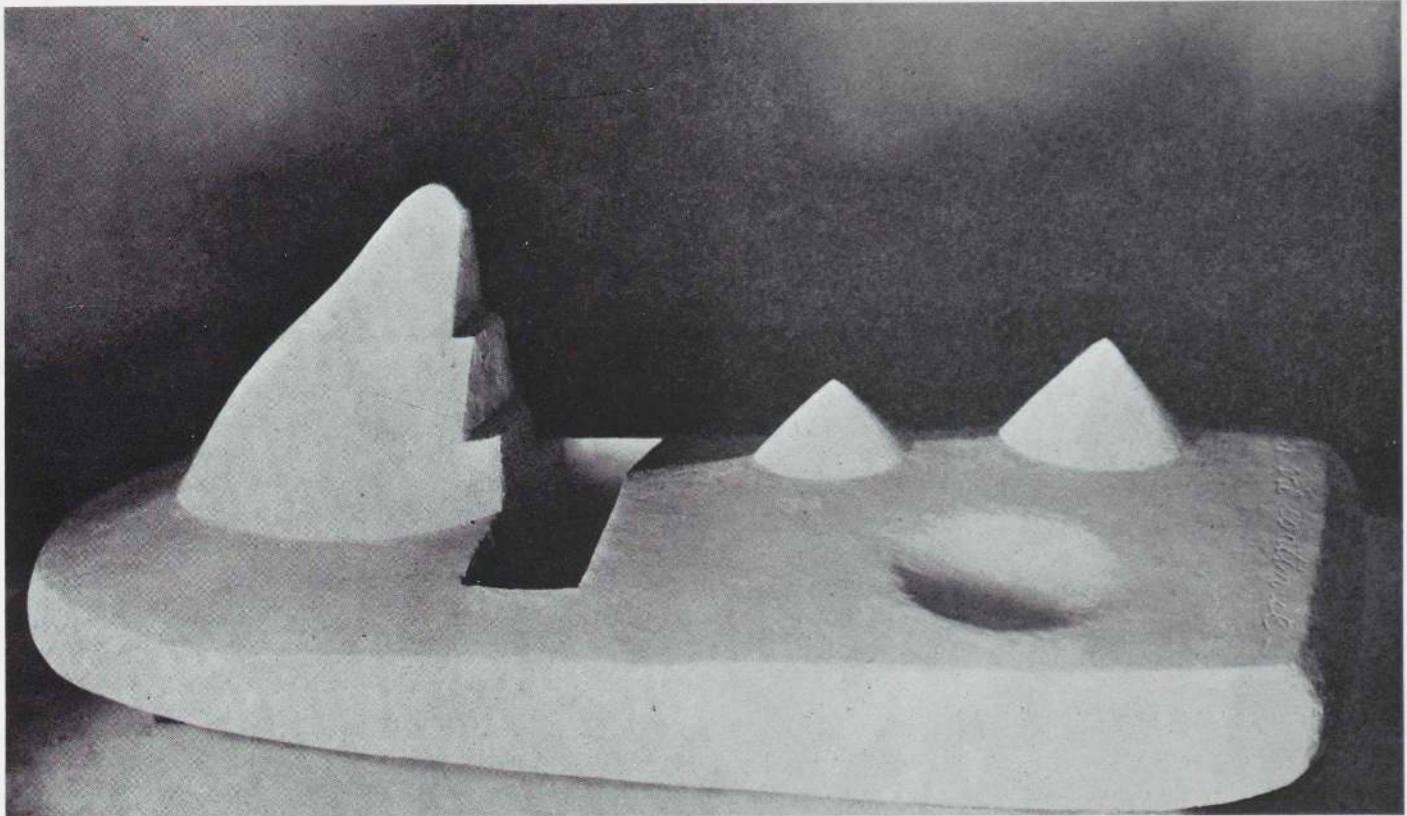
Il saggio di Caillois liberò letteralmente uno sciame di mantidi religiose sulle superfici della pittura surrealista.<sup>61</sup> Ma ancor prima del 1934 l'insetto era apparso sia nelle opere di Giacometti che in quelle di Ernst. L'opera di Giacometti *Donna, testa, albero*, del 1930, raffigura la donna come una mantide e sembra aver avviato la produzione delle due *Gabbie* (p. 516) dell'anno successivo. In entrambe, un'immagine astratta della mantide si muove entro i confini da incubo della scultura, attaccando il suo partner (maschile), che è rappresentato da una semplice sfera, o cranio.<sup>62</sup> In queste *Gabbie*, sembra che la mantide sia stata anche influenzata dall'estrema disgiunzione formale, considerata la maggiore caratteristica visiva dell'arte oceanica, che le conferisce la sua forza e la sua selvaggia poesia. Numerosi Malanggan della Nuova Irlanda che potevano essere noti a Giacometti in questo periodo sono molto stimolanti quale possibile fonte per l'idea di una figura smembrata e ingabbiata (p. 517).<sup>63</sup> Nell'analisi dei motivi melanesiani che Carl Einstein pubblicò negli anni venti, la struttura del Malanggan, concepito come un cranio contenuto in un'impalcatura di ossa che rappresenta la ricostruzione primitiva dello scheletro, è ancora più suggestiva per una lettura iconologica delle *Gabbie*.<sup>64</sup>

In seguito fu Ernst che riprese il tema della mantide, e nella sua realizzazione di *Una settimana di bontà*, pubblicata nel 1934, si ritrova l'immagine inserita in tutta un'opera dedicata alle condizioni dell'*acéphale*.<sup>65</sup> In un capitolo di questo romanzo collage in cui la testa umana (maschile) è sostituita da tutto, dai vermi agli uccelli ai leoni, i protagonisti sono raffigurati con le teste delle grandi statue dell'Isola di Pasqua, e contrapposta ad una di queste figure che si specchia vi è una mantide nell'atto di mangiare il suo compagno.<sup>66</sup>

La relazione tra Giacometti ed Ernst all'inizio degli anni trenta sfociò in una visita alla residenza estiva della famiglia Giacometti a Maloja nel 1934, dove, con l'aiuto di Giacometti, Ernst realizzò una serie di sculture rielaborando leggermente e incidendo grosse pietre che i due estrassero da una morena (p. 29). Le figure che Ernst scelse di rappresentare erano sia gli uccelli dei culti dell'Isola di Pasqua, sia l'uccello papuano della Nuova Guinea che Ernst identificò, e in seguito utilizzò, quale suo alter ego Loplop.<sup>67</sup> Molte delle sculture che Ernst realizzò negli anni successivi mostrano gli effetti di questa visita. Il suo *Asparagi lunari* (1935, p. 564), per esempio, è ovviamente debitore verso *Tre figure in un campo*, un'opera che riecheggia associazioni Primitive, che Giacometti aveva iniziato nel 1930 nella campagna svizzera.<sup>68</sup> Ma l'interesse era ovviamente reciproco, come mostra *Progetto per un passaggio* (1930-1931) di Giacometti, con la sua affinità con immagini come *Anatomia di una sposa* o *La bella giardiniera* di Ernst.

Ma l'accostamento, realizzato da Ernst in *Una settimana di bontà*, tra la mantide, il contesto dell'Oceania e il luogo dell'uccello-spirito della Papuasìa rappresenta un ulteriore aspetto dei molti fattori che determinarono la concezione dell'*Oggetto invisibile*, con l'inserimento di una testa d'uccello che ricorda quella di Loplop. Essa stabilisce un ambito concettuale in cui vedere come la logica di *Oggetto invisibile* tenda a combinare gli spiriti dei morti delle Isole Salomone con il mitico-biologico agente di morte costituito dalla figura della mantide. Nel racconto di Breton circa la sostituzione di una versione della testa dell'opera con un'altra, il fattore costante sembra essere l'idea della testa come maschera e, di conseguenza, della figura come *acéphale*. Poiché la maschera stessa di-





Alberto Giacometti, *Testa/Paesaggio*. 1930-1931. Gesso, cm. 24,1 × 69,8. Collocazione sconosciuta.



Bara di bambino, Nouméa, Nuova Caledonia. Legno e fibra, h. cm. 40. Parigi, Musée de l'Homme.



Villaggio di Goulfé, Camerun. Pubblicato in *Architectures nègres* di André Gide, «Cahiers d'art», n. 7-8, 1927.

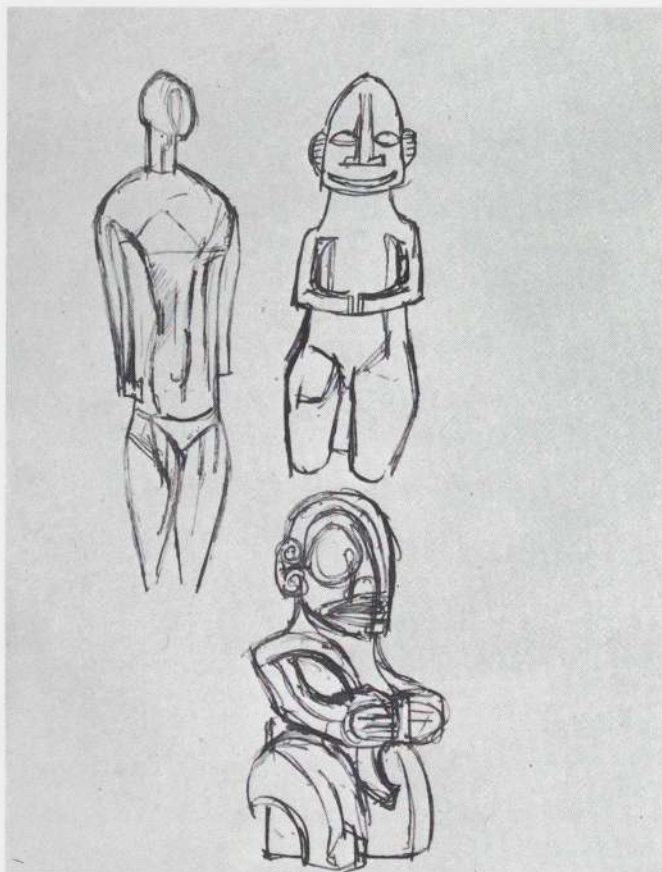
venta sempre più crudele nell'aspetto, essa viene sempre più ad assomigliare alla faccia della mantide, con i suoi grandi occhi fissi.<sup>69</sup> L'attrazione di Giacometti per la maschera del "mercato delle pulci" era in effetti, come avrebbe detto Freud, ben più che motivata.

Alcuni dei critici di Giacometti concentrano la propria attenzione soprattutto sulle basi psicologico-biografiche della sua arte.<sup>70</sup> A ciò che è già stato detto circa i fattori che hanno contribuito alla creazione di *Oggetto invisibile*, questa strategia interpretativa potrebbe indubbiamente aggiungere una presenza materna allucinatória che aleggia dietro lo spirito dei morti delle Isole Salomone. Vestita di nero, la donna che Giacometti violenta e massacrà nelle sue fantasie di adolescente è la stessa donna che entra nel *Palazzo alle 4 del mattino* per spezzare il suo idillio erotico. Coi che bandisce la sua sessualità è



Alberto Giacometti, *Progetto per una via di passaggio*. 1930-1931. Gesso, cm. 15,2 × 127 × 43,2. Zurigo, Kunsthaus, Fondazione Alberto Giacometti.





Alberto Giacometti, *Sculture Tribali*. 1929 ca. Penna, cm. 27 x 21. Parigi, Collezione privata.

Annetta Stampa Giacometti.<sup>71</sup> È possibile scoprire il modo in cui questa forza materna era contemporaneamente messa in relazione sia con le idee di morte che ossessionano la sua opera, sia con la sua ugualmente forte attenzione per la gravidanza e la nascita. Giacometti era ossessionato dall'idea della roccia che porta frutti o, come aveva scritto Arp, «Le pietre sono piene di viscere. Bravo. Bravo».<sup>72</sup> Per quanto interessante possa essere esplorare quel campo, esso riguarda solo marginalmente l'argomento di questo studio, sebbene in ciò che seguirà, con la sua attenzione per la morte e il monumento, una ulteriore testimonianza di questa motivazione personale e biografica non sia certamente inopportuna.

L'opera di qualsiasi artista può essere vista da due prospettive, che possono anche essere conflittuali: una considera l'opera dall'interno della totalità dell'individuo, l'altra la analizza, in modo molto più impersonale, in una dimensione storica, vale a dire comparativamente, in rapporto all'opera di altri e allo sviluppo collettivo di un dato mezzo espressivo. Spesso le due prospettive si sovrappongono. La configurazione della carriera di Mondrian, per esempio, con la sua ricerca degli elementi neo-plastici della pittura, coincide con la sua posizione all'avanguardia dello sviluppo generale dell'astrazione nell'arte del XX secolo.

Nel caso di Giacometti non è così. Dal punto di vista della sua opera individuale, la scultura di Giacometti è decisamente monumentale: si ha la singola figura verticale eretta nello spazio in modo commemorativo, ieratica, immobile, alta. Da *Donna cucchiaio* a *Oggetto invisibile*, a



Figura, Nukuoro. Isole Caroline. Legno, h. cm. 50. Colonia, Rautenstrauch-Joest Museum.



Figura, Isole Marchesi. Legno, h. cm. 35. Berlino, Museum für Völkerkunde.



Figura, Isole Marchesi. Legno, h. cm. 33,5. Stoccolma, Etnografiska Museet.



qualunque delle figure erette degli anni cinquanta, possiamo seguire il corso di questo interesse, utilizzandolo per conferire unità concettuale all'arte di Giacometti. Ma dal punto di vista della storia della scultura – un metro di giudizio impersonale e molto meno simpatico – tutta la produzione di Giacometti di monumenti verticali è di gran lunga meno interessante, cioè, molto meno innovativa, rispetto alle opere da lui realizzate tra il 1930 e il 1933, che sono orizzontali.

L'innovazione formale di quelle opere, del tutto originali nella storia della scultura, era la rotazione a novanta gradi dell'asse del movimento per sviluppare la sua dimensione verticale sulla orizzontalità della terra. In oggetti quali *Progetto per una via di passaggio*, *Testa/Paesaggio* (p. 519) e le straordinarie sculture a tavolo da gioco quali *Circuito* e *Non si gioca più*, l'opera stessa è semplicemente e direttamente concepita come una base. Potremmo mettere in dubbio il carattere innovativo di questa invenzione dicendo che Degas, con la sua *Bagnante* (c. 1886), aveva già fatto a meno di una base e aveva collocato la scultura direttamente sul terreno, oppure dicendo che già intorno al 1910 Brancusi aveva eliminato la distinzione tra scultura e base. Tuttavia ci sfuggirebbe la profonda originalità della decisione di Giacometti. Infatti la *Bagnante* di Degas, come la stessa *Donna sgozzata* di Giacometti, concepisce la scultura *priva* di una base e perciò come una figura vista dall'alto; ma non intende l'opera *come* una base. E sebbene Brancusi pensi spesso a questa fusione assoluta, le sue basi/sculture, a differenza di quelle di Giacometti, rimangono verticali. Le opere di Brancusi continuano a collocare l'oggetto entro il campo creato dall'opposizione primaria tra ciò che non è artisticamente determinato, il suolo, e ciò che lo è, la scultura. Lo stesso asse della verticalità proclama la separazione del campo rappresentativo della scultura dal mondo della realtà, e questa dimensione è tradizionalmente introdotta dalla posizione verticale del piedestallo, che solleva l'opera dal terreno e la rimuove dallo spazio del reale. Come una cornice, il piedestallo separa il campo virtuale della rappresentazione dallo spazio effettivo circostante.

Ma se il quadro è in qualche modo *soltanto* la sua cornice, allora questa distinzione non è facile e la rappresentazione inizia a fondersi con ciò che letteralmente la circonda. Questa fu la trasformazione della scultura realizzata da Giacometti tra il 1930 e il 1933. La rotazione dell'asse sul piano orizzontale era ulteriormente precisata dai contenuti dell'opera quali l' "abbassamento" dell'oggetto, che viene con ciò ad unirsi contemporaneamente al terreno e al reale, alla realtà dello spazio e alla precisione del moto in tempo reale. Nell'ottica della storia della scultura moderna, questo è l'atto inaugurale dell'arte di Giacometti, che già implica molto di quanto avverrà nel ripensamento della scultura dopo la Seconda Guerra Mondiale. È proprio nell'ambito di queste operazioni che si notano ancora una volta i rapporti di Giacometti con l'arte tribale e il primitivo.

La prima di queste sculture è *Progetto per una via di passaggio* (1930-1931, p. 519), un oggetto affine alle "anatomie" di Ernst e determinato dalla metafora etnografica del corpo come un gruppo di capanne africane d'argilla (p. 519).<sup>73</sup> L'altro nome dato da Giacometti a quest'opera – *Il labirinto* – sottolinea la relazione della sua concezione con il mondo del primitivo.<sup>74</sup> Infatti, secondo la concezione diffusa all'inizio degli anni trenta, con la sua ossessione per il Minotauro, il labirinto era inteso come contrapposizione primaria alle connotazioni di chiarezza dell'architettura classica e al dominio dello spazio. Nella stretta del labirinto, è l'uomo ad essere dominato, disorientato, perduto.<sup>75</sup>

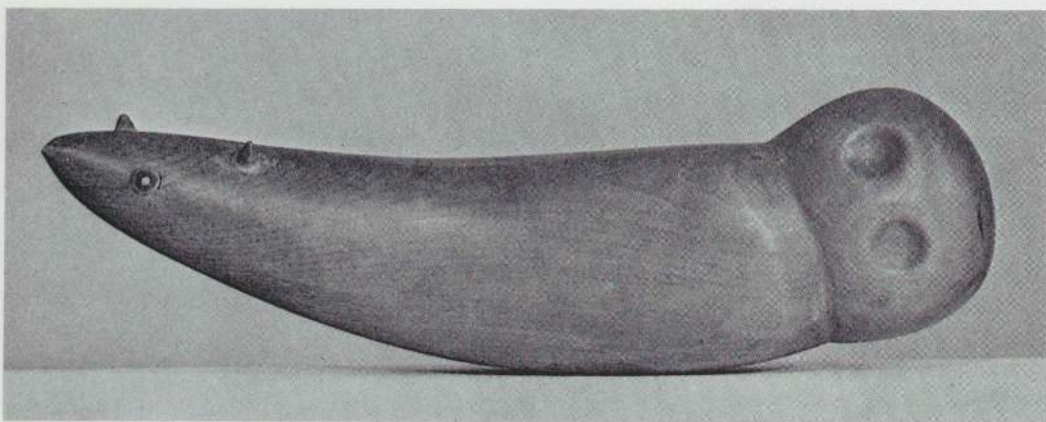


Alberto Giacometti, *Maschera Nimba e donne*. 1956 ca. Penna, cm. 29,2 × 21. Parigi, Collezione privata.

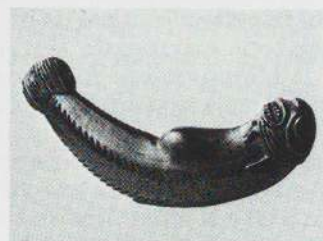
Con la seconda di queste sculture orizzontali l'effetto della rotazione dell'asse si fa più evidente. *Testa/Paesaggio* (1930-1931) fu inizialmente chiamata *Caduta di un corpo su un diagramma*, ed è questo concetto della caduta del corpo che esprime verbalmente ciò che la scultura rappresenta a livello visivo.<sup>76</sup> Il principio strutturale di *Testa/Paesaggio* dipende dalla relazione metaforica tra i due oggetti prodotta per mezzo del trucco spaziale dell'anamorfosi. Rotata sul piano orizzontale, la faccia assomiglia ad un paesaggio. Questa precisa relazione fu spiegata da Salvador Dalì in uno sfoggio di pensiero «critico paranoide» quando egli «lesse» una fotografia di indigeni africani seduti davanti alle loro capanne come una testa di Picasso, una interpretazione o un fraintendimento che derivava, come egli spiegò, dal suo disorientamento circa la fotografia. Nella presentazione di Dalì, l'immagine è rotata di novanta gradi, come la *Testa/Paesaggio*.<sup>77</sup> Ma la scultura di Giacometti è più simile ad una maschera o ad una protezione piatta di qualsiasi tipo che non ad una testa in rotazione. E il paesaggio che costituisce l'altra sua possibile interpretazione non pare simile al terreno neutrale dell'esempio di Dalì, ma ricorda piuttosto una necropoli e le sue aperture rettangolari suggeriscono l'idea di una tomba.<sup>78</sup> (Questa combinazione di tomba e necropoli verrà poi precisata dalle bare affondate nel terreno di *Non si gioca più* dell'anno successivo).

Varie maschere africane fotografate e pubblicate in posizione orizzontale possono aver contribuito a suggerire la morfologia di *Testa/Paesaggio*.<sup>79</sup> Ma l'oggetto che collega gran parte delle associazioni suggerite dal gioco metaforico dell'opera, l'oggetto che può essere stato una fonte, è il coperchio di una bara di bambino della Nuova Caledonia conservata al Musée de l'Homme (p. 519). Questo oggetto figurava tra le numerose illustrazioni del numero speciale dei «Cahiers d'art» del 1929, dedicato all'Oceania, pubblicazione che Giacometti possedeva e dalla





Pesce, Isola di Pasqua. Legno, l. cm. 17,2. Collocazione sconosciuta, già Berlino, Museum für Völkerkunde.



Alberto Giacometti, *Oggetto sgradevole*, 1931. Legno l. cm. 48,3. New York, Collezione privata.



Alberto Giacometti, *Oggetto sgradevole da gettare*, 1931. Legno, l. cm. 21,6. Londra, Collezione privata.

Ornamento per orecchio, Isole Marchesi. Avorio, h. cm. 9. Collezione privata; già collezione Tristan Tzara.



quale copiò molti disegni. Giacometti aveva sempre ripetuto che i suoi frequenti disegni copiati da altre opere d'arte erano spesso ricavati da illustrazioni piuttosto che dagli oggetti stessi.<sup>80</sup> Gli esempi (p. 520) dei suoi primi disegni di oggetti dell'Oceania confermano tutto questo, in quanto tutti sono praticamente tratti dalla stessa fonte pubblicata.<sup>81</sup> Questa fonte, che era allora il più vasto repertorio accessibile di immagini dell'Oceania (e che conteneva, inoltre, molti esemplari delle collezioni dei Surrealisti: Breton, Aragon, Tzara), può aver suggerito a Gia-

cometti altri tipi di relazioni oltre alla testa/paesaggio del coperchio di bara della figura 122 della rivista. Il pesce dell'Isola di Pasqua della figura 180 (sopra) può aver contribuito allo sviluppo degli *Oggetti sgradevoli* (1931) concepiti a forma di fallo; anche l'orecchino a forma di zanna posseduto da Tzara, figura 169, è in stretto rapporto con l'*Oggetto sgradevole da gettare* della stessa serie.<sup>82</sup> Inoltre la statua della donna/uccello della figura 46 assomiglia ad uno dei due personaggi che abitano la necropoli di *Non si gioca più* e, come è stato suggerito sopra a proposito del-



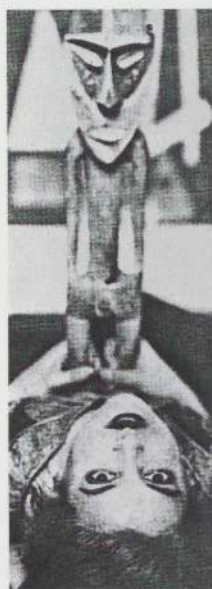
l'oggetto di proprietà di Max Ernst, i vari Malanggan, in particolare quello appartenente a Louis Aragon (figura 65), contengono l'idea dell'impalcatura scultorea che si ritrova in Giacometti nell'uso ripetuto della gabbia.

Data l'identificazione quasi esclusiva dei Surrealisti con l'Oceania, la comparsa di queste fonti tra il novero di immagini Primitive che a quel tempo alimentavano l'immaginazione di Giacometti potrebbe servire a consolidare la definizione di questo periodo della sua opera (1930-1932) come la sua "epoca surrealista".<sup>83</sup> Tuttavia, la relazione di Giacometti con i Surrealisti ortodossi non iniziò effettivamente nel 1930: *Palla sospesa*, l'oggetto che suscitò la loro attenzione, non fu esposto che alla fine di quell'anno. Non è all'ambito concettuale surrealista, al suo fascino per l'aleatorio, con i giochi del caso e *l'object trouvé*, che dobbiamo rivolgerci per scovare la matrice delle idee operanti nella concezione di Giacometti dell'asse rotato della scultura: il tavolo da gioco orizzontale, il movimento in tempo reale, la scultura come base, la base come necropoli. L'anno in cui tutto ciò ebbe inizio era il 1930, e a quel tempo Giacometti era ancora legato a «Documents». La preoccupazione per il tempo reale che compare nelle sue opere con *Palla sospesa* e *L'ora delle tracce* rivela una considerazione dello spazio reale; e lo spazio reale è definito per mezzo della scultura che non è divenuta altro che la sua base, qualcosa di verticale che è fatto ruotare fino a diventare una "base". Questa stessa operazione fu ripetutamente eseguita da Bataille quando in «Documents», sviluppò il concetto di "basse": un basso o vile materialismo.<sup>84</sup>

Nella geografia anatomica del pensiero di Bataille l'asse verticale simboleggia le pretese dell'uomo verso ciò che è elevato, spirituale, ideale e la sua affermazione che tale posizione verticale, che lo separa a livello biologico dal bestiale, lo contraddistingue anche in senso etico. Naturalmente Bataille non crede a questa distinzione ed insiste sulla presenza – dietro le repressive presunzioni di verticalità – della bassezza quale vera fonte di energia libidica. Qui la bassezza è sia un asse che una direzione, l'orizzontalità del fango del reale. Se i piedi sono oggetti carichi di significato, insiste Bataille in *Le Gros Orteil*, è perché, punto focale del disgusto e dell'eros al tempo stesso, essi sono la parte del corpo che si affonda nella terra. «Un ritorno alla realtà non implica una nuova accettazione qualsiasi, ma significa che siamo ignobilmente sedotti, senza sostituzioni simboliche, e sul punto di urlare, con gli occhi sbarrati a fissare un grosso dito del piede».<sup>85</sup>

Alla voce *Bouche* del *Dictionnaire* questa opposizione tra l'asse verticale e quello orizzontale viene sviluppata specificatamente mediante l'operazione della rotazione. L'asse mentale è quello che unisce gli occhi e la bocca, che ha come conseguenza il linguaggio, la funzione espressiva che definisce l'umano. L'asse biologico, d'altra parte, collega la bocca e l'ano, individuando le funzioni alimentari dell'ingestione e dell'escrezione. Ridurre l'asse mentale, o spirituale, a livello biologico significa pensare alla vera trasformazione dei suoni articolati in suoni bestiali nei momenti di maggior dolore o piacere dell'uomo e considerare questi come escretori nella loro vera operazione. Alla sommità del corpo viene perciò collocata un'apertura che non ha niente a che fare con l'immaginazione, ma che è piuttosto un buco che assomiglia all'ano. In «Documents», questo testo era illustrato da una fotografia di Boiffard a piena pagina, raffigurante una bocca spalancata umida di saliva.<sup>86</sup>

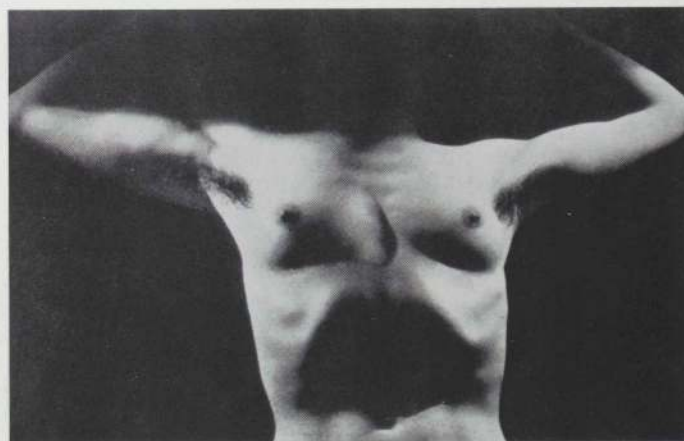
Questa idea di un buco in cima alla testa dell'uomo – che serve a de-idealizzare, de-razionalizzare e squilibrare – indusse Bataille a tentare di costruire la leggenda mito-



Sopra a sinistra: Fotografia senza titolo, di Jacques-André Boiffard. 1930 ca. Cm. 8,2 x 27,7. Collezione privata.



In alto a destra: Fotografia di Jacques-André Boiffard pubblicata in George Bataille, *Bouche*, in «Documents» 2, n. 5, 1930.



Man Ray, fotografia. Pubblicata in «Minotature», n. 7, 1935.

anatomica della ghiandola pineale. Bataille concepisce questa ghiandola alla sommità della struttura umana come un punto cieco. Contrariamente all'opinione di Descartes secondo cui la ghiandola pineale era l'organo che collega l'anima al corpo, Bataille pensa che la funzione della ghiandola sia quella di spingere l'uomo verso l'alto, attirandolo verso l'empireo – che rappresenta tutto ciò che è elevato –, costringendolo tuttavia a fissare il sole, per cui egli diventa pazzo e cieco.<sup>87</sup> L'ossessione del sole provocata dall'occhio pineale (cieco) è quindi un ulteriore esempio del crollo del verticale nell'orizzontale, poiché in questo disorientamento l'uomo perde letteralmente e simbolicamente la testa.<sup>88</sup> L'immagine dell'uomo con un buco alla sommità del cranio – un'altra forma dell'*acéphale* – si collega in questo modo all'esperienza del labirinto, dello spazio come implosione, mentre vien meno la distinzione tra interno ed esterno, tra inizio e fine.

Il sole che rende ciechi e pazzi è il *soleil pourri* fissato dagli idoli dell'Isola di Pasqua e a cui Bataille dedicò il suo saggio sull' "arte putrefatta" di Picasso. Infatti per Bataille





Insegna (particolare), Fon, Repubblica Popolare del Benin (già Dahomey). Argento, h. cm. 117. Parigi, Collezione Charles Rattou.



Alberto Giacometti, *Tavolo*. 1933. Bronzo, h. cm. 142,9. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture George Pompidou.

tutta la problematica della pittura moderna sottende questa concezione degli inizi dell'arte come rappresentazione del sacrificio, il correlativo simbolico della mutilazione del corpo umano. Inizialmente il luogo di questa mutilazione è la caverna o la grotta dei pittori preistorici, i primi occupanti del labirinto. L'arte ha qui il suo inizio, non, però, con un atto di copia di sé, come potrebbe far supporre il rapporto tra le origini dell'arte e il mito di Narciso: la pittura nasce con il rifiuto dell'uomo di riprodurre se stesso, e con un atto di auto-mutilazione.<sup>89</sup>

Quest'insieme di rapporti tra la pittura, il fascino del sole e la mutilazione del corpo in un atto di pazzia sacrificale è esposto nel saggio di Bataille *La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*. Inutile dirlo, per Bataille quello di Van Gogh non è un gesto aberrante, bensì un gesto rappresentativo della funzione essenziale e arcaica dell'arte. Come spiega uno studioso dell'opera di Bataille: «L'auto-mutilazione deve essere pensata come un atto, in realtà, come l'atto pittorico *par excellence*. La pittura non è niente se non colpisce l'architettura del corpo umano; architettura che non è semplice poiché implica l'auto-mutilazione».<sup>90</sup> Il Minotauro, non Narciso, presiede la nascita di un'arte in cui la rappresentazione raffigura l'alterazione.

Una dopo l'altra, le sculture di Giacometti orizzontali, a forma di tavoli da gioco, realizzano il connubio tra il campo della rappresentazione e la condizione della base, del terreno, della terra. Questa rotazione dell'asse sulla dimensione del fisico è lo spostamento di direzione dell'*acéphale*. Ma queste opere rotate hanno un altro aspetto in comune con il tema dell'uomo privo di testa e del labirinto. Infatti, tutte, con una sola eccezione, contengono il significato ulteriore della morte. *Non si gioca più* concepisce la "scultura" come un gioco, con la sua asse piena di buchi semicircolari modellati secondo "il gioco *i*", il gioco africano dei ciottoli (p. 513),<sup>91</sup> ma nel centro sono inserite due minuscole bare, con i coperchi messi di traverso. Lo spazio effettivo dell'asse su cui i pezzi posso-

no essere spostati in tempo reale si fonde con l'immagine della necropoli.

Tra i significati di *représentation* il dizionario del Littré cita la struttura a forma di bara coperta da un drappo funebre usata nei servizi religiosi commemorativi. La rappresentazione, come controfigura del morto, è perciò concettualmente sospesa tra la decadenza simbolica e quella reale della materia, la precisa condizione dell'alterazione. Il concetto di Bataille di "rozzo materialismo" opera proprio in questo campo intermedio tra il letterale e il simbolico, poiché esso concepisce tutto l'ambito dei rapporti sociali come completamente strutturato dalle condizioni della rappresentazione, cioè il linguaggio. Ma il linguaggio è visto come un dedalo privo di direzione in cui, per esempio, il sacro è la funzione delle condizioni del mondo stesso: *sacer*, come *altus* che indica due direzioni, verso ciò che è santo e ciò che è dannato. La filosofia classica vuole abolire questa dualità e ricostruire un linguaggio in cui ciascun elemento abbia uno, e un solo, valore specifico. Vuole erigere monumenti verticali per ricoprire la necropoli dove il significato scava nel fango della decadenza, della contaminazione, della morte. Il luogo di questa necropoli linguistica, in cui il linguaggio forma e rappresenta allo stesso tempo i veri desideri dell'*acéphale*, è il labirinto.

Il tavolo da gioco di *Non si gioca più* non è prefabbricato; la sua orizzontalità non è il vacillare non modulato della pala da neve di *Anticipo per il braccio rotto* di Duchamp. Il tavolo da gioco, con i suoi piccoli pezzi, è una rappresentazione in cui il simbolico diventa funzione del basso, del basso nel senso di Bataille (*basesse*), un concetto lontano dalle poetiche dei Surrealisti, forgiato da una visione del primitivo.

Nel 1935 l'arte di Giacometti cambiò bruscamente. Egli iniziò a lavorare dal vivo, con modelli che posavano nel suo studio, invece di realizzare sculture che – come disse più tardi riferendosi alle sue opere dei primi anni trenta – «si presentavano complete nella mia mente».<sup>92</sup> La



rottura con i Surrealisti che questo fatto fece precipitare lasciò Giacometti violentemente ostile nei loro confronti. Egli dichiarò che «tutto ciò che aveva realizzato fino a quel momento era stata una masturbazione e che egli non aveva altro obiettivo che quello di realizzare una testa umana». <sup>93</sup> Si dice anche che, come parte di questo rifiuto, egli abbia negato i suoi rapporti con l'arte Primitiva, affermando che, se anche aveva preso qualcosa da oggetti di questo tipo, era semplicemente perché l' "art nègre" era di moda agli inizi della sua carriera. <sup>94</sup>

Ciò che Giacometti stava rifiutando non era semplicemente il Surrealismo o una relazione con l'arte tribale ad esso collegata. Ad un livello più profondo, strutturale, egli rinunciò all'orizzontale e a tutto ciò che esso significava: sia una dimensione entro la quale ripensare le inquietudini formali della scultura, che una matrice mediante la quale l'anatomia umana veniva "alterata". Dal 1935 in poi, egli si dedicò alla scultura verticale. Avendo preso questa decisione, si lasciò alle spalle quei due interessi che avevano contribuito a conferire originalità alle sue opere dei primi anni trenta: il basso e il Primitivo.

A destra: Alberto Giacometti, *Tre occhi - due braccia*. 1931-1932. Marmo, h. cm. 37. Parigi, Collezione privata.



Sotto: Bambola, Mossi, Alto Volta. Legno, h. cm. 40. Belgio, Collezione privata.







Figura, Mbole, Zaire. Legno, h. cm. 94. Bruxelles, Collezione Jacques Blanckaert.



Figura, Zulu, Repubblica del Sud Africa. Legno, h. cm. 62. Londra, The British Museum.





Alberto Giacometti, *Uomo*. 1929. Bronzo, cm. 39,9 × 30 × 9,5. Collezione Ruth e Frank Stanton.



# NOTE

1. Michel Leiris, *Pierres pour un Alberto Giacometti*, in *Brisées*, Mercure de France, Parigi 1966, p. 149.
2. André Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, Parigi 1937, pp. 40-57. Fu inizialmente pubblicato come *L'Equation de l'Object* in «Document» 34, I, Giugno 1934, pp. 17-24.
3. Breton, *L'Equation*, p. 20.
4. Uno di questi modelli scrisse un resoconto dettagliato di questo processo, osservando «in quanto era allora espresso negli atti del dipingere e del posare, c'erano elementi sado-masochistici nei nostri rapporti... sebbene fosse molto più difficile definire con esattezza quali atti fossero sadici e/o masochistici, da parte di chi e perché» cfr. James Lord, *A Giacometti Portrait*, Museum of Modern Art, New York 1965, p. 36.
5. Cfr. Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Gallimard, Parigi 1960, pp. 409-503.
6. Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Solomon Guggenheim Museum, New York 1974, p. 22. Si veda anche Hohl, *Alberto Giacometti*, Thames and Hudson, Londra, 1972, p. 298, nota 15.
7. Jean Clay, *Visages de l'art moderne*, Editions Rencontre, Parigi 1969, p. 160.
8. La statua giunse al museo dalla spedizione del 1929-1930 di Felix Speiser e fu pubblicata nel 1933 in *Führer durch das Museum für Völkerkunde Basel*, *Salomonen* come fig. 11 (*Totenstatue, Bougainville*), p. 21. Nel 1930 all'arte delle Isole Salomone fu dedicato in «Documents» un saggio che trattava del significato sia visivo che religioso di quella produzione. Cfr. Louis Clarke, *L'Art des Iles Salomon*, in «Documents» 2, n. 5, 1930.
9. Si veda, per esempio, la figura *duka* delle Isole Salomone al British Museum, 1944, Oc. 2. 1177 (p. 505).
10. Nella sua monografia del 1972, Hohl pubblicò la figura delle Isole Salomone (p. 291, fig. 30) senza la "inferriata", sebbene questo supporto strutturale fosse apparso nella pubblicazione del 1933 del Museo Etnologico di Basilea. (Dopo questa pubblicazione della figura, le sbarre di supporto andarono perdute). Al contrario, Hohl postula l'influenza delle sculture egiziane negli elementi architettonici di *Oggetto invisibile* (Hohl, 1972, p. 300, n. 34). William Rubin ha suggerito le figure di spiriti del Fiume Sepik quale altra possibile fonte per la struttura alle spalle del corpo della donna nella scultura di Giacometti. Una di queste (p. 506), ora al Rietberg Museum (Rme 104), era in quella parte della collezione Van der Heydt depositata al Musée de l'Homme nel 1933 e ivi esposta. Giacometti avrebbe quindi potuto vederla. (Devo questa informazione a Philippe Peltier, che mi ha generosamente messo a parte delle sue conoscenze circa la disposizione delle grandi collezioni di arte oceanica di questo periodo). Tuttavia, la presenza di una struttura verticale che fiancheggia il corpo o sembra contenerlo si ritrova anche nei Malanggan della Nuova Irlanda, una forma oceanica ammirata e collezionata dai Surrealisti (cfr. p. 54). Ma né le sculture del Fiume Sepik né quelle della Nuova Irlanda hanno affinità morfologiche con lo stile anatomico generalizzato e la superficie liscia di *Oggetto invisibile*. Evan Maurer suggerisce la presenza del tipo di figura delle Isole Caroline alla base della somiglianza stilistica, anche perché uno dei disegni di Giacometti ispirati a oggetti dell'Oceania rappresenta una figura simile. Si veda Maurer, in *Quest of the Myth: An Investigation of the Relationships between Surrealism and Primitivism*, tesi di dottorato, University of Pennsylvania 1974, p. 318. Il tipo di figura delle Isole Caroline non assume tuttavia la posizione a ginocchia piegate, che è così vigorosa in *Oggetto invisibile*, né è sostenuta da alcuna aggiunta strutturale.

Un precedente per la stilizzazione del corpo di *Oggetto invisibile* e per la sua posa enigmatica è stato creato nell'ambito della pratica scultorea moderna. Si tratta di *Assunta* di Georg Kolbe, del 1921, con le mani della Vergine allungate e congiunte in una particolare posizione di preghiera. Cfr. Jeffrey Spalding, *Max Ernst from the Collection of Mr. and Mrs. Jimmy Ernst*, Glenbow Museum, Calgary, Alberta, Canada 1979, p. 12. A parte la mancanza di informazioni circa la possibilità che Giacometti conoscesse quest'opera, l'ipotesi è indebolita dalla diversità del tema delle due sculture, in quanto il soggetto primitivizza-

to di Giacometti è ben lontano dalle idee della dottrina cristiana convenzionale.

11. *Donna cucchiaio* viene generalmente attribuita al 1926, tranne che nella monografia di Hohl, dove, per ragioni non indicate, viene datata 1927, e in Michael Brenson, *The Early Work of Alberto Giacometti 1925-1935*, tesi di dottorato, The Johns Hopkins University 1974, p. 225. Seguendo la datazione di Hohl e Brenson, propongo la maggiore maturità stilistica, la realizzazione accurata e perciò la data posteriore di *Donna cucchiaio* proprio in base al rapporto che si stava sviluppando tra Giacometti e le fonti Primitive.
  12. Per la parte femminile di *La coppia*, Maurer suggerisce una figura reliquiario Hongwe, e Cowling propone gli scudi per il corpo Makonde; cfr. Maurer, *op. cit.*, p. 316, e Elizabeth Nesbitt Cowling, *The Primitive Sources of Surrealism*, tesi di M.A., The Courtauld Institute, Londra 1970, p. 46. Queste sembrano poco convincenti sulla base del confronto concettuale e morfologico. Tuttavia, per quanto la "fonte" specifica possa essere dubbia, le ipotesi avanzate da questi autori attestano la loro esperienza del carattere africanizzante delle figure di *La coppia*. Questa qualità, a sua volta, fa ipotizzare una fonte neolitica dell'opera, proposta da alcuni studiosi, ma alquanto dubbia. Vi è una forte somiglianza compositiva (ma non concettuale) tra la figura femminile di *La coppia* e una delle figure menhir di Saint-Sernan-sur-Rance, un'opera inclusa tra le illustrazioni del catalogo del Museo di Carnac del 1927.
- Questo rapporto fu per la prima volta suggerito da Stephanie Poley, *Alberto Giacometti Umsetzung Archaischer Gestaltungsformen in Seinem Werke Zwischen 1925 und 1935*, in «Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen» 22, 1977, p. 177, e in seguito da Alan Wilkinson, *Gauguin to Moore, Primitivism in Modern Sculpture*, Art Gallery of Toronto 1981, p. 222. Ci sono altri esempi dell'effetto prodotto da immagini e oggetti preistorici sull'opera di Giacometti, più evidenti nella scultura *Carezza* del 1931, dove le impronte delle mani dipinte dai pittori delle caverne - che erano diventate quasi un simbolo del modernismo, come è attestato dalla loro emblematica comparsa sul frontespizio di *Foundations of Modern Art* (1931) di Ozenfant - suggerivano senza dubbio la mano aperta scolpita sulla superficie della scultura. Ma in *La coppia* l'immagine preistorica, se anche fungeva da suggerimento per la composizione, era stata trasformata in un evidente "style nègre".
13. La fonte Dan fu suggerita per la prima volta da Jean Laude, *La Peinture Française (1905-1914) et l'art nègre*, Klincksieck, Parigi 1968, p. 13. Michael Brenson propone l'influenza di una statua funeraria Bakota che Giacometti aveva avuto in prestito dal pittore e scultore Serge Brignoni negli anni 1926-1930 (*op. cit.*, pp. 56, 57). In una conversazione con William Rubin (Gennaio 1984), Brignoni aggiunse che egli aveva effettivamente venduto la figura Bakota a Giacometti e che, secondo la sua opinione, questa aveva influito sulla forma della metà femminile di *La coppia*. Questa opinione è avvalorata dalla prova di una figura in gesso, ora perduta, che rappresenta una transizione tra le opere cubiste, ispirate a Léger, del 1925-1926 e *La coppia* (infatti, Diego Giacometti ha confermato che il gesso perduto precedette immediatamente *La coppia*). Poiché essa combina la forma ovoidale delle statue Kota con un piano rettangolare a forma di piastra per creare il corpo della figura, questa concezione architettonica della figura umana potrebbe anche rivelare una conoscenza ed un interesse per il tipo di serrature antropomorfe che erano il prodotto delle tribù dell'Africa occidentale e che figuravano, con altre, nelle collezioni di materiale Bambara e Dogon.
  14. La "Exposition de l'art indigène des colonies d'Afrique et d'Océanie", al Musée des Arts Decoratifs (Novembre 1923 - 27 Gennaio 1924), fu organizzata da André Level. Tra le collezioni che fornirono materiale per la mostra vi erano quelle di Félix Fénéon, André Lhote, Patrick Henry Bruce, Paul Guillaume, e, naturalmente, il Trocadéro. Guillaume contribuì con settantannove oggetti, sei dei quali erano cucchiai catalogati come "Cote d'Ivoire". Jean-Louis Paudrat crede che dovevano essere inclusi anche oggetti Dan. Due altri cucchiai-donna che Giacometti poteva aver visto erano il cucchiaio Lega in Carl Einstein, *La Sculpture africaine*, Editions Crès, Parigi 1922, tav. 42 e l'utensile illustrato alla tav. 3 di Paul Guillaume e Thomas Munro, *Primitive Negro*



Alberto Giacometti, *Donna*. 1926-27 ca. Gesso. Distrutta.

*Sculpture*, Harcourt, Brace, New York 1926. L'edizione francese di questo libro apparve nel 1929.

15. Si veda la copia della Venere di Laussel realizzata da Giacometti, pubblicata in Luigi Carluccio, *A Sketchbook of Interpretative Drawings*, Abrams, New York 1968, tav. 2. È difficile datare questi disegni, ma questa pagina contiene anche l'ideascizzo di *Tre figure fuori*, di Giacometti, del 1929.
16. Georges Henri Rivière, *Archéologismes*, in «Cahiers d'art» 7, 1926, p. 177.
17. Christian Zervos, *Notes sur la sculpture contemporaine*, in «Cahiers d'art» 10, 1929, p. 465.
18. Guillaume e Munro, *op. cit.*
19. Roger Fry, *Negro Sculpture*, in *Vision and Design*, Brentano's, New York 1920.
20. Per uno dei numerosi esempi del discorso estetizzante che analizzava l'arte Primitiva come un momento della rappresentazione collettiva dell'arte in generale, e perciò dell'impulso estetico comune a tutta l'umanità, cfr. A. Ozenfant, *Foundations of Modern Art: The Ice Age to 1931*, Brewer, Warren and Putnam, New York 1931. Edizione francese, 1928.
21. G.H. Luquet, *L'Art primitif*, Gaston Doin, Paris 1930. Per l'analisi di Bataille, si veda *L'Art primitif*, in «Documents» 2, n. 7, 1930, pp. 389-397. Raccolto in Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Parigi 1970, vol. 1, pp. 247-254.
22. *Oeuvres complètes*, vol. 1, p. 251. Informe viene interpretato nel senso di "non formato", sebbene Bataille intenda il termine nel senso di abolizione della distinzione aristotelica tra forma e materia.
23. *Oeuvres complètes*, vol. 1, p. 253.
24. *Ibid.*, p. 251. Questa nozione del doppio senso della radice di un dato concetto tiene conto dell'interesse di Freud per questo tipo di studio etimologico per cui vengono citati come esempi proprio *altus* e *sacer*. Cfr. Freud, *Antithetical Sense of Primal Words*, pubblicato nel 1910 nel «Jahrbuch für psycho-analytisches und psychopathologische Forschungen», vol. 1, e una recensione di *Gegensinn der Urworte* di Karl Abel. Per la conoscenza di questo testo da parte di Bataille, cfr. Denis Hollier, *La Prise de la concorde*, Gallimard, Parigi 1974, p. 240.
25. Bataille era ovviamente legato ai dati etnologici disponibili a quel tempo, dei quali operò una particolare selezione al fine di sostenere la sua critica della filosofia; per una analisi dei rapporti tra Bataille e l'etnografia degli anni venti e trenta, cfr. Alfred Métraux, *Rencontre avec les ethnologues*, in «Critique» 195-196, 1963, p. 677-684.
26. In Jean Babelon, *L'Art précolombien*, Editions Beaux-Arts, Parigi 1930. Questa raccolta di saggi doveva accompagnare la "Exposition de l'art de



l'Amérique», del 1928, nel Pavillon de Marsan e comprendeva, tra gli altri, testi di Alfred Métraux e Paul Rivet. È evidente che allora si riteneva che l'arte precolombiana occupasse una posizione vicina a quella dell'Africa e dell'Oceania, come risulta, per esempio, dal testo *L'Art nègre*, che Zervos scrisse come introduzione ad una speciale edizione dei «Cahiers d'art», n. 7-8, 1927. Egli parla dell'«attaccamento della nostra generazione all'art nègre», specificando: «Ciò che avvenne venti anni fa con la scultura negra, è ciò che avviene ora con l'arte precolombiana e della Melanesia» (p. 230). Riguardo a questo stesso argomento Breton scrisse: «Il particolare interesse che i pittori all'inizio del XX secolo avevano per l'arte africana, è oggi rivolto all'arte dell'America prima della conquista che, unitamente all'arte dell'Oceania, esercita un influsso elettivo sugli artisti» (cfr. A. Breton, *Mexique*, Renous e Colle, Parigi 1939, prefazione). Le raccolte di Breton ed Eluard messe all'asta nel 1931 erano dedicate in pari misura all'arte precolombiana e agli oggetti dell'Oceania. La mostra di oggetti surrealisti del 1936 alla Galleria Charles Rattou comprendeva oggetti americani unitamente ad altri dell'Oceania; il catalogo elenca queste opere americane come eschimesi, peruviane e precolombiane.

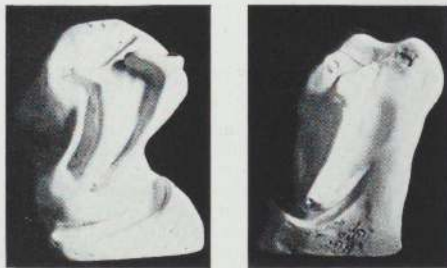
27. Métraux, *op. cit.*
28. Bataille, *Oeuvres complètes*, vol. 1, p. 152.
29. *Ibid.*, p. 157.
30. Zervos, *Notes sur la sculpture contemporaine*, p. 472.
31. Per un'analisi del modo in cui il pensiero di Bataille fu forgiato da Mauss, si veda Métraux, *op. cit.* Un'altra analisi di questo rapporto è in James Clifford, *On Ethnographic Surrealism* in «Comparative Studies in Society and History», Ottobre 1981, pp. 543-564.
32. Hohl insiste sulla conoscenza e lo sfruttamento da parte di Giacometti di questo tipo di informazioni etnografiche precise riguardo ai contesti dell'arte tribale, di cui poteva facilmente disporre grazie ai suoi rapporti con Leiris (cfr. Hohl, 1972, p. 79). In una intervista con l'autore, del 24 Febbraio 1983, Leiris non fornì informazioni dettagliate, ma concordò che Giacometti era presente alle discussioni sull'etnografia tenute dal gruppo di «Documents».
33. Unitamente a Mirò e Arp, Giacometti tenne una mostra alla Galerie Pierre nell'Autunno del 1930. Georges Sadoul ricorda: «Verso la fine del 1930 fui presentato ad Alberto Giacometti, che era appena stato accolto nel gruppo surrealista... Nel 1930 egli diede un nuovo impulso al Surrealismo

con i suoi oggetti cinetici. Egli avviò la moda degli oggetti surrealisti dai significati simbolici o erotici e il dovere di qualsiasi Surrealista di rispetto era quello di realizzarli» (citato in Hohl, 1972, p. 249). La data di *Objects à fonctionnement symbolique*, di Dalì, in «Le Surréalisme au service de la révolution» 3, 1931, 16, 17, dimostra questo successivo tentativo di assorbire l'opera innovativa di Giacometti nel cuore del movimento surrealista.

34. Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Seuil, Parigi 1945, p. 176.
35. L'articolo di Bataille *L'Oeil*, in «Documents» 1, n. 4, 1929 - la medesima pubblicazione che conteneva il primo saggio sull'opera di Giacometti (cfr. Michel Leiris, *Alberto Giacometti*, pp. 209, 210) - si apre con una analisi di questa immagine ed elenca i diversi fotogrammi di *Un Chien andalou* come i luoghi dove l'immagine era stata riprodotta. L'insistenza di Bataille sul tema dell'occhio non solo sviluppa il suo pensiero a partire da *L'Histoire de l'oeil*, ma, per mezzo dell'articolo di Marcel Griaule sul malocchio e sul suo significato nei sistemi di credenze primitive, viene ancora una volta stabilito il collegamento tra l'analisi etnografica e gli interessi tematici moderni.
36. Nel suo articolo *La Pointe à l'oeil d'Alberto Giacometti*, in «Cahiers du Musée National d'Art Moderne» 11, 1983, pp. 64-100, Jean Clair discute il rapporto diretto tra la concezione dell'occhio di Bataille, fallica ed eroticizzata, quale si ritrova sia in *L'Histoire de l'oeil* che nei materiali di «Documents» e la scultura di Giacometti *Punta all'occhio*. La sua analisi di quest'opera attacca in parte la concezione di Bataille circa la visione oggettiva e la condizione limitante dell'occhio indipendentemente dal corpo.
37. Quale sia lo stato attuale delle conoscenze etnografiche del gioco della palla, negli anni trenta il livello era rappresentato da quel tipo di racconti che si ritrovano in Frans Blom, *The Maya Ball-Game Pok-Ta-Pok*, in «Middle American Papers», Tulane University 1932, in cui furono pubblicate le voci per i nomi del gioco; era da materiali come questi che Bataille dipendeva. Il nesso tra il gioco della palla e la morte è rafforzato dal pannello in rilievo inciso proveniente dal campo di gioco di El-Tajin, Veracruz, che raffigura una scena sacrificale sul campo.
38. Jacques Dupin, *Alberto Giacometti*, Maeght, Parigi 1962, p. 88.
39. Jacques Dupin disse all'autore di questo saggio che quando egli iniziò a lavorare alla sua monografia su Giacometti, lo scultore gli prestò la sua

raccolta completa di «Documents», accuratamente conservata, da cui prendere l'avvio. Per uno degli articoli di «Documents» su questo argomento illustrato da rappresentazioni delle vittime e dei luoghi del sacrificio tratte da codici, si veda Roger Hervé, *Sacrifices humains du Centre-Amerique* in «Documents» 2, n. 4, 1930.

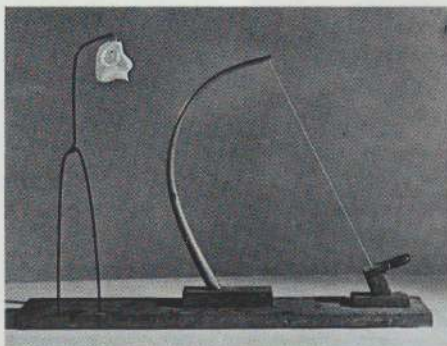
40. «Cahiers d'art» 10, 1929, p. 456, riproduce la fotografia di una piramide azteca sulla cui cima vi è un altare la cui struttura suggerisce quella di *L'ora delle tracce* (p. 514).
41. Alberto Giacometti, *Hier, sables mouvants*, in «Le Surréalisme au service de la révolution» 5, 1933.
42. Alberto Giacometti, *A propos de Jacques Callot*, in «Labyrinthe» 7, 15 Aprile, 1945, p. 3. Questo saggio riferisce della passione di Callot, Goya e Géricault per l'orrore e la distruzione: «Per questi artisti vi è un frenetico desiderio di distruzione in qualsiasi campo, anche in quello della stessa consapevolezza umana». In un pensiero che è ovviamente vicino a Bataille, Giacometti conclude che per comprendere questo, bisognerebbe parlare «da una parte, del gusto per la distruzione che si ritrova nei bambini, della loro crudeltà, e dall'altra parte, dell'argomento dell'arte» cfr. *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.*, in «Labyrinthe» 22-23, 15 Dicembre 1946, pp. 12, 13. Non solo la storia del ragno nel sogno raccontato in questo testo ricorda il tema dell'*informe* di Bataille, ma anche la descrizione della testa di T., resa orrenda dalla morte è tipica di Bataille. Divenuta «un oggetto, una scatola insignificante e di poco valore», la testa è vista come un cadavere in decomposizione, «un miserabile avanzo da gettare», nella cui bocca entra, con disgusto di Giacometti, una mosca.
43. Hohl dichiara, per esempio, che «i con e le sfere della serie *Progetti per un monumento* di Picasso... devono certamente aver influito sulle forme di *Palla sospesa*, di Giacometti» (Hohl, 1972, p. 81).
44. Roland Barthes, *La Métaphore de l'oeil*, in «Critique» 195-196, 1963, p. 772. La mia analisi della struttura della metafora nel romanzo di Bataille segue quella di Barthes.
45. *Ibid.*, p. 773.
46. «Informe» era una voce di Bataille nel *Dictionnaire* di «Documents» 1, n. 7, 1929.
47. Per una analisi del *Dictionnaire* di Bataille nel contesto dei veri dizionari dell'avanguardia, cfr. Denis Hollier, *op. cit.*, pp. 59-65.
48. Per esempio, una serie in quattro volumi di riproduzioni fotografiche fu pubblicata specificatamente per l'istruzione degli studenti di arte e design, con il titolo *La Décoration primitive*, Editeur Calvas, Parigi, 1922. I volumi erano dedica-



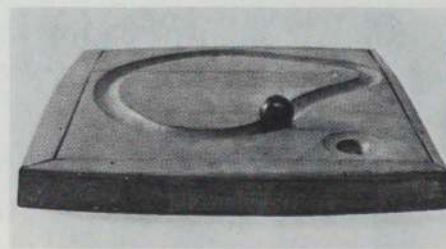
Jean Arp, *Testa*. 1929. Gesso. Pubblicata in «Variétés», Giugno 1929, numero speciale: *Le Surréalisme en 1929*.



Piramide, Aztechi, Castillo de Teayo, Messico. Pubblicata in «Cahiers d'art», n. 10, 1929.

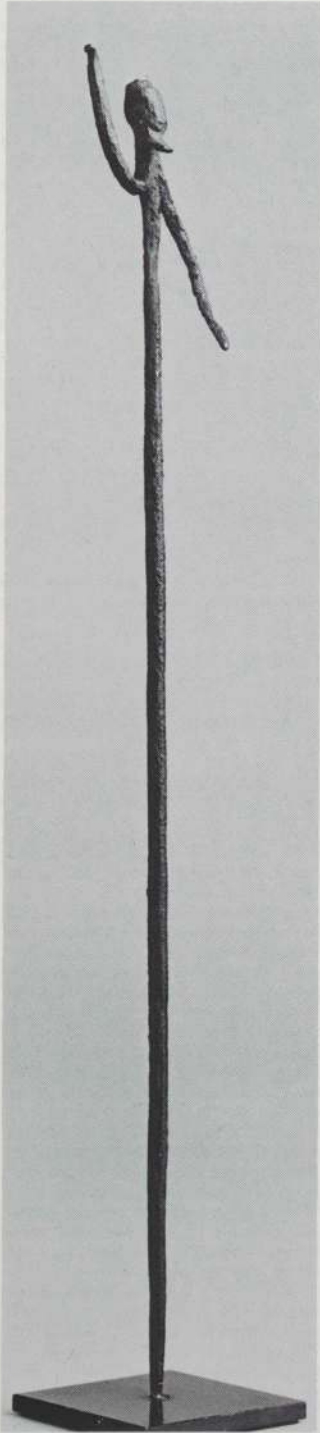


Alberto Giacometti, *Fiore in pericolo*. 1933. Legno, metallo e gesso, cm. 55,7 × 78,1 × 18,1. Zurigo, Kunsthhaus, Fondazione Alberto Giacometti.

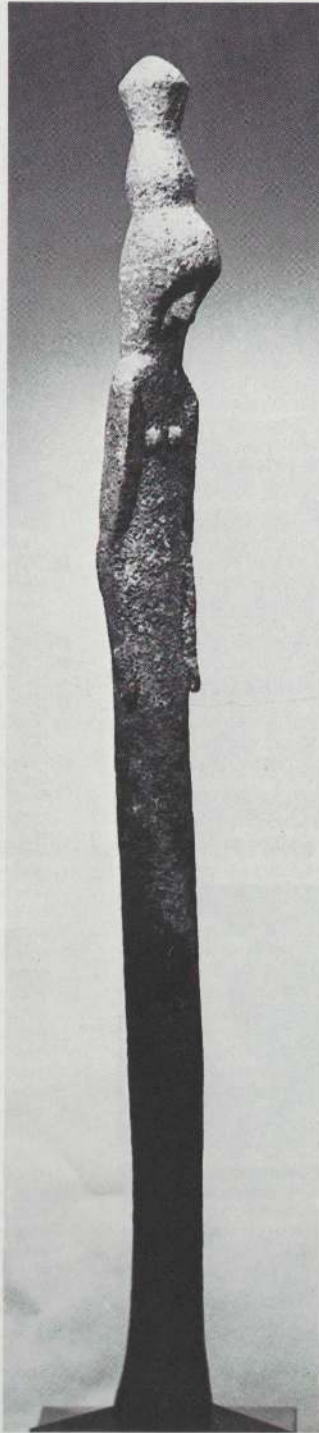


Alberto Giacometti, *Circuito*. 1931. Legno, cm. 5 × 47 × 47. Parigi, Henriette Gomès.





Insegna, Dogon, Mali. Ferro, h. cm. 47,6. New York, Collezione Lester Wunderman.



Pilone marcatempo, Bambara, Mali. Legno, h. cm. 108. Parigi, Collezione Maude e René Garcia.



Insegna, Mbuun, Zaire. Legno e metallo, h. cm. 83,8. Berkeley, Collezione Erle Loran.

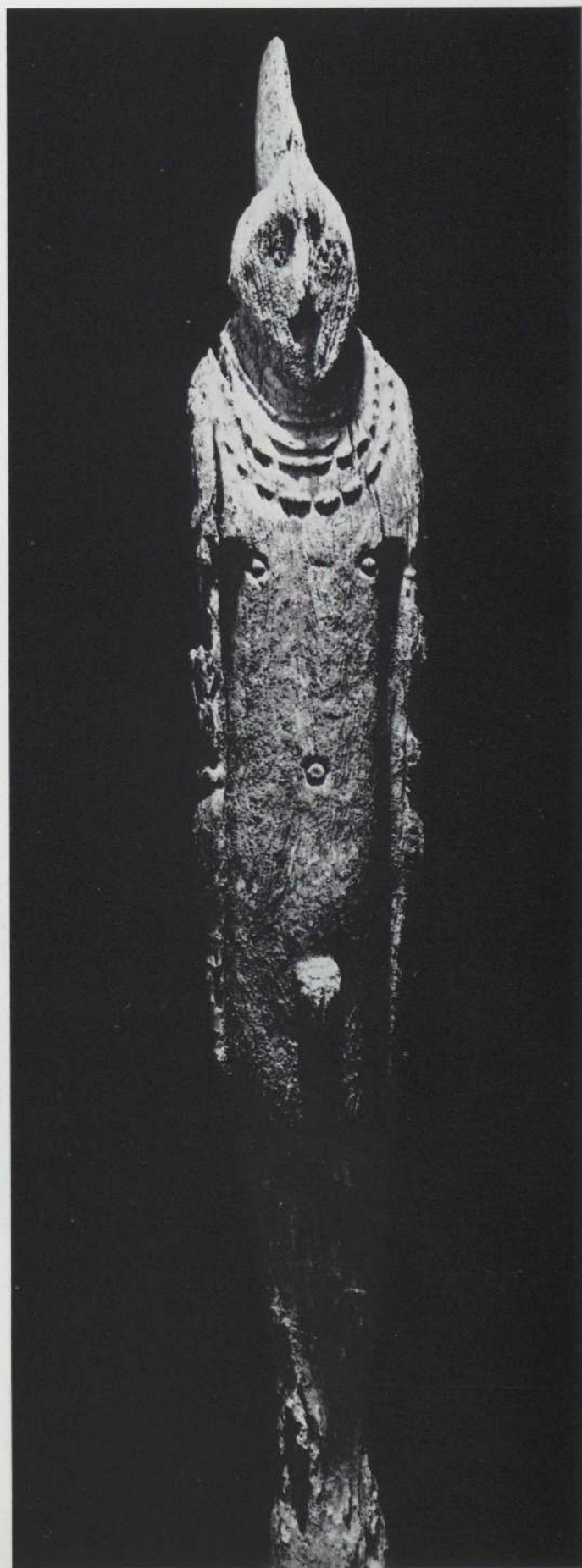


Figura, Kulango, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 45,7. New York, Collezione Friede.





Figura, Mumuye, Nigeria. Legno, h. cm. 120,7. Collezione privata.



Palo funerario, Konso, Etiopia. Legno, h. cm. 213. Parigi, Collezione privata.





Figura, Namshi, Camerun. Legno, h. cm. 36,9. Collezione privata.



- ti in pari misura a oggetti, sia sculture che tessuti, africani, oceanici e precolombiani.
49. Bataille, *Oeuvres complètes*, vol. 1, p. 253.
  50. Per esempio, in *Les Peintres cubistes*, Parigi 1913, Apollinaire ribadisce che il Cubismo «non è un'arte d'imitazione, ma un'arte di concezione». Nel saggio di Léger *Les Origines de la peinture et sa valeur représentative*, in «Montjoie» 8, Maggio 1913, p. 7, egli si occupa in modo particolare della differenza tra «realismo visivo» e «realismo di concezione».
  51. Questo apparve nella speciale pubblicazione su Picasso, in «Documents» 2, n. 3, 1930.
  52. Breton, *L'Equation*, p. 20.
  53. L'anno prima di realizzare il bozzetto della maschera in gesso per *Oggetto invisibile*, Giacometti eseguì un'altra «maschera» in gesso: la testa deformata di *Fiore in pericolo* (1933, p. 529). Questa scultura, con le sue immagini della incipiente decapitazione del fiore/testa, è come una piccola macchina per la produzione dell'*acéphale*. È possibile che una testa in gesso di Arp, presentata nella pubblicazione speciale sul Surrealismo in «Variétés», Giugno 1929, abbia contribuito alla concezione della testa come una maschera in un processo di decomposizione.
  54. «Documents», 2, n. 2, 1930, p. 97-102.
  55. Si vedano i testi di Evan Maurer e Philippe Peltier in questo volume.
  56. Nel 1931 Louis Aragon organizzò una mostra anticolonialista in una sala per riunioni in Rue de la Grange-Batelière in segno di protesta contro la «Exposition Coloniale» ufficiale. Il contributo di Giacometti consisteva in disegni satirici politici. Due fotografie della stanza allestita da Aragon, Eluard e Tanguy per la mostra «La Vérité sur les colonies» compaiono in «Le Surréalisme au service de la révolution» 4, Dicembre 1931.
  57. *Soleil pourri* si concentra sul culto mitraico e le pratiche spasmodiche suscitate dall'atto di fissare il sole. Questo tema fu elaborato nella serie di testi intitolati *L'Oeil pinéal*, cfr. nota 87, sotto.
  58. *Abouissements de la mécanique*, in «Variétés» 2, n. 9, Gennaio 1930.
  59. Lo specifico interesse per l'*acéphale* di Bataille portò, nel 1936, alla creazione di una rivista avente lo stesso nome, per la quale Masson disegnò la copertina. Uno dei suoi primi studi sulla rappresentazione dell'uomo come *acéphale* nella cultura antica era il suo testo *Le Bas Matérialisme et la gnose* in «Documents» 2, n. 1, 1930, pp. 1-8. Leo Frobenius tratta dello stesso tema in *Bêtes hommes ou dieux*, in «Cahiers d'art» 10, 1929.
  60. Roger Caillois, *La Mante religieuse*, in «Minotaure» 1, n. 5, Maggio 1934, p. 25. Cfr. anche *La Nature et l'amour*, in «Variétés» 2, n. 2, Giugno 1929.
  61. William Pressly, *The Praying Mantis in Surrealist Art*, in «Art Bulletin» 55, Dicembre 1973, pp. 600-615.
  62. Hohl individua l'uso della sfera nelle opere di questi anni quale rappresentazione metonimica del maschio (Hohl, 1972, pp. 81, 82).
  63. Sono D 62.2.10 del Musée des Arts Africains et Océaniques, precedentemente nella collezione di M. Girardin, e l'importante Malanggan nella collezione di Max Ernst (p. 517).
  64. Carl Einstein, *Sculptures mélanésiennes* in «L'Amour de l'art» 8, 1926, p. 256.
  65. *Femme 100 Têtes* di Ernst (1929) era simbolicamente dedicata a questo tema anche se non lo illustra direttamente.
  66. *Une Semaine de bonté*, p. 168.
  67. Cfr. l'analisi di Maurer, p. 560. Sebbene l'ampia collezione di arte oceanica di Ernst contenesse anche altro materiale, era in special modo costituita da oggetti del Golfo di Papua (Nuova Guinea), secondo le ricerche di Philippe Peltier.
  68. Ora distrutta, l'opera fu pubblicata in «Minotaure» 3-4, 1933, p. 40. Vi è una evidente somiglianza tra questi personaggi simili a pali infissi direttamente nel terreno e pali tribali di legno scolpiti come totem e conficcati nella terra all'entrata dei villaggi o delle case, per proteggere una determinata area, che erano ben noti a quel tempo.
  69. Giacometti parlò della sua attrazione per l'arte oceanica in termini di esagerazione degli occhi: «La scultura delle Nuove Ebridi è vera, più che vera, perché ha uno sguardo fisso. Non è l'imitazione di un occhio, è semplicemente uno sguardo. Tutto il resto è un sostegno per lo sguardo». Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Julliard, Parigi 1959, p. 166.
  70. Questo è vero non solo per la monografia di Hohl, ma anche per l'approccio di Yves Bonnefoy, che sta preparando uno studio più ampio sull'artista. Cfr. *Etudes comparées de la fonction*

- poétique*, in «Annuaire du Collège de France», 1982, pp. 643-653.
71. Giacometti, *Le Palais de quatre heures*, in «Minotaure», 3-4, 1933, p. 46.
  72. Questo è l'epigramma per il capitolo di *Une Semaine de bonté* che contiene la sezione dell'Isola di Pasqua. Il testo di Giacometti, *Hier, sables mouvants*, si apre con la descrizione del grosso scoglio a cui vorrebbe nuotare come un bambino, per poi rimanervi per ore.
  73. Cfr. André Gide, *Architectures nègres* in «Cahiers d'art» 7-8, 1927, in particolare l'immagine a p. 265.
  74. *Die Sammlung der Alberto Giacometti - Stiftung*, Kunsthau, Zurigo 1971, p. 94.
  75. Fu Bataille che fornì il nome per la rivista «Minotaure» nel 1933.
  76. In Zervos, *Quelques notes sur les sculptures de Giacometti*, in «Cahiers d'art» 8 - 10, 1932, pp. 337-342; l'opera, che portava il sottotitolo «la vie continue», fu pubblicata con il titolo *Chute d'un corps sur un graphique*. In seguito, parlando della sua arte di questi anni, Giacometti definì questa scultura, ora andata perduta, *Paysage - Tête couchée*. Cfr. *Lettre a Pierre Matisse*, in *Alberto Giacometti*, Pierre Matisse Gallery, New York 1948.
  77. Carola Giedion-Welcker, che conobbe Giacometti, pubblicò un bronzo votivo etrusco del museo di Piacenza quale possibile ispirazione di *Progetto per una piazza* (cfr. Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture*, Wittenborn, New York 1969). Hohl sostiene che questo oggetto antico era più probabilmente connesso con *Chute d'un corps sur un graphique* e che esso sia la fonte di questo nome, dato che l'opera etrusca è coperta di rune (cfr. Hohl, 1972, p. 299, n. 29).
  78. Salvador Dali, *Communication: visage paranoïaque*, in «Le Surréalisme au service de la révolution» 3, Dicembre 1931, p. 40.
  79. Cfr. Hohl, 1972, p. 82.
  80. Alberto Giacometti, *Notes sur les copies*, in «L'Éphémère» 1, 1966, pp. 104-108. Diego Giacometti confermò all'autore che i disegni degli oggetti dell'Oceania riprodotti in Carluccio (*op. cit.*) furono copiati dal fascicolo del 1929 di «Cahiers d'art».
  81. Carluccio, *op. cit.*, tav. 5, mostra tre sculture dal museo di Basilea: figg. 104, 105 e 114 nel numero di «Cahiers d'art» del 1929; la tav. 6, rappresenta statue dell'Isola di Pasqua, figg. 188 e 187 dei «Cahiers d'art». Carluccio, tav. 8, mostra due oggetti della Nuova Guinea copiati dalle figg. 43 e 41 rispettivamente; la tav. 9 mostra delle copie delle figg. 2, 153 e 157 di «Cahiers d'art». Gli ultimi disegni nel testo di Carluccio, ispirati a fonti Primitive, furono probabilmente realizzati a diretto contatto con gli oggetti, secondo l'impegno di Giacometti, dopo gli anni trenta, a lavorare ispirandosi direttamente alla realtà.
  82. Vi è anche la probabile influenza dei *casse-têtes*, dal carattere estremamente fallico, della Nuova Caledonia, delle Isole Fiji e dell'Isola di Pasqua, di cui molti esemplari si trovavano al Musée de l'Homme dalla fine del XIX secolo (p. 564).
  83. Hohl, 1972, p. 81.
  84. Bataille, *Le Bas Matérialisme et la gnose*.



Alberto Giacometti, *Nudo*. 1926. Inchiostro, cm. 17,8 x 12,7. Collezione privata.

85. Bataille, *Le Gros Orteil* in «Documents» 1, n. 6, 1929, p. 302.
86. In un disegno di nudo del 1926 (sotto) Giacometti raffigura questa rotazione assiale fondendo la bocca e i genitali. Questa relazione è la stessa idea formale che sta dietro la figura femminile di *La coppia*, dello stesso anno, e costituisce un motivo comune nell'arte africana.
87. I cinque testi sulla ghiandola pineale furono scritti tra il 1927 e il 1930. Mai pubblicati, sono raccolti nelle *Oeuvres complètes*, vol. 2, pp. 13-50.
88. Si veda *Soleil pourri*, dove Bataille parla di «un être anthropomorphe «dépouvé de tête» (p. 174). Hollier discute di questa nozione del cambiamento di asse, *op. cit.*, pp. 137-154.
89. In *La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh*, in «Documents» 2, n. 8, 1930, Bataille attacca, per esempio, l'approvazione di Luquet dell'ipotesi del «dito ripiegato» per spiegare i disegni delle caverne in cui le impronte delle mani a stampo sono riprodotte con delle dita mancanti (*Oeuvres complètes*, vol. 1, p. 267). Un motivo di grande fascino, la mano a stampo è usata in *Carezza* (1930).
90. Hollier, *op. cit.*, p. 148.
91. Hohl cita le tavole da gioco in legno del Benin che Giacometti poteva aver visto alla galleria di Charles Ratton, e che potrebbero essere servite da modello per quest'opera (Hohl, 1972, p. 299, n. 27). Ratton afferma tuttavia che non esiste alcun oggetto Benin di questo tipo. Al contrario, basterebbe prendere in considerazione le tavole da gioco «in legno» (p. 513), che vengono prodotte ancora oggi. I piani per questo gioco erano spesso improvvisati, scavati dalla terra o nella pietra. Lo studio di Marcel Griaule mostra una di queste tavole in pietra (*Griaule, Jeux dogons*, Parigi 1938, fig. 95).
92. James Lord, *op. cit.*, p. 48. Cfr. il racconto di Giacometti in *Le Palais de quatre heures*, *op. cit.*
93. Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Seuil, Parigi 1959, p. 227.
94. Si dice che alla fine degli anni trenta Giacometti abbia riferito ciò a Greta Knutson, allora moglie di Tristan Tzara, per cui posò per un ritratto (secondo quanto è stato detto all'autore dalla nuora della Knutson, Madame Tzara).



Il gioco i Dogon, Mali. Pubblicato in Marcel Griaule, *Jeux Dogons*, 1938.





Wilfredo Lam, *La giungla*. 1943. Gouache su carta montata su tela, cm. 239,4 × 229,9. New York, The Museum of Modern Art, Fondo Inter-Americano.



# Dada e Surrealismo

Evan Maurer

Annuncio stampa, 2 Febbraio 1916:

«Cabaret Voltaire. Sotto questo nome si è costituito un gruppo di giovani artisti e scrittori con l'obiettivo di diventare un centro di intrattenimento artistico. Il Cabaret Voltaire si prefigge di organizzare incontri giornalieri in cui gli artisti ospiti presenteranno la loro musica e la loro poesia. I giovani artisti di Zurigo sono invitati a collaborare con idee e proposte».<sup>1</sup>

**C'**è dell'ironia nel fatto che questo innocuo trafiletto abbia annunciato l'inizio, in Europa, del rivoluzionario fenomeno artistico internazionale che i "Voltaireiani" avrebbero chiamato Dada.

Anticipate da Marcel Duchamp e da alcuni artisti newyorchesi, le vivaci attività dei Dada costituirono una sfida e un ampliamento della letteratura e delle arti visive in Europa e in America per otto anni, dall'inizio della Prima Guerra Mondiale fino ai primi anni venti. «L'unico programma di Dada», scrisse Hans Richter, «era di non avere nessun programma... e, in quel momento storico, fu proprio questo fatto a dare al movimento il suo potere esplosivo di dispiegarsi *in tutte le direzioni*, libero da costrizioni estetiche o sociali. Questa assoluta libertà da ogni pregiudizio fu,» continuava Richter, «una cosa del tutto nuova nella storia dell'arte. La fragilità della natura umana rendeva inevitabile che una situazione così idilliaca non potesse durare».<sup>2</sup>

In seguito, nel 1924, il contingente parigino, guidato da André Breton, proclamò la sua fedeltà al Surrealismo, e in conformità a ideali affini, ma differenti, proseguì l'appassionato impegno nella causa del cambiamento artistico, politico e sociale che aveva riunito il gruppo all'inizio.

Il Dadaismo come tale fu concepito da uno svariato gruppo di artisti e scrittori tedeschi, francesi e rumeni che erano giunti a Zurigo all'inizio della Prima Guerra Mondiale.

Sebbene ci sia stato un simultaneo e indipendente sviluppo di natura analoga a New York, è al gruppo svizzero che dobbiamo guardare per studiarne il coinvolgimento più attivo con il primitivismo e l'arte Primitiva.<sup>3</sup> È significativo che il Dadaismo si sia sviluppato a Zurigo, il centro intellettuale e cosmopolita della Svizzera, che rappresentava un rifugio neutrale proprio nel mezzo della carneficina generale che avrebbe irrevocabilmente cambiato il corso della storia politica e sociale. L'acuto senso dell'assurdo del Dadaismo e il suo insistere sulla libertà artistica e sociale furono generati dalle società borghesi responsabili di una guerra che consumava vite umane a un ritmo inconcepibile.

Hugo Ball, l'iniziale "impresario" delle manifestazioni dadaiste, diede espressione all'atteggiamento di cinica rivolta dei suoi colleghi contro lo stato delle cose scrivendo:

«Quest'epoca depravata non può pretendere il nostro rispetto. Che cos'è che dovrebbe essere tanto rispettabile? I loro cannoni? I nostri tamburi li coprono. Il loro idealismo? È diventato oggetto di derisione da un pezzo... I grandiosi festival del massacro e gli eroismi da cannibali? La nostra volontaria pazzia, il nostro entusiasmo per le illusioni li faranno vergognare».<sup>4</sup>

I primi due anni di guerra avevano portato a un micidiale susseguirsi di scontri fra eserciti di milioni di uomini che si massacravano l'un l'altro lungo un fronte che aveva squarciato l'Europa, in duelli di artiglieria che sembravano non dovessero mai finire.

Il 21 Febbraio 1916, poche settimane dopo la fondazione del Cabaret Voltaire dadaista, l'esercito tedesco attaccò le posizioni fortificate intorno alla cittadina di Verdun, in un tentativo calcolato di spingere i Francesi sotto la più grande concentrazione di artiglieria mai raggiunta, e di decimarli attirando le loro riserve nella trappola mortale. L'orrore di Verdun continuò a crescere per dieci mesi,





Marcel Janco, *Cabaret Voltaire*. 1916. Olio su tela. Collocazione sconosciuta.

durante i quali si calcola che le perdite complessive dei due eserciti raggiunsero 420.000 morti e 800.000 tra asfissati e feriti, in un'area di circa tre miglia e mezza.<sup>5</sup>

Le tensioni generate da questa enorme e assurda tragedia ebbero un forte effetto sugli abitanti di Zurigo, e specialmente tra i giovani artisti e scrittori che vi erano confluiti dai paesi di tutta Europa. L'effetto psicologico ed emotivo della guerra sui civili in questa *enclave* neutrale fu più immediato di quanto ci si potrebbe aspettare. La prossimità del fronte portava il rumore dei combattimenti fino alla periferia della città; come ricordava Marcel Janco, si poteva sentire il cannone appena qualche chilometro oltre Zurigo.<sup>6</sup> Anche Jean Arp, l'artista e poeta dadaista e surrealista, osservò a proposito della vicinanza fisica del conflitto: «A Zurigo, nel 1915, disinteressandoci dei macelli della Guerra Mondiale, ci dedicammo alle Belle Arti. Mentre il tuono delle batterie rimbombava in lontananza, noi picchiavamo, declamavamo, recitavamo, cantavamo con tutta l'anima».<sup>7</sup>

Il rifiuto da parte dei Dadaisti dell'estetica e dei valori sociali inevitabilmente legati alle istituzioni li avvicinò all'arte Primitiva, come pure all'arte popolare, all'arte naïf e all'arte infantile. Queste erano tutte considerate espressioni di sentimenti primordiali e di idee non contaminate dai valori tradizionali dell'Occidente, e utilizzavano mezzi artistici alternativi. Jean Arp reagiva a questi problemi quando disse che all'inizio del movimento Dada a Zurigo «eravamo alla ricerca di un'arte elementare che, pensavamo, avrebbe salvato l'umanità dalla furiosa follia di quei tempi. Noi aspiravamo a un ordine che potesse ristabilire l'equilibrio fra inferno e paradiso».<sup>8</sup>

Un po' come nel caso di Montmartre all'inizio del secolo, il fulcro delle prime manifestazioni dadaiste a

Zurigo è da ricercare nel cabaret, dove l'atmosfera di socialità legata alla conversazione, al rumore, al cibo e alle bevande rappresentava un contesto vivace e adatto a spettacoli, a mostre, e al lancio di proclami e pubblicazioni. Un chiassoso miscuglio di poesia "nonsense", di poesia sonora, declamazioni in lingue diverse, esecuzioni al piano, tamburi, jazz, dava vita alla spettacolarità e all'eccitazione delle serate dadaiste. Poesie e musiche africane, maschere di ispirazione africana, urla e risate, pantomime e insulti venivano offerti con assoluta serietà, in uno sforzo calcolato di rendere il pubblico attivo e partecipe.

L'unico documento pittorico di quelle prime serate Dada è il quadro di Marcel Janco *Cabaret Voltaire* del 1916, che non solo ci restituisce l'eccitazione e la vivacità descritte da Richter, ma ci fornisce anche una prova evidente dell'interesse dei Dadaisti zurighesi per il primitivismo. Appesa alla parete alle spalle del palcoscenico, un'enorme maschera sbircia minacciosa il pubblico: è una delle tante maschere costruite per queste "performance" da Janco, un giovane rumeno che si era trasferito a Zurigo per studiare architettura.

Secondo le testimonianze lasciate dagli stessi Dadaisti, le maschere di Janco costituivano un elemento importante nelle loro presentazioni. Sebbene Janco le fabbricasse con una varietà di materiali ordinari e grezzi, il loro impatto era violento e inquietante. In una dichiarazione del 1948 a proposito di Janco, Arp scrisse: «Non ho dimenticato le maschere che facevi per le nostre dimostrazioni Dada. Erano terrificanti, quasi tutte dipinte in color rosso sangue. Di cartone, carta, crini di cavallo, filo di ferro e stoffa...».<sup>9</sup> La scelta di Janco di utilizzare materiali deperibili e non tradizionali si ricollegava, inoltre, alla sensibilità dei Dadaisti per l'arte delle società Primitive, specialmente dell'Oceania.



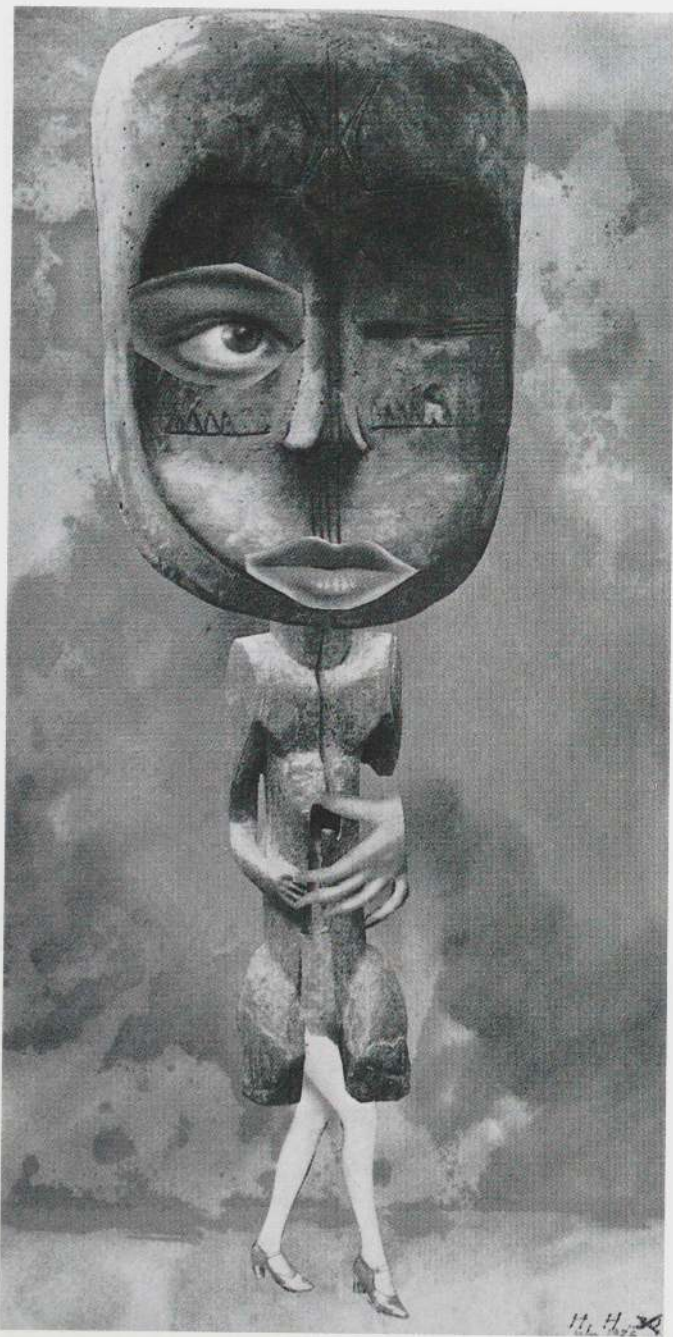
Marcel Janco, *Invito a una serata Dada*. 1916. Carboncino, cm. 73 x 55. Zurigo, Kunsthhaus, Graphische Sammlung.





Marcel Janco, *Maschera*. 1919. Carta, cartone, spago, gouache e pastello, cm. 45 × 22 × 5. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.





Hannah Höch, *La dolce*, dalla serie *Da un Museo Etnografico*. 1926. Collage, cm. 30 x 15,5. Backnang, Collezione Eva-Maria e Heinrich Rössner, Germania.

Descrivendo i suoi collage, Jean Arp paragonò le sue opere a quelle degli artisti dei Mari del Sud: «Invece di ritagliare la carta, la strappavo con le mani, utilizzavo degli oggetti trovati sulla spiaggia, e componevo collage e rilievi naturali. Così facevo come gli indigeni dell'Oceania, che quando fabbricano le maschere non si preoccupano della durezza dei materiali, e usano materiali deperibili come conchiglie, sangue, e piume».<sup>10</sup>

Sebbene non esistano prove documentarie dell'utilizzo o di riferimento diretto a vere maschere africane od oceaniche in queste performance, le maschere di Janco erano chiamate molto spesso "maschere negre" dai suoi compagni dadaisti; "negro" si riferisce in questo caso sia all'arte africana che all'arte oceanica.<sup>11</sup>

Benché le maschere di Janco non copiassero mai in modo specifico un prototipo africano od oceanico già noto, i suoi colleghi le associarono subito con ciò che essi senti-

vano essere il potere spirituale intrinseco dell'arte Primitiva.

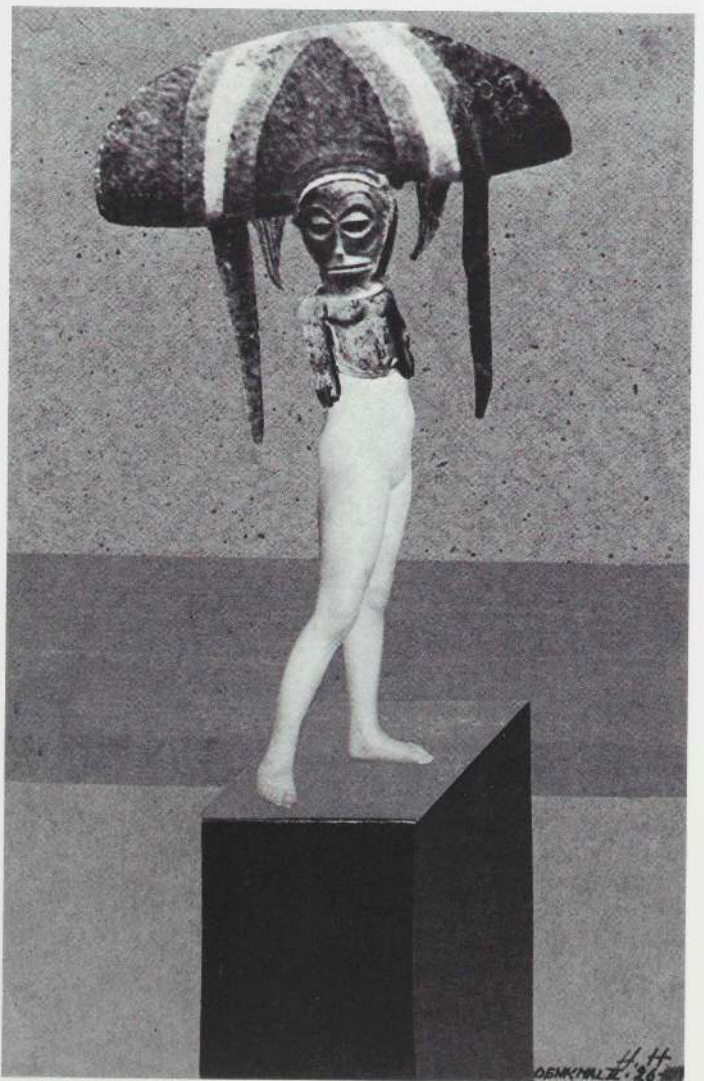
Per Hans Richter questa forza evocativa era incarnata dalle «maschere negre astratte di Janco, che trasportavano il pubblico dal linguaggio primordiale della nuova poesia nelle primordiali foreste dell'immaginazione artistica».<sup>12</sup>

Per Janco l'arte Primitiva era una fra le tante fonti non tradizionali a cui ci si poteva ispirare, dirette e libere nelle forme e nei modi che utilizzavano per rappresentare il mondo.

In una recente intervista l'artista ha dichiarato: «noi consideravamo come vera arte non solo l'arte Primitiva, ma anche l'arte dei bambini. Prendemmo in considerazione perfino l'idea di esporre l'arte dei pazzi».<sup>13</sup> Un profondo interesse per queste tre aree – l'arte dei Primitivi, dei bambini, dei pazzi – avrebbe costituito in seguito uno degli aspetti principali della letteratura e dell'arte surrealista.

Analogamente alle maschere Primitive che ne erano l'ispirazione generica, le maschere di Janco erano fatte per essere indossate da danzatori che si esibivano accompagnati da musiche.

Quando un danzatore africano si mette una maschera per un rito sacro diventa anche il veicolo dello spirito rappresentato dalla maschera. La maschera è quindi un importante elemento nel processo di trasformazione della co-



Hannah Höch, *Monumento alla vanità II* dalla serie *Da un museo etnografico*. 1926. Collage, cm. 25,8 x 16,7. Collezione Eva-Maria e Heinrich Rössner. Backnang, Germania.

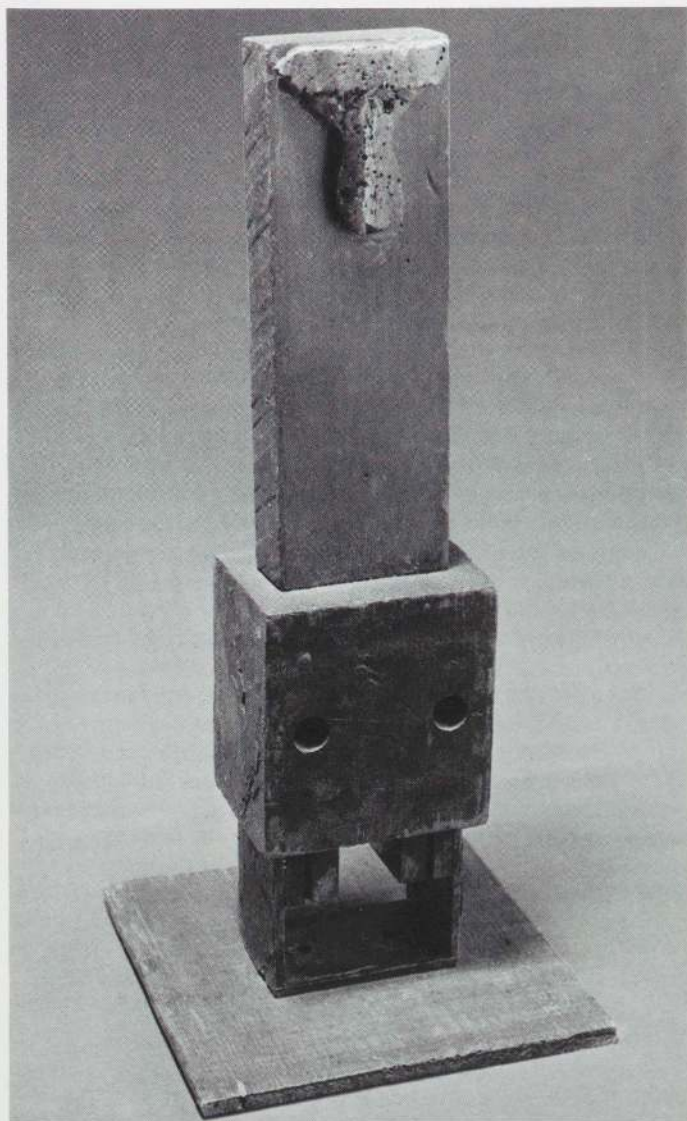


scienza dell'individuo dall'umano al mitico. Hugo Ball, fondatore del Cabaret Voltaire, era consapevole di questo, ed era affascinato dal modo in cui le maschere di Janco condizionavano le azioni dei danzatori che le portavano. Scrisse:

«Eravamo tutti lì quando Janco arrivò con le maschere, e ciascuno di noi ne indossò una. Faceva uno strano effetto. Non solo ogni maschera sembrava richiedere il costume appropriato, ci voleva anche una serie di gesti molto precisi, gesti melodrammatici, e perfino al limite della follia... Il dinamismo delle maschere era irresistibile. In un solo momento ci rendemmo conto della grande importanza di queste maschere nel mimo e nel teatro. Le maschere esigevano semplicemente che chi le indossava cominciasse una danza tragico-assurda... Ciò che ci affascinava di queste maschere è che esse rappresentano... personaggi ed emozioni più grandi che nella vita».<sup>14</sup>

Oltre alle maschere, Janco produsse uno straordinario disegno per un manifesto, ispirato direttamente da un'estetica scultorea africana. *Invito a una serata Dada* (p. 536) mostra una figura seduta frontalmente e un'altra figura in piedi vista di spalle.

Entrambi i corpi sono formati da grandi piani neri che semplificano e compendiano gambe, braccia e tronco in un modo caratteristico dello stile e del colore della scultura figurativa africana.



Man Ray, *Scultura di se stesso*. 1918. Ferro, legno e sughero, cm. 43 × 18,5 × 19. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte.



Man Ray, *Nero e bianco*. 1926. Argento stampato su tela, cm. 21,9 × 27,7. New York, Zabriskie Gallery.

Anche la testa della figura seduta è risolta in forme astratte attraverso piani diversi, enfatizzando la grande bocca ovale con denti scoperti, un naso prominente, grandi occhi triangolari, e un'elaborata acconciatura aguzza. Questo tipo di faccia è molto simile a quella prodotta dagli scultori del Camerun, specialmente i Bangwa. Non è del tutto certo che Janco conoscesse la forte tradizione della scultura del Camerun, ma queste vigorose statue e maschere figurative erano accessibili al pubblico interessato nei musei etnologici, specialmente in Germania, e in varie pubblicazioni.<sup>15</sup>

Testimonianze dirette dell'interesse dei Dadaisti per le raccolte pubbliche di arte tribale si ritrovano in una serie di collage fotografici di Hannah Höch, dal titolo *Da un museo etnografico*.

Collage come *Il dolce* e *Monumento alla vanità II*, entrambi del 1926, satireggiano i tradizionali ideali di bellezza europea combinando fotografie di sculture africane con parti del corpo umano disegnate o dipinte. Non è possibile determinare il museo etnografico specifico a cui il titolo della serie fa riferimento, poiché la Höch si trasferì da Berlino in Olanda nell'anno in cui furono realizzati i collage. Tuttavia, le immagini africane utilizzate si possono identificare come una scultura Chokwe (Zaire) in *Monumento alla vanità II*, e una maschera in uno stile del Gabon, forse sogo, in *Il dolce*.

Man Ray fu un altro Dadaista la cui opera presenta affinità con l'arte Primitiva. La sua *Scultura da se I*, del 1918, è una astrazione minimale figurativa che ricorda genericamente stili Primitivi quali l'estetica riduttiva delle maschere Dogon.<sup>16</sup>

Nel 1921 Ray si trasferì dagli Stati Uniti a Parigi, dove fu attivo insieme ai Dadaisti che poco dopo avrebbero costituito il nucleo del movimento Surrealista.

In questo periodo lo stile imperante dell'Art Deco favorì il proliferare di interpretazioni alla moda di forme Primitive.

La fotografia di Man Ray *Bianca e nera* (1926) è un commento, elegante ma misterioso, sull'uso Art Deco dell'"art nègre".

Il volto della modella, incorporeo e simile a una maschera, contrasta con una maschera di stile Baule dalle proporzioni eccessivamente raffinate e dalla superficie molto levigata, che sembrerebbero indicare la sua appartenenza alla





Elemento decorativo di copricapo, Senufo, Mali. Legno, h. cm. 60. Parigi, Collezione Pierre Harter.

numerosa schiera di oggetti africani prodotti su scala commerciale e popolari a quel tempo.

Un altro importante aspetto primitivista del Dada zurighese fu l'interesse per la scultura africana figurativa, la poesia, e i cosiddetti "chants nègres", canzoni di ispirazione africana con accompagnamento di tamburi.

Il maggiore esponente di questo aspetto dell'interesse dei Dadaisti per il Primitivo fu un compatriota di Janco, Tristan Tzara, che in seguito avrebbe avuto un ruolo importante nell'esperienza dadaista a Parigi.

Tzara, uno dei membri più attivi del Dada di Zurigo, fu l'artista dadaista più interessato all'arte africana e oceanica e ai concetti di primitivismo; sembra inoltre essere stato l'unico appartenente al gruppo di Zurigo a possedere, a quell'epoca, pezzi di scultura africana.

Emmy Hennings, una delle fondatrici, insieme a Hugo Ball, del Cabaret Voltaire, parla di una mostra del 1917

nella Galerie Dada, costruita attorno a quella che descrisse come una bellissima e costosa scultura africana di proprietà di Tzara.

La scultura aveva una tale potenza artistica da imporre la sua presenza in una sala in cui erano esposti quadri di Kandinsky, Feininger, Klee, e Campendonk.<sup>17</sup>

In quello stesso anno Tzara pubblicò una nota sull'arte africana e oceanica, seguita nel 1929 da alcuni articoli sull'arte oceanica e precolombiana.<sup>18</sup> Il breve articolo *Note sur l'art nègre* apparve su «SIC», la rivista d'arte parigina di orientamento futurista.<sup>19</sup>

In questo breve saggio Tzara pose l'accento sulla necessità di un nuovo modo di rappresentare gli oggetti, tale da liberarli dai limiti delle associazioni e delle definizioni tradizionali.

L'arte doveva andare oltre la mera rappresentazione esteriore e la pedissequa imitazione delle forme visibili della natura, per esprimere le loro vere, essenziali qualità interiori.

Per illustrare questo concetto, Tzara usò l'analogia di due fratelli, uno dei quali rappresentava il semplice e limitativo appoggiarsi alle forme del passato, mentre l'altro godeva della libertà artistica e dell'energia creativa del Primitivo. Lo scultore Primitivo non era vincolato dai canoni delle proporzioni occidentali, bensì agiva – pensava il Dadaista erroneamente – senza alcuna restrizione convenzionale, e creava quindi sculture che crescevano da un processo organico di libere associazioni. Questo servì come definizione esemplare del processo Dada e surrealista.

Tzara era fortemente attratto dall'arte Primitiva, non solo per ragioni formali, ma anche perché la sentiva come un'arte che esprimeva una concezione di vita completa. In *Note sur l'art nègre* egli sostenne l'opinione, al tempo assai diffusa, che le arti delle culture tribali costituivano esempi fondamentali della creatività umana nella sua forma prima e più pura. Tzara pensava che durante questo potente stadio primordiale l'arte rispecchiasse anche le relazioni fra la totalità delle cose in natura e il potere associativo delle forme di suggerire altre immagini, emozioni, o idee fondate sul principio delle corrispondenze universali. È particolarmente significativo che in questa dichiarazione iniziale Tzara parli dei poteri creativi della bocca oltre che delle mani. Questo riflette la sua attività di poeta e stabilisce un ulteriore collegamento fra Dada e primitivismo nell'area delle arti letterarie e teatrali.

Musica "negra", danza, e poesia vengono spesso citate come importanti elementi delle "performance" del Dada di Zurigo.

Accompagnati dall'incessante tamburo di Richard Huelsenbeck, che aveva una vera e propria ossessione per la musica africana, Tzara e altri recitavano le loro canzoni di ispirazione africana. Più tardi nella sua carriera Tzara spiegò l'interesse dei Dadaisti per le qualità primordiali delle arti Primitive, e la loro basilare necessità sociale in quanto espressione dei poteri creativi sia consci che inconsci:

«...l'arte dei popoli primitivi era parte integrante delle loro funzioni sociali e religiose e apparve come l'espressione stessa della loro vita.

DADA, sostenendo la "spontaneità dadaista", intendeva fare della poesia un modo di vivere, molto più che non l'espressione inerente alla volontà e all'intelligenza.

Per DADA l'arte era una delle forme, comune a tutti gli uomini, di quella attività poetica le cui radici profonde si mescolano con la struttura primordiale della vita affettiva.

DADA cercò di mettere in pratica quella teoria; unendo l'arte negra africana e l'arte oceanica con la vita mentale e con il suo immediato esprimersi... con l'organizzazione di NEGRO SOI-



REES di danze e musiche improvvisate. Per Dada si trattava di ricattare nella profondità della coscienza le fonti esaltanti della funzione della Poesia». <sup>20</sup>

Per Tzara questa "poesia primitiva" era un vera espressione artistica della vita perché veniva utilizzata al servizio di tutte le sue attività. Nella sua *Note sur la poésie nègre* del 1918 Tzara riassunse questo suo punto di vista dicendo che «si crea un organismo quando gli elementi sono vicini alla vita. La poesia vive dapprima per le funzioni della danza, della religione, della musica, e del lavoro». <sup>21</sup>

Nel suo entusiastico interesse per il Primitivo, Tzara scrisse anche delle versioni di canti oceanici per la rivista «Dada», canti che servirono da esempi di "arte primitiva" e da modelli comparativi per quello che alcuni scrittori chiamano il linguaggio "pseudo-africano" dei Dadaisti. <sup>22</sup> Tutti e tre questi "poèmes nègres" erano versioni di miti totemici tramandati oralmente presso le tribù aborigene australiane. <sup>23</sup> I canti riflettono l'interesse di Dada per il primitivismo non solo in termini di forme primordiali, ma anche per il suo profondo coinvolgimento nell'elemento mitico come fondamentale considerazione nella creazione artistica. Dada cercò un'alternativa filosofica e artistica ai tradizionali modi europei, che i Dadaisti consideravano psicologicamente ed esteticamente limitativi. Il primitivismo offrì a Dada un modello positivo, modello che in seguito sarebbe stato ripreso dal movimento surrealista.

Il Surrealismo nacque all'inizio degli anni venti ad opera di un gruppo di scrittori e poeti francesi già appartenenti al movimento Dada, impegnati nella ricerca di un modo nuovo di affrontare un ambiente artistico e sociale che consideravano soffocante e disgustoso.

Nella loro ricerca di un nuovo approccio verso la vita, per una nuova concezione del mondo, i Surrealisti potevano attingere a una forte e consolidata tradizione di avanguardia che cercava di incoraggiare il cambiamento. L'intento dei Surrealisti era quello di sviluppare un'intera filosofia di vita oltre che artistica, e i loro interessi, che dapprima erano principalmente letterari, comportavano uno stretto contatto non solo con le tendenze contemporanee delle arti visive e della parola, ma anche con la psicologia, l'antropologia, la filosofia e la politica. Questo "background" intellettuale alquanto eclettico li espose a numerose, e spesso disparate, influenze che produssero effetti diversi sul loro sviluppo. Molte di queste influenze derivavano da un interesse diretto per il Primitivo, mentre altre implicavano idee circa le forme primarie della coscienza umana che riflettevano atteggiamenti e concetti simili a quelli che erano considerati basilari nell'esperienza dei Primitivi.

Tre dei più importanti elementi della filosofia surrealista sono la convinzione che il sogno è una parte integrante e valida dell'esperienza umana, la fede nel potere creativo dell'inconscio, e l'accettazione dell'universale necessità del mito, che nasce da un fattore comune della mente umana e unisce i popoli di tutte le civiltà. Fin dall'inizio del movimento i Surrealisti studiarono le idee e le creazioni di pensatori e artisti del passato per trarne ispirazione e supporto storico nella formulazione e giustificazione della loro filosofia.

Nella loro ricerca di precedenti, i Surrealisti furono attratti non solo dagli oggetti Primitivi, ma anche dalla concezione del mondo dell'uomo Primitivo, argomento che era stato oggetto di crescente interesse, per tutto l'Ottocento e gli inizi del Novecento, per numerosi etnografi, antropologi, psicologi e filosofi.

Così come era descritta dagli studiosi che se ne erano occupati, la mentalità Primitiva incarnava direttamente le



Figura, San Cristobal, Isole Salomone. Legno dipinto e piume, h. cm. 72,4. Londra, The British Museum.

stesse qualità che i Surrealisti cercavano in tutti i modi di integrare nella loro vita e nella loro arte. Possiamo esemplificare l'essenza di questa interpretazione intellettuale europea del primitivismo, che costituì lo sfondo degli interessi teorici dei Surrealisti, considerando gli scritti di quattro autori tra i più rappresentativi, le cui opere erano molto familiari ai Surrealisti: Sir James Frazer, Lucien Lévy-Bruhl, Sigmund Freud e Henri Bergson.

Frazer credeva nell'esistenza di una mentalità umana comune, che si manifesta nella somiglianza dei modi in cui popolazioni di differente latitudine geografica, cultura ed epoca concettualizzano ed esprimono il loro rapporto con il mondo in cui vivono.

*Il ramo d'oro*, che era molto popolare presso i Surrealisti, è un'enorme miniera di fonti culturali in cui un certo numero di temi fondamentali del pensiero umano vengono





Figura, Abelam, Provincia del Sepik orientale, Papua Nuova Guinea. Legno dipinto, h. cm. 305. New York, Collezione Friede.

illustrati attraverso migliaia di esempi tratti dai miti e dalle leggende del mondo antico, dell'Oriente, della cultura popolare europea, delle culture Primitive africane, oceaniche e delle Americhe.

Uno dei più importanti contributi di Frazer allo studio del pensiero dei Primitivi fu il suo studio intorno alla funzione del sogno. Attraverso molte interessanti e spesso affascinanti testimonianze, *Il ramo d'oro* dimostra che l'uomo Primitivo aveva una fede innata nel fatto che i sogni fossero una parte integrante ed essenziale della sua vita, e che queste esperienze della mente e dello spirito erano altrettanto importanti nel determinare il suo comportamento quanto i pensieri e gli eventi che gli si presentavano nelle ore di veglia. Inoltre, Frazer cita numerosi esempi che dimostrano che la vita onirica dell'uomo Primitivo era considerata portatrice di un più alto grado di verità che non le esperienze della coscienza vigile. In un esempio a proposito della tribù del Gran Chaco, Frazer riferisce che «gli Indiani sono fermamente convinti della verità di ciò che raccontano (circa i sogni), perché queste meravigliose avventure sono semplicemente i loro sogni, che essi non distinguono dagli accadimenti reali della veglia».<sup>24</sup>

Nel *Ramo d'oro* Frazer dimostrò inoltre che nelle culture Primitive gli uomini consideravano la propria esistenza come parte di un universo in cui ciascun oggetto e forza naturale era motivata da un'anima o da uno spirito con un valore pari al loro. Una simile concezione del mondo portava necessariamente queste popolazioni ad avere un rapporto molto più intimo con l'ambiente circostante, perché esse consideravano che gli oggetti, le piante, gli animali con cui vivevano possedessero un potere spirituale capace dello stesso tipo di azioni e reazioni di quelle che fornivano la forza vitale del loro essere. Così, in una cultura Primitiva, la persona vincente è quella che mantiene un rapporto armonioso con le forze della natura, a differenza dell'uomo occidentale moderno che tende a considerarsi superiore alla natura, e che quindi si isola da essa sia fisicamente che psicologicamente. Gli studi di Frazer sulla struttura dualistica della concezione del mondo dei Primitivi e sull'importanza funzionale del sogno segnarono un importante passo avanti nello sviluppo della coscienza e della comprensione dell'Europa nei confronti della cultura Primitiva.

Durante le prime tre decadi del XX secolo, alcuni studiosi francesi svilupparono una forte tradizione di ricerca antropologica. Uno dei fondatori di questo movimento fu Lucien Lévy-Bruhl, che godette di grande popolarità tra i Surrealisti ed ebbe una particolare influenza su di loro.

Nelle sue due pubblicazioni più importanti, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910) e *La mentalité primitive* (1922), Lévy-Bruhl cercò di definire le differenze fondamentali tra il modo di vedere il mondo e di porsi in relazione con esso degli individui delle culture Primitive e degli Occidentali contemporanei. La sua tesi fondamentale era che l'uomo Primitivo aveva organizzato il mondo su un principio dualistico che attribuiva grande valore alle forze spirituali, mistiche che animano tutte le cose e danno origine a tutte le motivazioni causali.

Come Frazer e altri studiosi che scrissero sull'argomento, Lévy-Bruhl sosteneva inoltre che il sogno era il più importante punto di incontro della realtà fisica e delle più elusive entità spirituali motivanti.<sup>25</sup>

Tuttavia, mentre attribuiva allo stato onirico la funzione di più manifesto mezzo di rapporto tra uomo e spiriti, Lévy-Bruhl asserì che una delle caratteristiche principali della società Primitiva era che i suoi membri si sentivano in uno stato di costante comunicazione tra la realtà mate-



riale, temporale, e i regni degli spiriti.<sup>26</sup> Le teorie di Lévy-Bruhl erano dunque particolarmente affascinanti per i Surrealisti, che stavano cercando di sviluppare la capacità di usare il sogno e la parte inconscia della mente come mezzi per fare luce sull'esperienza cosciente e arricchire il processo creativo.

Nei suoi studi sulla percezione e cognizione dei Primitivi, Lévy-Bruhl sottolineò l'importanza del totemismo, il sistema per cui una certa unità sociale si identifica con qualche elemento naturale, pianta o animale, e lo riconosce come il suo spirito guida e nume tutelare. Sebbene l'unità individuale si identifichi con un solo elemento naturale specifico, è consapevole che gli altri animali, piante, e forze naturali nel mondo hanno la stessa relazione mistica con altri gruppi. Il riconoscimento comune che ne deriva sta alla base di ciò che Lévy-Bruhl chiamava il processo di rappresentazione collettiva. Egli spiegò che:

«per il "primitivo" che appartiene a una comunità totemica, ogni animale, ogni pianta, in realtà ogni oggetto, come il sole, la luna, le stelle, fa parte di un totem. Anche in comunità dove queste forme non esistono, la rappresentazione collettiva di certi animali (forse di tutti se i nostri dati fossero completi) ha un carattere mistico».<sup>27</sup>

Il ruolo totemico descritto da Lévy-Bruhl di forme vegetali e animali dotate di spirito vitale apparirà di grande importanza nell'opera degli artisti surrealisti, specialmente André Masson e Max Ernst.

Il rapporto tra la teoria della concezione del mondo Primitivo di Lévy-Bruhl e gli interessi dei Surrealisti fu esaminato per la prima volta nel 1945 da Jules Monnerot in *La Poésie moderne et le sacré*, in cui l'autore mise in evidenza il sogno e il mito come i più importanti elementi comuni al Primitivismo e al Surrealismo.

L'opera di Monnerot ha un particolare rilievo perché fu molto elogiata da André Breton, che scrisse che essa forniva «prove assai convincenti delle affinità tra il pensiero Surrealista e quello degli Indiani».<sup>28</sup>

Il personaggio che esercitò l'influenza più profonda sullo sviluppo dei legami ideologici del Surrealismo con il Primitivismo fu Sigmund Freud.

*L'interpretazione dei sogni*, pubblicata nel 1905, fece entrare nella moderna psicanalisi la fede nel valore dei fenomeni onirici, qui esaminati in rapporto al pensiero dei Primitivi.

Freud postulò che tutti i sentimenti e le emozioni nascoste, che l'uomo non sarebbe stato in grado di fronteggiare nei periodi di veglia, si manifestavano in qualche forma metaforica e dissimulata durante le ore del sonno; la chiave delle sue teorie sul sogno stava quindi nel collegamento dei processi di libera associazione con l'interpretazione dei simboli onirici.

Questi due metodi si rivelarono molto importanti per i Surrealisti, il cui interesse per i sogni e il loro simbolismo nasceva dal desiderio di includere le risorse dell'inconscio nelle opere d'arte, in modo da conferire loro il potere, fortemente suggestivo e capace di espandere la coscienza, della vera e propria esperienza onirica.

Il volume *Totem e tabù* di Freud, del 1913, ebbe anch'esso una considerevole influenza su molti Surrealisti, e sul loro interesse e modo di intendere il Primitivismo. Nel suo studio Freud tentò di colmare la lacuna fra antropologia sociale, folclore e psicologia, in modo da dedurre il significato originario di totemismo dalle vestigia riconoscibili che di esso rimanevano nell'infanzia nella cultura occidentale.

Di conseguenza il volume cercava di stabilire un rapporto tra la mente Primitiva e certi elementi psicologici ancora evidenti nella società occidentale, allo scopo di meglio



Tavola traforata, Sawos, Provincia del Sepik orientale, Papua Nuova Guinea. Legno dipinto, h. cm. 208,3. Collezione Milton e Frieda Rosenthal.





Spatola per la calce con volpe volante, Isole Trobiand, Milne Bay, Papua Nuova Guinea. Legno, h. cm. 26. New York, Collezione Friede.

comprendere l'una e gli altri. Nella prefazione a *Totem e tabù* Freud asserì che vi erano ancora uomini vicini, nella loro struttura psicologica, ai più remoti esseri umani, i "primi primitivi".

«Esistono ancora individui che, come crediamo, sono molto vicini all'uomo primitivo, molto più vicini di noi, e che quindi noi consideriamo come i loro diretti eredi e rappresentanti. Questa è la nostra opinione circa coloro che descriviamo come selvaggi, e la loro vita interiore deve rivestire un particolare interesse per noi, se è giusta la nostra idea di scorgere in essa un quadro ben conservato di uno stadio anteriore del nostro stesso sviluppo. Se tale supposizione è corretta, una comparazione tra la psicologia dei popoli primitivi, così come è stata spiegata dall'antropologia sociale, e la psicologia dei nevrotici, così come è stata rivelata dalla psicanalisi, dovrà necessariamente mostrare numerosi punti di contatto e getterà nuova luce su fatti ben noti in entrambe le discipline».<sup>29</sup>

Facendo frequenti riferimenti alle idee di Frazer e di Lé-

vy-Bruhl, e a quelle di altri famosi etnografi, Freud convalidò la concezione dualistica del mondo dei Primitivi, esprimendola in termini di persone, o corpo-anima, e di cose, o oggetto-spirito.

Egli scrisse anche che la causalità nella società Primitiva è attribuita a forze spirituali, e, seguendo *Il ramo d'oro* di Frazer, pose ampiamente l'accento sul potere della magia omeopatica, ovvero la credenza dei Primitivi nel potere delle forze della mente di influire sul mondo esterno. Freud definì questo potere l'«onnipotenza del pensiero».

In un capitolo di *Totem e tabù* intitolato *Animismo, magia e l'onnipotenza del pensiero*, Freud esaminò il ruolo dell'arte in rapporto alla psicologia umana:

«In uno solo campo della nostra civiltà è stata conservata l'onnipotenza dei pensieri, e cioè nel campo dell'arte. Soltanto nell'arte succede ancora che un uomo consumato da un desiderio produca qualcosa che si avvicina alla realizzazione di quel desiderio... La gente parla a ragione della "magia dell'arte" e paragona gli artisti a dei maghi. Ma il paragone è forse più significativo di quel che sembra. Non ci può essere alcun dubbio che l'arte non ebbe origine come arte per l'arte. Al principio essa era al servizio di impulsi che oggi sono per la maggior parte estinti. E tra questi, possiamo supporre molti intenti magici».<sup>30</sup>

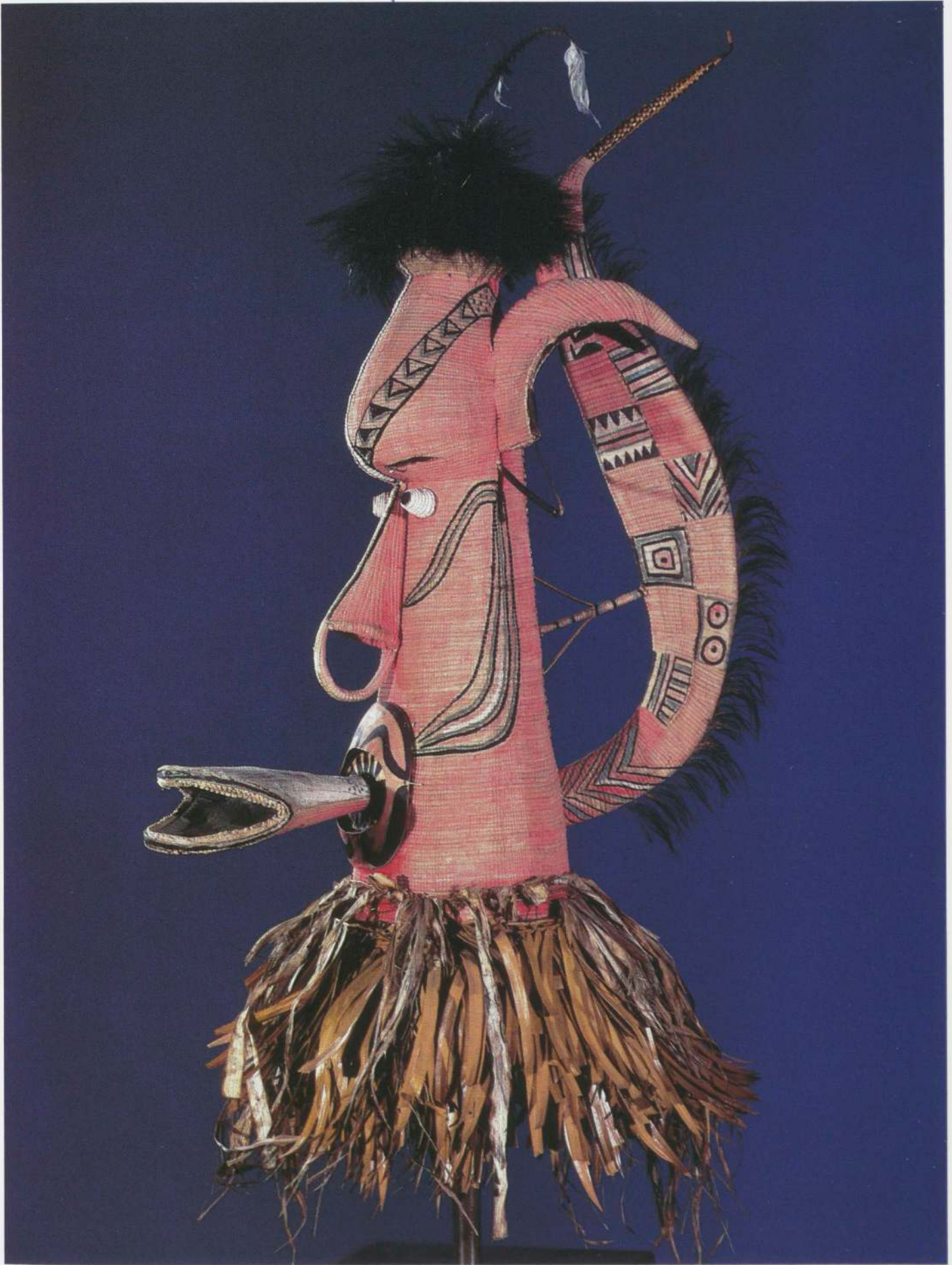
Che questa immagine dell'artista come mago, utilizzata nel secolo precedente da Baudelaire e Mallarmé, fosse adeguata all'artista surrealista, si vedrà nella discussione dell'opera di Max Ernst e Wilfredo Lam. Nel capitolo di *Totem e tabù* intitolato *Il ritorno del totemismo nell'infanzia*, Freud trovò una spiegazione del fenomeno del clan totemico nella sua teoria del complesso edipico. Questo concetto stabilì un chiaro parallelo tra la mentalità Primitiva e certi stati psichici dell'uomo moderno.

Si vedrà come le ramificazioni della teoria esercitarono una profonda influenza sull'opera di Ernst, che conosceva molto bene gli scritti freudiani fin dagli anni in cui aveva studiato psicologia all'Università di Bonn, prima della Prima Guerra Mondiale.

Durante lo stesso periodo in cui Lévy-Bruhl e Freud pubblicavano le loro opere, anche Henri Bergson studiava i fenomeni collegati all'inconscio e al sogno. Egli basò molte delle sue teorie sulla supremazia dell'intuizione nei processi della mente umana. Questo concetto era stato proposto da un gran numero di pensatori ottocenteschi che avevano influenzato i Simbolisti, ed ora esso si rivelava di pari importanza per i Surrealisti, nella loro ricerca di un'alternativa creativa al limitato razionalismo della società occidentale tradizionale. La filosofia di Bergson, del tutto familiare ai Surrealisti, postulava un mondo dualistico in cui i poteri della ragione e l'intelletto astratto sono estranei all'*élan vital*, la forza vitale creativa guidata dall'intuizione. Così come l'uomo Primitivo vede il suo mondo come un'amalgama spaziale e temporale di spirito e materia, Bergson vedeva il carattere essenziale del movimento verso l'alto della vita e dell'evoluzione come qualcosa in cui spazio e tempo si compenetrano in una grande, impetuosa massa di eterno mutamento, che è poi il ritmo stesso della vita. *La durée*, questo stato di durata indifferenziata in cui lo spirito dell'impulso vitale è libero di muoversi, è molto vicino al concetto europeo della mente Primitiva in cui passato, presente e futuro esistono in uno stato di costante comunicazione. Sotto questo aspetto, gli artisti surrealisti e gli uomini delle società Primitive, così come vengono descritti dagli studiosi menzionati, potrebbero essere visti come l'incarnazione della determinante filosofia di Bergson della forza vitale che si muove in direzione positiva.

Durante i primi anni del Surrealismo vi fu una parallela





Maschera, Sulka, Nuova Britannia. Fibra vegetale dipinta, legno e piume, h. cm. 120. Brema, Übersee Museum.





All'esterno della "Mostra di oggetti Surrealisti". 1936. Parigi, Galleria Charles Ratton.

crescita di interesse nell'arte Primitiva da parte di gallerie e riviste, così come tra i singoli membri dello stesso gruppo surrealista. Dei molti autori che all'epoca scrissero sull'argomento, il poeta Guillaume Apollinaire ebbe il legame più stretto con i Surrealisti. Apollinaire aveva fatto riferimento all'arte Primitiva oceanica e africana nella sua poesia *Zone* già nel 1912. Qui egli parla di un uomo che attribuisce scarso valore alle forme tradizionali della cultura occidentale; dopo una giornata di meditata ricerca, «torna a casa a piedi verso Auteuil per dormire in mezzo ai suoi feticci provenienti dall'Oceania e dalla Guinea, essi sono Cristi di altre religioni, di altre fedi, sono i Cristi minori di oscure attese».<sup>31</sup>

L'interesse di Apollinaire per gli oggetti Primitivi e le credenze delle culture da cui provenivano venne confermata nella sua prefazione al volume *Sculptures nègres*, pubblicato nel 1917 dal mercante d'arte parigino Paul Guillaume; e nell'Aprile dello stesso anno Apollinaire scrisse un articolo sulla *Scultura feticista delle razze nere*, destinato a raggiungere un più ampio pubblico nel popolare «*Mercur de France*».

Nei primi anni parigini del Surrealismo, il numero dei libri e degli articoli dedicati all'arte e alla cultura Primitiva si moltiplicò. Nel 1919, per esempio, quando la Galleria Devambez organizzò una delle prime mostre di arte africana e oceanica a Parigi, André Clouzot e René Level pubblicarono *L'Art nègre et l'art océanien*. Questa tendenza proseguì l'anno seguente con l'uscita dell'articolo *Opinions sur l'art nègre* sulla rivista «*Action*», che riportava dichiarazioni di Picasso, Gris, Lipchitz, Cocteau e altri.<sup>32</sup>

La crescente popolarità dell'arte Primitiva e del relativo primitivismo si rifletteva inoltre nella sempre più frequente pubblicazione di materiale Primitivo nelle riviste d'arte dei tardi anni venti e degli anni trenta, in particolare «*Documents*», «*Cahiers d'Art*», «*La Révolution surréaliste*» e «*Minotaure*».<sup>33</sup>

Mentre questo crescente interesse per il primitivo si manifestava nell'ambito letterario e presso gli studiosi, molti membri del gruppo surrealista a loro volta collezionavano attivamente arte Primitiva. Abbiamo già ricordato che Tzara possedeva delle sculture africane quando risiedeva a Zurigo. Dopo il suo arrivo a Parigi, alla fine del 1919, egli proseguì nel suo interesse per il collezionismo, interesse che sarebbe stato condiviso da molti suoi colleghi.

Tra le prime collezioni in ordine di tempo, due tra le più importanti furono quelle di Breton e di Paul Eluard. La

preferenza dei Surrealisti per l'arte oceanica, americana, indiana ed eschimese rispetto a quella africana si riflette nel numero di oggetti relativamente elevato provenienti da ognuna di queste aree elencati nel catalogo comune dell'asta delle loro collezioni, quando, a seguito della situazione economica estremamente difficile, esse vennero messe in vendita all'Hôtel Drouot nel Luglio del 1931. Su un totale di 312 oggetti, 30 provenivano dall'Africa, 134 dall'Oceania, 124 dalle Americhe, 14 dalla Malesia e 7 erano classificate come «*Divers*».<sup>34</sup>

La vendita Breton-Eluard fu una delle più importanti aste di arte Primitiva tenute a Parigi fra le due guerre, e la sua ampiezza testimonia del grande aumento quanto a disponibilità di materiale, oltre che della varietà e dell'estensione degli interessi da parte dei Surrealisti.

L'arte Primitiva venne inclusa anche in diverse mostre organizzate dai Surrealisti stessi. La prima fu la mostra inaugurale della *Galerie Surréaliste* di Parigi, il 16 Marzo 1926, che presentava opere di Man Ray e una selezione di oggetti oceanici appartenenti alle collezioni di Breton, Eluard, Louis Aragon e altri.

Un altro importante avvenimento fu la «*Mostra di Oggetti Surrealisti*» del 1936, che ebbe luogo tra il 22 e il 29 Maggio presso la Galleria di Charles Ratton, il celebre mercante parigino di arte Primitiva. Tra l'incredibile assortimento di oggetti esposti c'era un'ampia selezione di pezzi delle culture Primitive oceaniche e americane. Questi pezzi erano fianco a fianco con oggetti naturali, oggetti reinterpretati, e oggetti fabbricati da artisti e poeti surrealisti.<sup>35</sup> Sullo stesso modello, ma su scala più ampia, un gruppo di artisti inglesi appoggiati da Breton, Eluard e Man Ray organizzò a Londra nel 1936 la «*Mostra Internazionale Surrealista*». La mostra comprendeva oltre quattrocento dipinti, sculture, e oggetti, tra cui un gran numero di pezzi provenienti da Africa, Oceania, e Americhe.<sup>36</sup> La maggior parte degli oggetti di entrambe le mostre erano prestati dalle collezioni private di artisti surrealisti.

La società Primitiva aveva trovato risposta agli interrogativi della vita nel mondo spirituale e nel dominio del sogno. I Surrealisti, nel loro studio delle arti e delle culture Primitive, seguirono un cammino analogo. È un fatto assodato che presso le società Primitive il rapporto fra arte e processo creativo è profondamente influenzato dalla magia, argomento questo che stabilisce un'ulteriore affinità tra i Surrealisti e i Primitivi. Per questi ultimi, la qualità magica dell'oggetto dipende dal suo ruolo di incarnazione del potere. Secondo la filosofia surrealista, la capacità di un oggetto di evocare immagini mentali e, attraverso queste, emozioni violente è la sua misura del «*meraviglioso*». La ricerca di Breton era volta a far sì che l'artista contemporaneo potesse creare forme che avessero lo stesso grado di potere psichico e significato associativo degli oggetti dell'artista-mago Primitivo. È quindi nel suo ruolo di artista che il Surrealista si avvicina maggiormente alla cultura Primitiva, perché è nell'arte, sia letteraria che visiva, che il Surrealista realizza al meglio le sue aspirazioni e i suoi fini.

Nel suo ruolo di *homme révolté*, Breton era molto simile al Maldoror di Lautréamont, un personaggio che egli ammirava e che cercò di emulare trasformando tutta la sua vita in una ricerca di modi nuovi di porsi in relazione con il mondo. Questa ricerca portò sia Maldoror di Lautréamont che Breton a uno stato dell'essere che implicava un contatto e un'unione spirituale più stretti con gli elementi fondamentali del mondo, in un modo che entrambi attribuivano all'uomo Primitivo.

«Non deve sorprendere» (scriveva Clifford Browder) «che Breton avesse sviluppato un precoce interesse per l'arte primitiva... e che avesse visitato delle riserve indiane e avesse assistito a





Maschera, Baining, Nuova Britannia. Stoffa di corteccia dipinta, struttura di canna, h. cm. 99. Hamburgisches Museum für Völkerkunde.

cerimonie di voodoo haitiano che fornivano la prova concreta del persistere, presso i selvaggi, di quello stato mentale che il Surrealismo avrebbe poi coltivato. Nella misura in cui erano scampate alla "contaminazione" del cristianesimo, le società primitive, per Breton, offrivano lo spettacolo dell'uomo in armonia con la natura e in grado di dare espressione senza inibizioni

agli esuberanti desideri repressi dalla cultura occidentale. Di conseguenza, l'unica speranza per quest'ultima non era nello studio antropologico di tali società, ma nel ricreare il loro modo di sentire. Solo esercitando questa immaginazione sfrenata e questa sistematica credulità, comuni sia al bambino che al selvaggio, si poteva recuperare il paradiso perduto del *surréal*.<sup>37</sup>





Sopra: André Masson, *Apollo e Dafne*. 1933.  
Olio su tela, cm. 88,9 × 115,9. Collezione privata.



Destra: André Masson, *La leggenda del grano*. 1943.  
Tempera su legno, cm. 50 × 61. Collezione privata.

Breton apprezzava l'arte oceanica e quella degli Indiani d'America per le giustapposizioni provocatorie di plasticità scultorea e di decorativismo bidimensionale con cui esse esprimevano metafore naturali e spirituali, e ritrovava in esse un modello per le immagini evocative che cercava di esprimere nella sua poesia. «Vedete quali giustificazioni hanno questi oggetti per la visione surrealista, e anche quali nuovi voli essi ci offrono», disse della sua collezione. «Questa maschera eschimese rappresenta un cigno che guida il cacciatore in primavera... Nell'accosciatura merlata (della Kachina degli Hopi) vedete le nuvole sulla montagna, al centro di questa piccola scacchiera una sottile spiga di grano, un arcobaleno intorno

alla bocca, nelle striature verticali del vestito la pioggia che cade nella vallata».<sup>38</sup>

L'evocazione dell'ambiente fisico delle culture Primitive fu usata da Breton anche come tema di molte sue opere. Le strane, seducenti scene di una natura selvaggia e libera hanno un ruolo importante in *Martinique charmeuse de serpents*, scritto nel 1948 insieme a Masson. Nel 1937 Breton pubblicò *L'Amour fou*, in cui descrisse piante e scenari esotici che per lui rappresentavano l'incarnazione delle meravigliose incongruità e dei misteriosi incanti che solo la natura, non toccata dagli artifici moderni, può produrre. Breton esalta una natura senza tempo, una natura dell'Oceania che ha profonde radici in



un passato primordiale, una natura che trascende l'uomo, eppure può condurlo oltre le barriere e le limitazioni delle scontate realtà quotidiane. Breton vedeva in questi ambienti naturali primordiali ed evocativi «un paese di sogno» (*un pays de rêve*),<sup>39</sup> in cui le restrizioni della società erano infrante, e dove esisteva uno stato di armonia naturale che permetteva all'uomo di esercitare i profondi, innati desideri del sogno e dell'inconscio.

Il lungo e profondo coinvolgimento di Breton con l'arte e la vita delle culture Primitive culminò nell'*Art magique* del 1957. Si tratta di un libro prolisso, discorsivo, e spesso purtroppo slegato, che non aggiunse molto di nuovo alle testimonianze già note riguardo al rapporto fra Surrealismo e primitivismo; servì tuttavia a dimostrare la forte sensibilità e comprensione di Breton delle molte fasi e dei molti generi di arte Primitiva, in rapporto alle teorie magiche. Esso chiariva inoltre i modi in cui Breton collegava le forme dell'arte Primitiva alle immagini usate dai maghi, dagli occultisti e dagli alchimisti della storia europea, stabilendo così un altro legame tra la cultura occidentale e quella Primitiva.

Come Breton, André Masson si occupò di primitivismo da un punto di vista sia intellettuale che artistico. Nel 1943 Masson realizzò un quadro che rifletteva quei legami transculturali tra miti classici e tribali che dagli anni venti in poi esercitarono un fondamentale influsso sulla sua evoluzione.

Intitolato *La leggenda del granoturco* il dipinto del 1943, ha per soggetto una leggenda degli Indiani Irochesi sul rapporto mitico tra la dea del granoturco e il sole.

La fonte da cui Masson trasse il mito fu *Il ramo d'oro*<sup>40</sup> di Frazer, sebbene ne fosse attratto in parte per la sua quasi esatta ripetizione della leggenda classica di Apollo e Dafne, un tema che aveva illustrato nel 1933. È significativo che Masson abbia dipinto *La leggenda del granoturco* quando viveva negli Stati Uniti, come se fosse stata la prossimità alla terra della leggenda indiana a fornirgli la necessaria ispirazione per realizzare l'opera, che nella composizione è abbastanza simile al precedente dipinto basato sul mito classico.<sup>41</sup> In entrambi i quadri il movimento è da sinistra verso destra con il dio sole che insegue la donna riluttante, che guarda indietro terrorizzata mentre fugge verso il limite della tela. Entrambi i miti seguono un identico schema di desiderio, conflitto, caccia, attrazione, e una trasformazione che risulta nella fusione di entità antropomorfe con le forme vegetali rispettivamente dell'alloro e del granoturco. L'interesse per Masson di entrambi i miti stava nella loro affermazione della potenzialità da parte dell'uomo di unirsi fisicamente con altri aspetti della natura. Essi implicano che non solo piante e alberi, terra e rocce, hanno uno spirito che li anima la cui origine e potenza è simile a quella dello spirito dell'uomo, ma che gli uomini stessi hanno una affinità fisica con gli elementi naturali, e una potenziale capacità di trasformazione corporea, simbolizzate e manifestate dal processo di metamorfosi.

*La leggenda del granoturco* è l'opera più spesso citata per illustrare l'interesse di Masson per la mitologia Primitiva. Ci sono, comunque, altri miti e racconti originari delle culture Primitive che Masson conosceva bene e che contribuirono certo a stimolare la creazione delle sue numerose immagini di metamorfosi umano-vegetali. Basta rivolgersi a *Il ramo d'oro*, la fonte di mitologia Primitiva preferita da Masson, per trovare una serie di riferimenti incentrati sul mutamento simbolico e rituale dell'uomo in vegetale.

In un capitolo intitolato *Rappresentazioni umane di spiriti*

*degli alberi*, Frazer fece precedere a una lista di esempi la seguente affermazione:

«La rappresentazione dello spirito dell'albero – o della vegetazione – attraverso un albero, un ramo o un fiore è talvolta del tutto abbandonata, mentre resta la rappresentazione di esso attraverso un essere umano. In questo caso il carattere rappresentativo della persona viene di solito evidenziato vestendolo, o vestendola, con foglie o con fiori...».<sup>42</sup>

Dimostreremo l'importanza di tale concetto per l'opera di Masson dopo aver ricordato altre due importanti fonti per le sue immagini di metamorfosi da uomo a vegetale: i veri e propri oggetti di arte Primitiva e la letteratura relativa ad essi.

Gli studi sull'arte Primitiva a partire dall'inizio del Novecento hanno riconosciuto il fatto che le culture Primitive che producevano immagini magico-religiose le consideravano in un contesto concettuale del tutto diverso da quello che l'Europa aveva attribuito tradizionalmente alla propria produzione artistica. In una cultura Primitiva le maschere, le statue, e gli altri oggetti che fanno parte del loro patrimonio artistico non sono visti principalmente come oggetti commemorativi o estetici, quanto piuttosto come incarnazione di entità spirituali che, durante le cerimonie rituali, recano in sé un'enorme e immediata carica di potere spirituale.<sup>43</sup>

Questo concetto è valido soprattutto per le maschere e i costumi rituali che giocano un ruolo così importante nella vita artistica e spirituale di queste società. Durante il rito religioso la persona che porta la maschera allo scopo di rappresentare un dato spirito perde, per quello spazio di tempo, la sua identità individuale e diventa lo spirito stesso; nella visione Primitiva, quindi, l'uomo ha la capa-



Maschera e costume di danza, Asmat, Irian Jaya (precedentemente Nuova Guinea Olandese). Legno dipinto, malacca, fibra e materiali diversi, h. cm. 170. New York, The Metropolitan Museum of Art. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, dono di Nelson A. Rockefeller e Mrs. Mary C. Rockefeller.





André Masson, *Sulle rive della noia*. 1938. Penna e inchiostro da *Mitologie*, 1946.

cià di trasformarsi temporaneamente in qualche altro spirito, antenato, animale, o pianta che sia. La trasformazione è visibile oltre che psicologica, perché maschera e costume di solito alterano completamente l'aspetto del partecipante al rito.

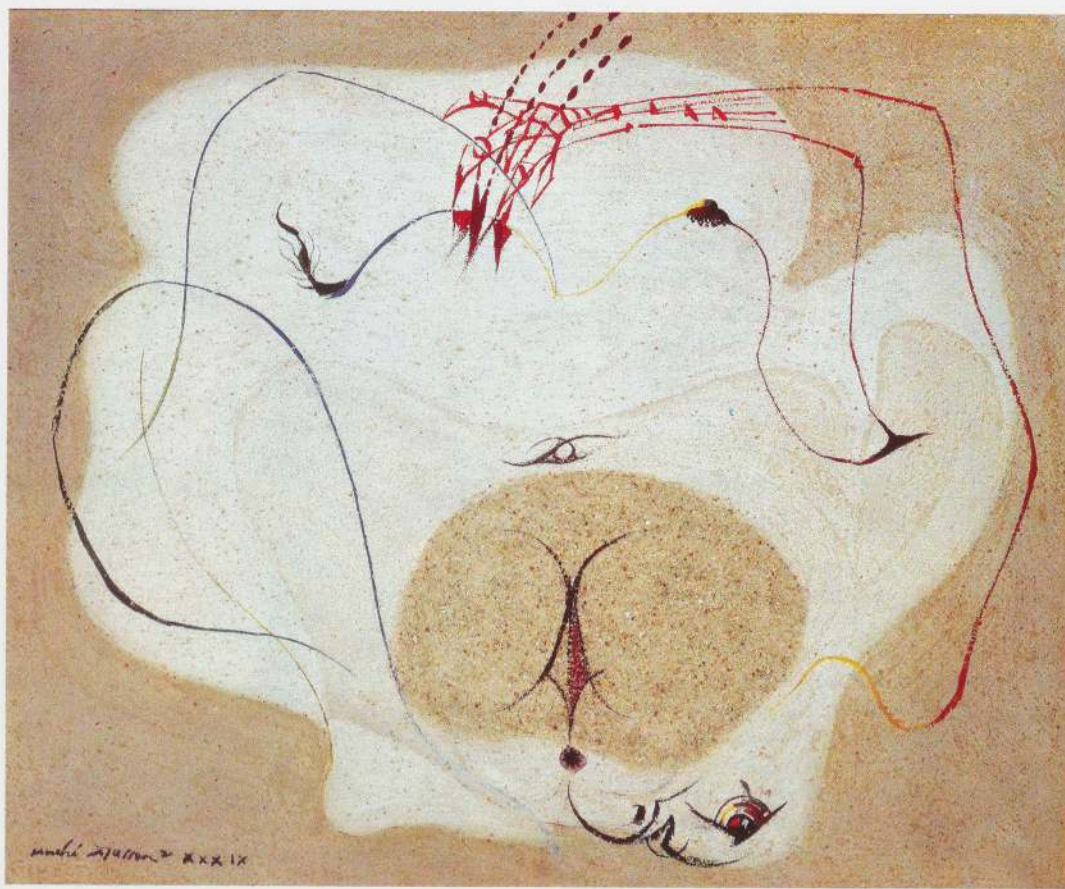
Possiamo avere un esempio eloquente di ciò nei costumi di fibre degli Asmat dello Irian Jaya, che, pur nascondendo la figura della persona, conservano un sufficiente profilo generale della testa, del volto, delle braccia, così che questo oggetto fatto di canne, paglia intrecciata e altri materiali naturali diventa un'immagine inquietante del mitico uomo-albero che sembra così acquistare una sua vita propria.

Si può rilevare l'uso più coerente dell'immagine dell'albero antropomorfo in Masson proprio nei suoi disegni

della fine degli anni trenta e inizio anni quaranta, soprattutto in *Mitologie* del 1938, pubblicato nel 1946, una serie di disegni dedicati all'esplorazione del mito. Nel capitolo intitolato *Mitologia della natura*, sette dei quindici disegni hanno per soggetto immagini di donne-albero. *Sulle rive della noia* è un esempio rappresentativo, in cui i corpi voluttuosi delle donne in primo piano mostrano chiaramente anche tratti arborei. I tronchi degli alberi corrispondono al busto, rami e ramoscelli formano le braccia e le dita, le gambe e le dita dei piedi; i capelli sono, invece, una massa di foglie. Masson realizza una vera e propria fusione di forme umane e vegetali, usando ciascun elemento con una funzione così compenetrata e duplice, che l'immagine che ne risulta non è definibile né in un senso né nell'altro.

Si potrebbe, inoltre, citare l'immagine largamente accettata di madre natura come continuazione dell'antica idea che le donne sono l'origine simbolica della forza riproduttiva nel mondo. Frazer considerava questo aspetto della religione Primitiva così importante che nella sua pubblicazione del 1926, *Il culto della natura*, dedicò sei capitoli alla trattazione del culto della terra presso culture che spaziavano dai popoli ariani dell'antichità a diverse tribù africane e americane.<sup>44</sup> Questi capitoli contenevano numerosi aneddoti a proposito del ruolo della divinità femminile che rappresenta la terra come madre e donatrice di nutrimento per tutti, poiché molte di queste culture Primitive consideravano la terra l'elemento centrale nella continuazione del ciclo vitale.

Per illustrare questo concetto Frazer citò una fonte primaria attribuendole la frase: «gli Indiani considerano la terra la loro madre universale. Essi credono di essere stati creati nel suo grembo, in cui abitarono per lungo tempo, prima di venire a vivere sulla sua superficie».<sup>45</sup>



André Masson, *La terra*. 1939. Sabbia e olio su legno, cm. 43,2 x 53. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.



La radicata credenza, presso le culture Primitive di tutto il mondo, in una madre terra sostentatrice fu notata sia da Frazer che da Lévy-Bruhl. Masson adottò questo antico e Primitivo concetto della donna come idolo con la sua promessa di eterna fertilità, utilizzandolo come uno degli elementi centrali delle sue rappresentazioni simboliche. L'uso di questo tema si ritrova in molte opere di Masson, tra cui una delle più efficaci è *La terra* del 1939, in cui venne impiegata sabbia mista a colore. La figura della donna che rappresenta la terra è chiaramente riconoscibile. Ai grandi seni nella parte superiore della tela si contrappongono i genitali esposti, sottolineati da una zona circolare più scura di sabbia colorata. Il braccio destro della figura passa sopra il busto, e con un mano che ricorda curiosamente un artiglio, sprema del latte dal seno sinistro, un ulteriore simbolo delle sue capacità di donare la vita. Attraverso l'uso di un elemento naturale quale la sabbia come mezzo del procedimento tecnico, Masson evoca l'idea di fondo della donna come incarnazione della terra stessa, un concetto che ricorre frequentemente anche nelle credenze Primitive.<sup>46</sup>

Durante i lunghi anni del suo rapporto con l'arte Primitiva, Masson aveva sempre mantenuto un certo distacco intellettuale e un'obiettiva onestà circa le qualità culturali ed estetiche verso cui si sentiva così attratto creativamente. Egli riconosceva che sarebbe esistito sempre un divario tra la valutazione delle arti Primitive da parte dell'uomo occidentale e la sua capacità di decifrarle e comprenderle nei modi in cui esse sono percepite dalle culture che le hanno prodotte.<sup>47</sup> In *Le Plaisir de peindre* Masson mise in guardia contro il pericolo di «paragonare un'opera dipinta a Parigi con l'opera di un indigeno delle Nuove Ebridi con cui... non abbiamo niente in comune nel campo dell'arte, della metafisica, o del modo di vivere».<sup>48</sup> È a causa di questi fattori che l'uomo occidentale, sebbene in grado di cogliere i valori plastici e, in certa misura, l'intento espressivo dell'arte Primitiva, non può sperare di afferrare tutti i significati intrinseci, profondamente intuitivi, ed emozionali che agiscono a livello magico e spirituale. Comunque, è proprio questa stranezza e questa ambiguità ad essere, probabilmente, uno dei principali motivi del fascino che tali forme artistiche esercitano sulla società occidentale.

Si è già accennato alla predilezione dei Surrealisti per le arti delle culture dell'Oceania rispetto a quelle africane. Commentando l'affermarsi dell'arte oceanica a Parigi negli anni venti, Masson sostenne che l'interesse dei Surrealisti era di ordine estetico piuttosto che antropologico, che essi «scoprirono quest'arte per gli artisti, non per gli etnologi ma per il mondo della cultura».<sup>49</sup> Nell'atto di definire esattamente ciò che costituiva l'attrazione estetica dell'arte oceanica, Masson riconobbe la vastità dei territori e la diversità dei gruppi culturali che li abitano, menzionando non solo gruppi di isole come la Polinesia, ma anche la Nuova Zelanda, la Nuova Guinea, le Isole Marchesi, l'Arcipelago Bismarck e l'Australia.<sup>50</sup> Ma, mentre ne riconosceva le diversità, egli identificò anche un imperativo stilistico che caratterizzava molti tipi di arte oceanica e li differenziava dalle principali forme africane. Per illustrare la sua osservazione, Masson citò le sculture antropomorfe dei Maori della Nuova Zelanda, che trovava particolarmente efficaci per «l'intrico del corpo, la coalescenza viscerale che nell'arte africana manca».<sup>51</sup>

Come spesso succede con gli artisti che traggono forme o temi da fonti Primitive, ci sono pochi riferimenti visivi diretti tra l'opera di Masson ed esempi specifici di arte Primitiva. Il processo di fusione di forme o stili tribali nella sua opera è, piuttosto, analogo al fenomeno dell'apprendimento del vocabolario di una lingua nuova, usan-



André Masson, *Alba a Montserrat*. 1935. Olio su tela, cm. 50,8 × 66. Snite Museum of Art, University of Notre Dame prestito del Dr. Roy H. Stern.

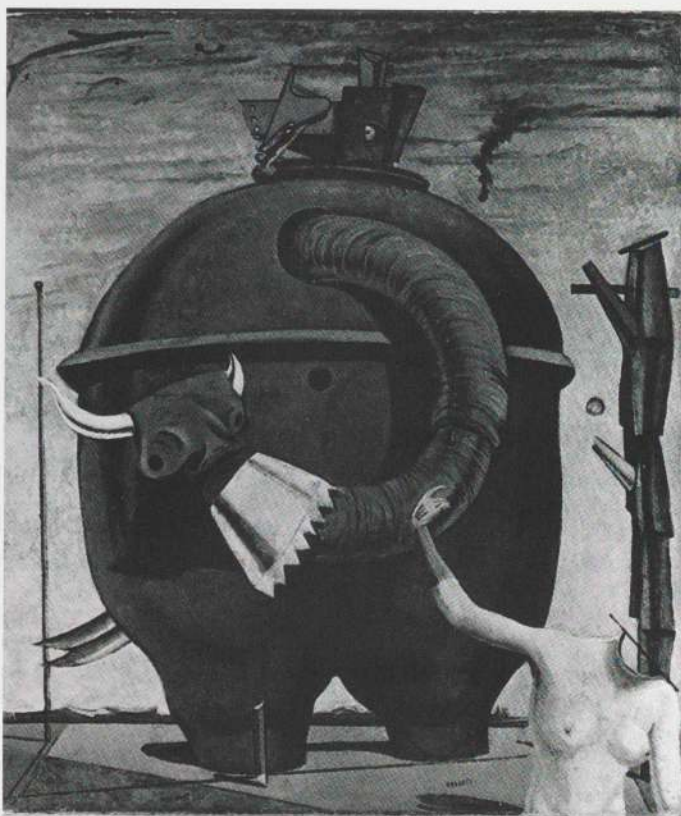


Isola di Pasqua. Disegno a penna e inchiostro attribuito a Pierre Loti, 1872.

do però le parole o le immagini all'interno di una struttura sintattica personale. Gli effetti indiretti dell'influenza Primitiva si ritrovano nell'opera di Masson degli anni trenta e quaranta, ivi compresi i tre importanti volumi di disegni - *Mitologie*, *Anatomia del mio universo*, e *Taccuino notturno* - oltre ad altri disegni, stampe, e quadri.

Nel 1935 Masson realizzò due dipinti che sono delle sintesi visive della sua filosofia sull'unità cosmica: *Il Paesaggio delle meraviglie* e *Alba a Montserrat*. In queste opere terra, aria, fuoco e acqua sono rappresentati in un paesaggio di cataclisma, sconvolto da un furioso primordiale senso di movimento. Corpi celesti turbinano attraverso i cieli, mentre la terra si squarcia in un'eruzione vulcanica che annuncia un momento della creazione. Il senso di genesi di *Alba a Montserrat* è anche una testimonianza del coinvolgimento di Masson nel primitivismo e rappresenta uno dei suoi pochi "prestati" da opere specifiche dell'arte Primitiva. Nel paesaggio sono inserite immagini delle enigmatiche figure di pietra dell'Isola di Pasqua, che Masson conosceva sia dai libri che dall'esemplare esposto ancor oggi al Musée de l'Homme di Parigi. La scelta da parte di Masson di questo famosissimo e inesplicabile tipo di scultura polinesiana dalle grandi dimensioni come testimone silenzioso del suo paesaggio primigenio non è casuale, perché queste figure, poste come sono in realtà





Max Ernst, *Elefante di Celebes*. 1921. Olio su tela, cm. 125,1 x 107,9. Londra, The Tate Gallery.

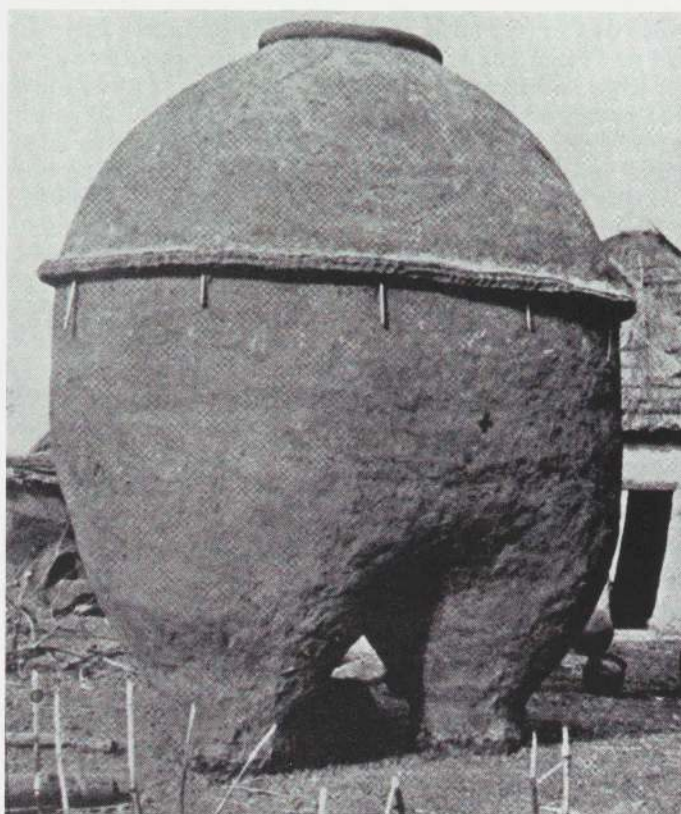
sulle coste scoscese dell'isola di fronte al Pacifico, sono permeate da un senso di mistero senza tempo. In *Alba a Montserrat* queste gigantesche figure Primitive rappresentano l'umanità com'era e come sarà, insieme elemento integrante e consapevole osservatrice della forza creativa, spirituale del mondo.

«Il potere di creare allucinazioni è il potere di esaltare la vita. Si può discutere se ciò costituisce una forma di pazzia, ma io credo che Max Ernst accetti questo fatto come parte del compito dell'artista... In questo senso Max Ernst è un uomo primitivo, anche se non vive in una società primitiva».<sup>52</sup>

Questa affermazione di Matta definisce il modo in cui molti colleghi surrealisti di Max Ernst hanno associato questo artista alla mentalità delle società Primitive e ai processi creativi di queste.

La lunga e operosa carriera di Ernst, iniziata prima della Prima Guerra Mondiale e conclusasi con la morte nel 1976, fu segnata da un profondo interesse intellettuale ed estetico per il Primitivo.

Studiante di psicologia e filosofia all'Università di Bonn dal 1909 al 1914, egli unì la lettura di autori come Hegel, Nietzsche e Freud a quella di Frazer (*Il ramo d'oro*) e dell'etnografo tedesco Wilhelm Wundt.<sup>53</sup> Ernst continuò ad occuparsi di etnologia nel periodo universitario e anche oltre, aggiungendo al suo bagaglio di conoscenze sulla materia gli studi di Lévy-Bruhl, Claude Lévi-Strauss, che divenne più tardi suo buon amico, e altri. Cominciò presto a visitare anche le molte eccellenti raccolte di arte tribale accessibili nei musei etnografici tedeschi, e a leggere libri sull'argomento. Ciò che imparò sulle culture Primitive esercitò su di lui un'influenza profonda, e se ne possono vedere gli effetti sia nei suoi scritti che nella sua arte. Roland Penrose ha dimostrato che, già nel 1921, Ernst aveva utilizzato l'immagine di un contenitore africano per le granaglie trovata su una rivista inglese di antropologia come modello per il suo *Elefante di Celebes*.<sup>54</sup>



Silo per grano, Konkombwa, Ghana o Togo. Riprodotto in Roland Penrose, *Max Ernst's Celebes*, 1972.

Due anni dopo si servì ancora di una fonte antropologica per l'immagine della figura tatuata in *La bella giardiniera*, che si basa chiaramente su alcuni studi sugli ornamenti personali nelle Isole Marchesi.

Ernst, uno dei fondatori del movimento surrealista, sviluppò una complessa immagine di sé, che descrisse a grandi linee nel suo saggio più famoso, *Oltre la pittura*, pubblicato nel 1936. *Oltre la pittura* è diviso in tre parti, di cui la terza, dal titolo *Identità istantanea*, presenta le descrizioni più significative del suo processo di appropriazione della visione del mondo Primitivo.

Al pari di Breton e Masson e analogamente ai loro predecessori fino a Gauguin, Ernst credeva che l'artista surrealista dovesse ritrovare la mitica, spirituale armonia con la natura, perduta con lo sviluppo del Cristianesimo, del razionalismo occidentale e della tecnologia.

La natura in tutte le sue forme divenne il tema centrale della sua opera, e fu in rapporto a questa concezione della natura che egli definì i suoi legami con il Primitivo. In *Identità istantanea* parlò di se stesso scrivendo in terza persona:

«A proposito della "natura", per esempio, si possono distinguere in lui due atteggiamenti, in apparenza incompatibili: quello del dio Pan e dell'uomo Papua che possiede tutti i misteri e comprende il piacere giocoso dell'unione con lei ('Egli sposa la natura, insegue la ninfa Eco', dicono) e quello di un consapevole e organizzato Prometeo, ladro del fuoco che, guidato dalla ragione, la perseguita con un odio implacabile e rozzamente la offende. 'Questo mostro trova piacere solo nella negazione del paesaggio', ripetono. E una bambina aggiunge beffarda: 'Egli è un cervello e un vegetale allo stesso tempo'».<sup>55</sup>

Ernst definiva la prima metà del suo duplice rapporto con la "natura" nei termini di due personaggi che rappresentano le tradizioni della mitologia classica e dell'uomo Primitivo, perché, come Masson, Ernst le percepiva entrambe come fonti di ispirazione e di identificazione. Il fascino della mitologia nasceva in lui dalla consapevolezza



za della seria necessità per l'Occidente di un nuovo, pertinente sistema di valori, un fatto che Ernst sottolineò quando, dopo avere descritto le influenze culturali della sua infanzia, esprime la speranza che «un giorno da questa commedia sarebbe nato qualche elemento di una nuova mitologia».<sup>56</sup>

Pan è un dio delle foreste e dei pastori dell'Arcadia classica, una complessa figura dalle molte facce i cui attributi fisici ne fanno una combinazione di uomo e animale, che possedeva inoltre il potere dell'ispirazione e della profezia.<sup>57</sup> Quando Ernst definiva se stesso come "Papou", come complemento del dio Pan, usava la parola francese per "Papuaiano".

L'arte della regione del Golfo di Papuaasia era stata uno dei suoi stili preferiti,<sup>58</sup> e "l'uomo Papuaiano" è inteso chiaramente come simbolo dell'uomo tribale in genere.

Ernst lo vedeva inserito in un armonioso rapporto con la natura, capace di mantenere intatte le strutture del mito che stabiliscono e definiscono tale rapporto.

Così, il Papuaiano costituisce un parallelo col dio Pan, in quanto anche egli «possiede tutti i misteri e comprende il piacere focoso della unione con lei ('Egli sposa la natura, insegue la ninfa Eco', dicono)».<sup>59</sup> L'aspetto Primitivo che Ernst vedeva in se stesso, quindi, non solo gli permetteva di vivere in armonia con la natura, ma lo aiutava ad esplorarne tutti i misteri e ad appropriarsi dei segreti dei suoi poteri creativi.

Nella mitologia sia classica che tribale gli animali e le loro varianti antropomorfe appaiono come simboli sia delle forze spirituali della natura che del rapporto mistico dell'uomo con queste forze. Questi tipi di immagini ricorrono in tutta l'opera di Max Ernst, un bizzarro serraglio di insetti, pesci, animali e ibridi fantastici che formano il suo bestiario personale.

L'uccello, comunque, è di gran lunga la sua creatura prefe-

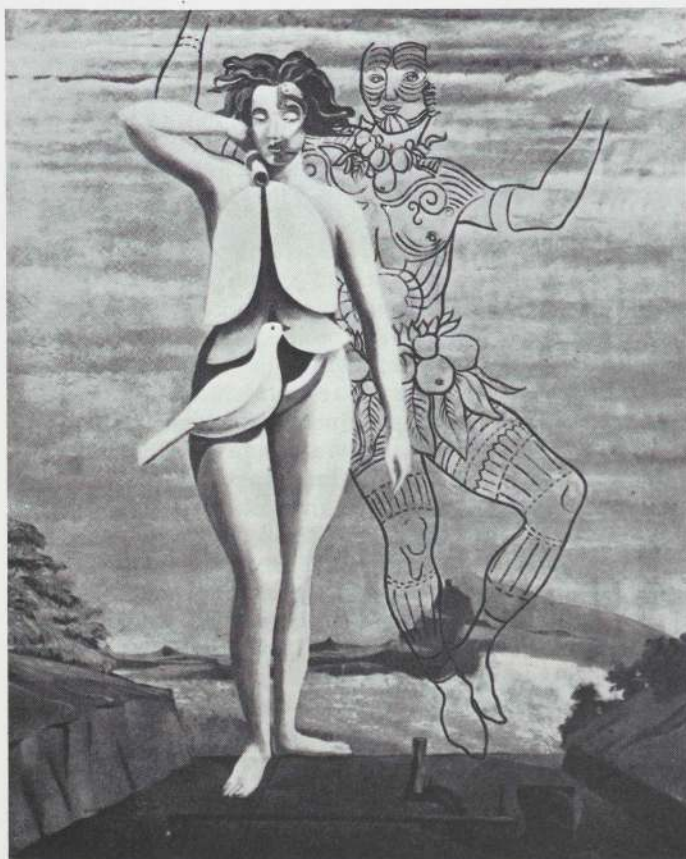
rita e più spesso raffigurata, e nel suo intimo sodalizio con gli uccelli troviamo le più significative connessioni di Ernst con il Primitivo.

Nel 1948 Ernst scrisse una fantasia autobiografica, che inizia caratterizzando la sua nascita in termini ornitologici: «Il 2 Aprile (1891) alle 9.45 del mattino Max Ernst ebbe il suo primo contatto con il mondo sensibile, quando uscì dall'uovo che sua madre aveva deposto in un nido di aquila e che l'uccello aveva covato per sette anni».<sup>60</sup> Gli uccelli continuarono ad essere simboli essenziali durante la sua infanzia. Nello stesso documento Ernst descrisse la morte del suo uccellino, di cui scoprì il cadavere il mattino dopo nell'esatto momento in cui suo padre annunciava la nascita di una sorella. «Il turbamento», ricordò Ernst, «fu così enorme che svenne».

«Nella sua immaginazione egli mise in rapporto i due avvenimenti e incolpò la neonata della morte dell'uccello.

Seguì una serie di crisi mistiche, attacchi di isterismo, esaltazione e depressioni. Una pericolosa confusione tra uccelli e esseri umani si impresso nella sua mente e si manifestò ampiamente nei disegni e nei quadri... e anche in seguito Max si identificava volontariamente con *Loplop*, il *Superiore degli Uccelli*».<sup>61</sup>

Secondo Patrick Waldberg, amico e biografo di Ernst, l'uccello era diventato il suo "totem".<sup>62</sup> Il racconto di Ernst è in effetti un classico esempio di rapporto totemico individuato da Frazer, Wundt e Lévy-Bruhl, fra gli altri, come uno degli elementi fondamentali della cultura Primitiva. Ma forse la fonte più determinante che Ernst aveva letto sull'argomento è *Totem e tabù* di Freud (1913), titolo che lo stesso Ernst scelse per un dipinto del 1941 in cui, su uno sfondo che ricorda i pali totemici della Costa Nord Occidentale, figurano uccelli e forme femminili. Nei testi freudiani c'erano descrizioni del rapporto totemico che corrispondevano esattamente all'identificazione con gli uccelli

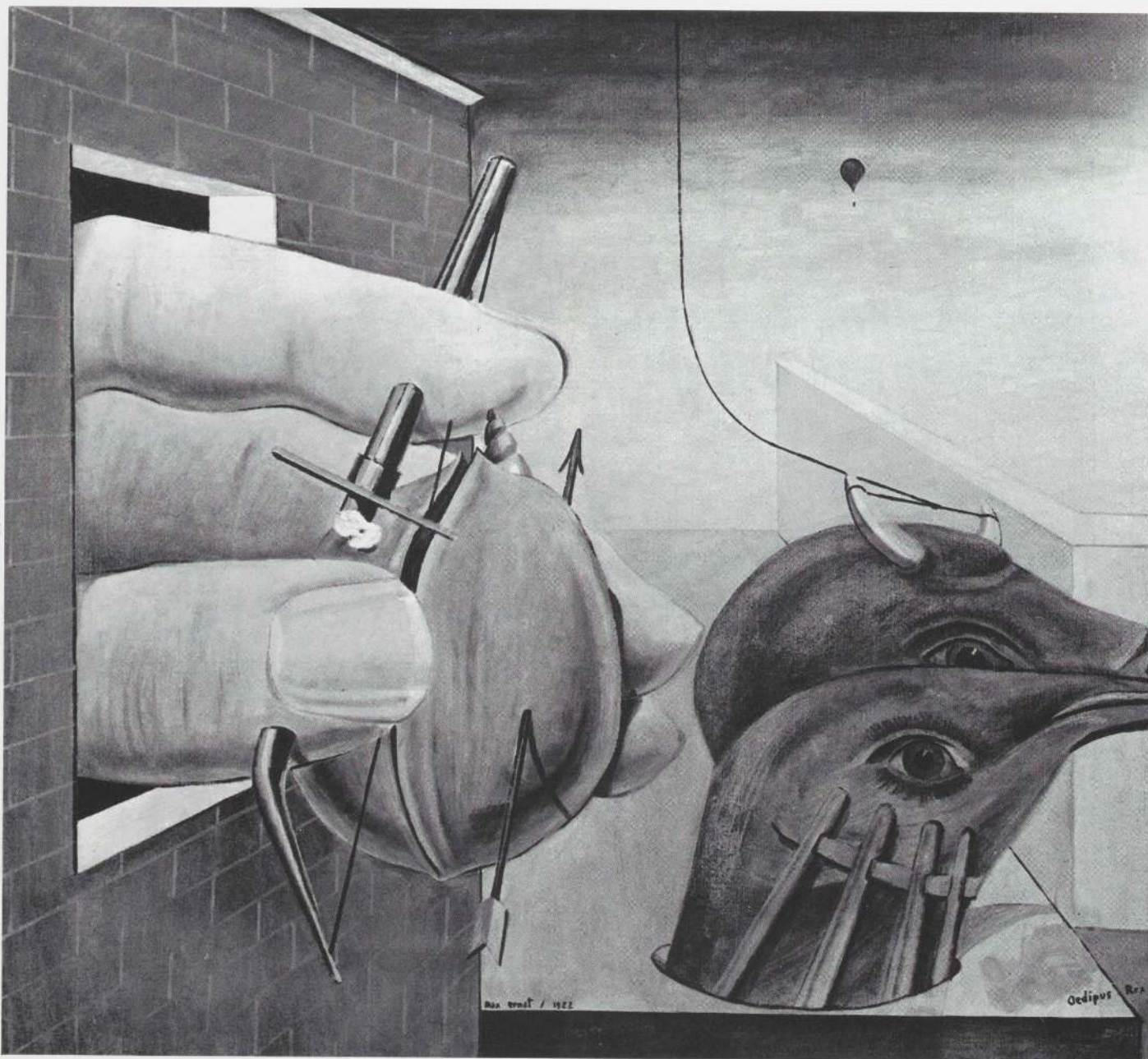


Max Ernst. *La Bella Giardiniera*. 1923. Olio su tela. Presumibilmente distrutta.



Un abitante delle isole Marchesi con tutto il corpo tatuato. Disegno. 1804. Pubblicato in *Viaggio intorno al mondo* del cap. A. J. von Krusenstern. Londra, 1913.





Max Ernst, *Edipo Re*, 1922. Olio su tela, cm. 88,9 × 116,2. Collezione privata.

di Ernst. Freud dimostrò che di norma il totem rappresentava non solo l'animale del clan in cui gli individui si identificano, ma anche «il loro spirito custode e il loro aiuto, che invia loro gli oracoli».<sup>63</sup>

Il principale intento di Freud era quello di risalire all'origine del complesso edipico attraverso il totemismo delle culture Primitive. Sia dalle fonti biografiche che dagli scritti di Ernst stesso appare evidente che egli aveva forti atteggiamenti edipici, disprezzando il padre e mantenendo stretti legami emotivi con la madre.<sup>64</sup> Il suo tentativo di dare espressione artistica a queste sensazioni alla luce delle teorie freudiane portò ad uno dei suoi dipinti più interessanti, *Oedipus Rex*, del 1921, che segna anche la prima comparsa rilevante dell'immagine totemica dell'uccello.<sup>65</sup>

*Oedipus Rex*, forse l'ultima opera importante di Ernst prima del trasferimento a Parigi nell'Estate del 1922, mostra una scenografia spaziale e un'iconografia misteriosa chiaramente debitrice di Giorgio de Chirico. A destra, due teste di uccello si protendono da fori circolari del pavi-

mento. A sinistra, le dita di una gigantesca mano (sinistra) spuntano da una finestra aperta in un muro di mattoni rossi. Le dita stringono una grossa noce parzialmente dischiusa, trafitta da una freccia. Anche il pollice e l'indice della mano sono trapassati dalle due metà di uno strumento meccanico che assomiglia molto a un arco, a causa della corda che collega le due estremità. Infine l'insieme è completato da un oggetto che emerge da dietro la noce comprimendo il polpastrello dell'indice, oggetto la cui forma a spirale ricorda una specie di guscio di lumaca, o forse la parte terminale di una grossa vite. L'ambientazione consiste nel solo piano d'appoggio sgombero, nel muro vuoto con la finestra, nel cielo sereno e in una mongolfiera in lontananza.

Basando la nostra interpretazione sul testo di Freud e sul racconto autobiografico di Ernst, potremmo identificare i due uccelli come i genitori dell'artista; il più piccolo, rinchiuso o "imprigionato" con la testa più aggraziata e gli occhi femminili a simboleggiare la madre, e il più grande, con le corna, il padre.



Il guscio di noce parzialmente aperto allude al sesso femminile, così come la freccia che lo penetra è un ovvio simbolo fallico. Il pollice e l'indice che tengono la noce sono anch'essi attraversati da un utensile metallico e da un oggetto a forma di corno, uniti da una corda tesa, in modo da formare una specie di arco complementare alla freccia, e che quindi stabilisce un rapporto tra questo insieme di oggetti e la analoga disposizione delle corna dell'uccello maschio. Poiché gli uccelli rappresentano il totem, la mano e la noce trafitte simboleggiano i desideri e le restrizioni del tabù.<sup>66</sup> Così, in *Oedipus Rex* Ernst utilizza le teorie freudiane sul rapporto tra complesso di Edipo e totemismo per creare una personalissima espressione dei propri sentimenti contrastanti nei confronti dei genitori e del proprio senso di identificazione totemica con l'uccello. Questa interpretazione è confermata anche dal suo romanzo-collage del 1934, *Una settimana di bontà*, in cui Ernst utilizzò esseri umani dalla testa di uccello come immagine centrale per la serie del Mercoledì dedicata a Edipo.

L'esempio qui riportato mostra due di queste creature, sopra le quali si vede una grande mano che impugna un oggetto acuminato spuntare da una finestra aperta; un riferimento diretto al quadro *Oedipus Rex* di dodici anni prima.

La celebre serie di frottage di Ernst, *Storia naturale* del 1925, comprendeva quattro immagini i cui soggetti sono grossi uccelli in posizione centrale.

La più notevole di queste, *L'Origine del pendolo* (p. 560), mostra una forte rassomiglianza con le rappresentazioni di uccelli ad ali spiegate che ricorrono spesso nell'arte degli Indiani nordamericani. L'ispirazione per tale forma potrebbe essere derivata da una qualsiasi tra le molte immagini dipinte di uccelli totemici, sia delle tribù della Costa Nord Occidentale sia di quelle degli Indiani delle Pianure. Un bell'esempio del secondo tipo è uno scudo da guerra Sioux (p. 560), dove le linee che partono dalle ali dell'uccello, a simboleggiare energia e potenza, richiamano molto la composizione di Ernst e le due sagome di tronchi d'albero con venature ondulate che fanno da sfondo all'uccello collocato in analoga posizione. Il paragone ha una particolare rilevanza per Ernst, in quanto lo scudo fungeva da totem personale per il guerriero delle Pianure.

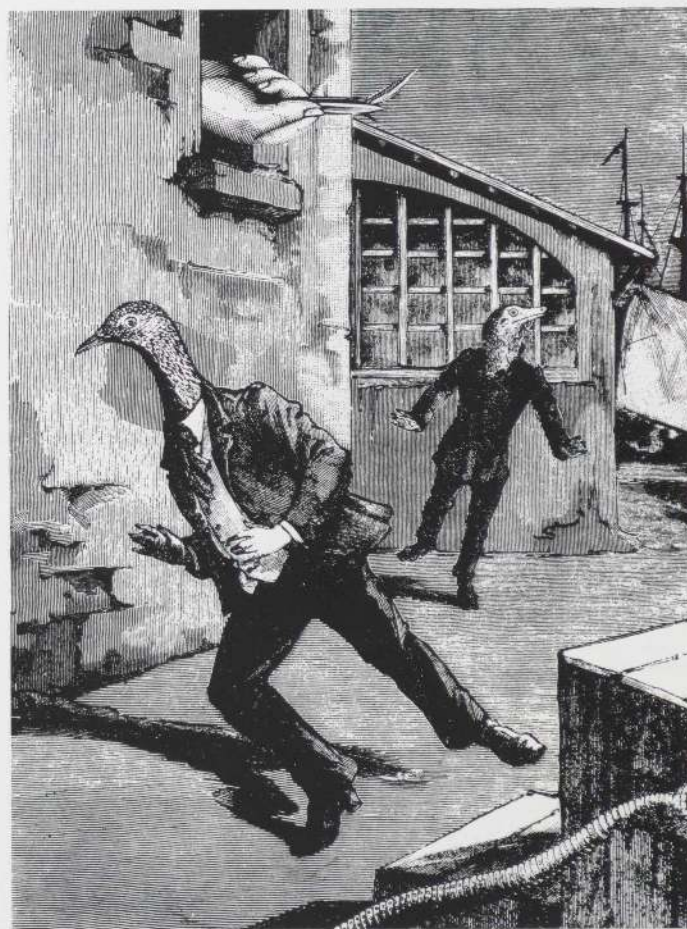
La serie di Ernst del 1927 dedicata agli uccelli sfociò in una nuova immagine, basata sia sulla sua identificazione personale con gli uccelli che sulla fusione di tale identificazione, vissuta durante l'infanzia, con la morte del suo uccellino e la nascita della sorella. Il risultato, la «pericolosa confusione tra uccelli ed esseri umani», di cui aveva parlato, è evidente in *Dopo di noi, maternità* (p. 557), in cui le ali e la coda dell'uccello assumono l'aspetto di braccia e gambe umane. L'immagine centrale è quella di un uccello antropomorfo seduto, che stringe al petto un uccello più piccolo; immagine questa che allude sia alla metaforica nascita di Ernst da un uovo nel nido dell'aquila, sia alla nascita della sorellina, che egli associò con la morte del suo uccellino.

In *Max Ernst: Loplop*, Werner Spies presentò un prezioso resoconto della complessa associazione dell'artista con le immagini legate agli uccelli. Si può individuare un'ulteriore, interessante fonte visiva per gli uccelli antropomorfi di Ernst nell'arte della cultura polinesiana dell'Isola di Pasqua, che ebbe fra l'altro un influsso notevole su molti aspetti della sua opera. In effetti, possiamo valutare il grado di considerazione in cui i Surrealisti tenevano l'Isola di Pasqua dalle enormi dimensioni che questa isoletta assume nella *Mappa surrealista del mondo*, pubblicata in «Variétés» nel 1929 (p. 556).

A partire dalla sua scoperta da parte di una spedizione

olandese, il giorno di Pasqua del 1722, l'Isola di Pasqua e la sua arte sono state fonte di grande fascino per studiosi, collezionisti e artisti occidentali. Esiste una vasta bibliografia sull'Isola e la sua cultura, comprendente almeno 65 titoli apparsi tra il 1900 e il 1927.<sup>67</sup> Max Ernst si sentiva fortemente attratto dalla cultura dell'Isola di Pasqua, e, come vedremo, l'arte di questa costituì una fonte per gran parte delle sue immagini realizzate con varie tecniche.<sup>68</sup>

La principale divinità dell'Isola di Pasqua era un dio



Max Ernst, Collage da *Una settimana di bontà*. 1934. Libro quarto. Mercoledì. Elemento: sangue. Esempio: Edipo.

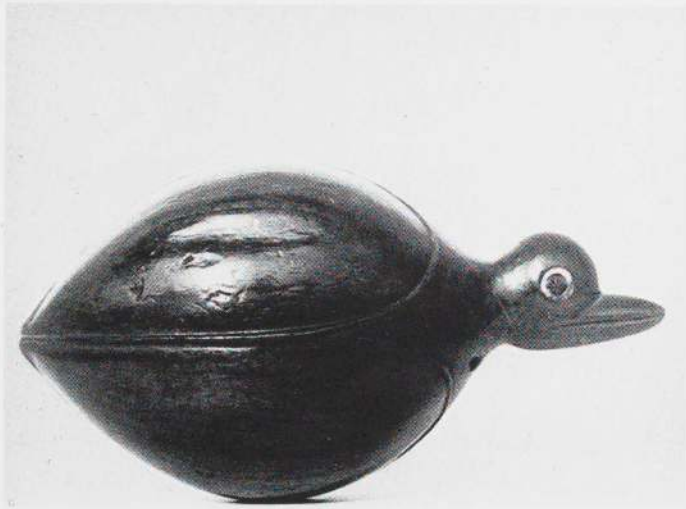
chiamato MakeMake che veniva rappresentato da figure con caratteristiche sia di uomo che di uccello (p. 556). MakeMake era associato con la rondine di mare nera, un uccello che costituiva, insieme con le sue uova, un'importante fonte di alimentazione per gli abitanti dell'Isola. Ogni Primavera, l'uomo che riusciva a portare il primo uovo della stagione, raggiungendo a nuoto i luoghi della nidificazione sugli isolotti rocciosi di fronte alla costa, veniva considerato la reincarnazione del dio, un importante ruolo cerimoniale che manteneva per un anno.<sup>69</sup> Raffigurazioni di MakeMake venivano scolpite in pietra e nel legno, e anche dipinte sulla pietra e, insieme alle famose figure giganti e alle teste di pietra, esse erano gli oggetti artistici più noti di quella cultura. È tra queste immagini che troviamo la principale fonte visiva degli uccelli antropomorfi di Ernst.

Il primo adattamento di Ernst delle rappresentazioni di uccelli dell'Isola di Pasqua si può osservare nei corpi gonfi e rotondi degli uccelli galleggianti nel suo *Monumento agli uccelli*, che presentano una forte somiglianza con gli ornamenti dorsali scolpiti sul legno dell'Isola di Pasqua, raffiguranti uccelli simili (pagina di sinistra). Il



corpo, pieno e segmentato, così come i dettagli della testa, dell'occhio e del becco nella scultura, trovano un corrispondente nei due uccelli più grandi che dominano il quadro di maggiori dimensioni della serie di Ernst (p. 558). Le sue raffigurazioni di uccelli antropomorfi comparvero poco dopo e sono chiaramente riconoscibili in *Dopo di noi, maternità*, in cui i singoli particolari e la struttura compositiva richiamano da vicino i gruppi di immagini analoghe scolpiti e dipinti sulle rocce di Orongo dell'Isola di Pasqua (pp. 558, 559).

Una delle fasi più interessanti nell'uso di Ernst dell'uccello antropomorfo si verificò negli anni trenta. In *Natura all'alba* del 1936 (p. 559), l'uomo con la testa di uccello è visto di profilo, leggermente piegato in avanti verso un



Ornamento dorsale, Isola di Pasqua. Legno, h. cm. 9,5.  
Roma, Congregazione di SS. Cuore.

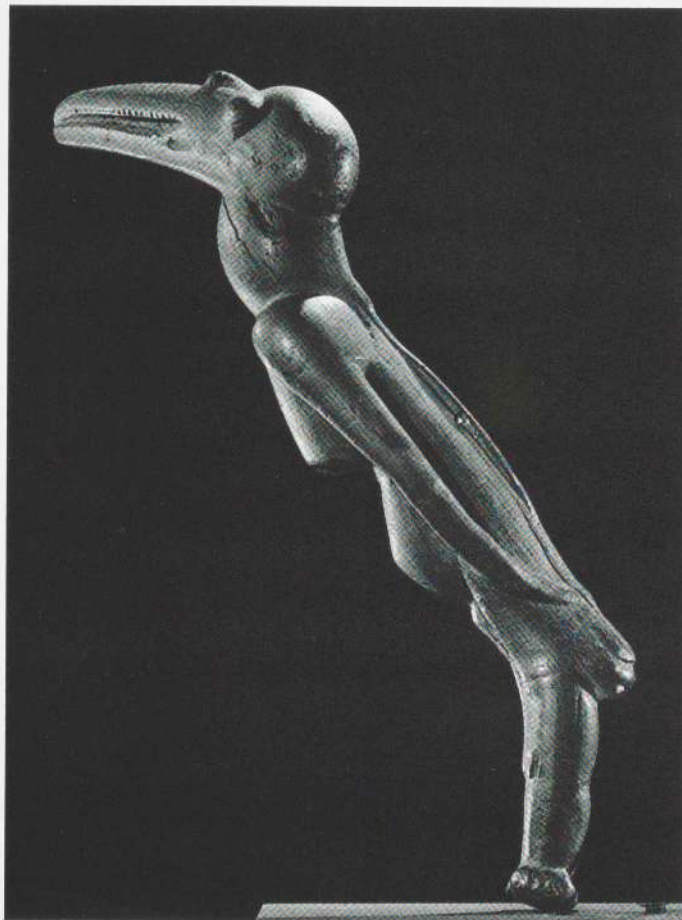
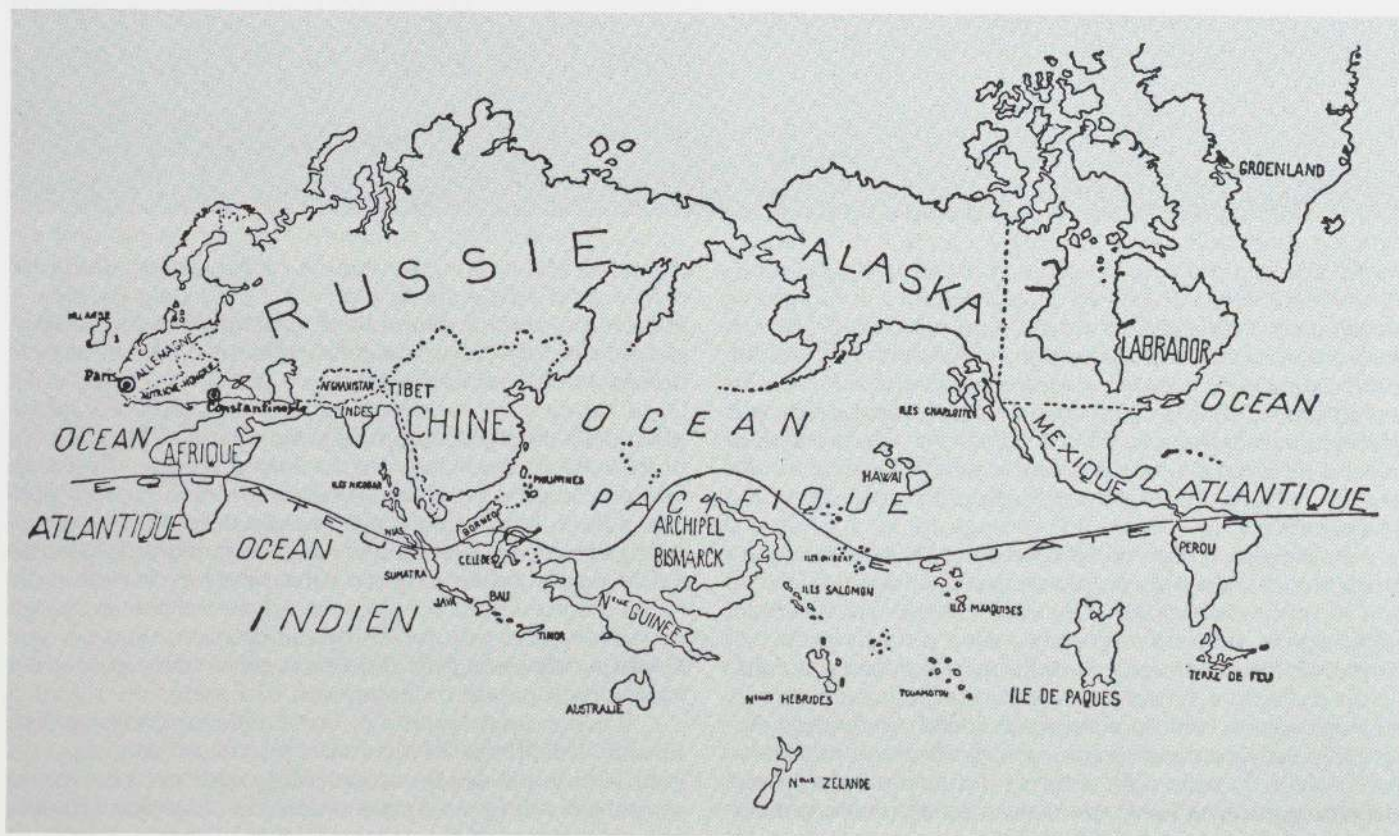


Figura di un uomo-uccello. Isola di Pasqua. Legno, h. cm. 33.  
New York, American Museum of Natural History, dipartimento di Antropologia.



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





Max Ernst, *Dopo di noi, Maternità*. 1927. Olio su tela, cm. 141,6 × 114,9. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

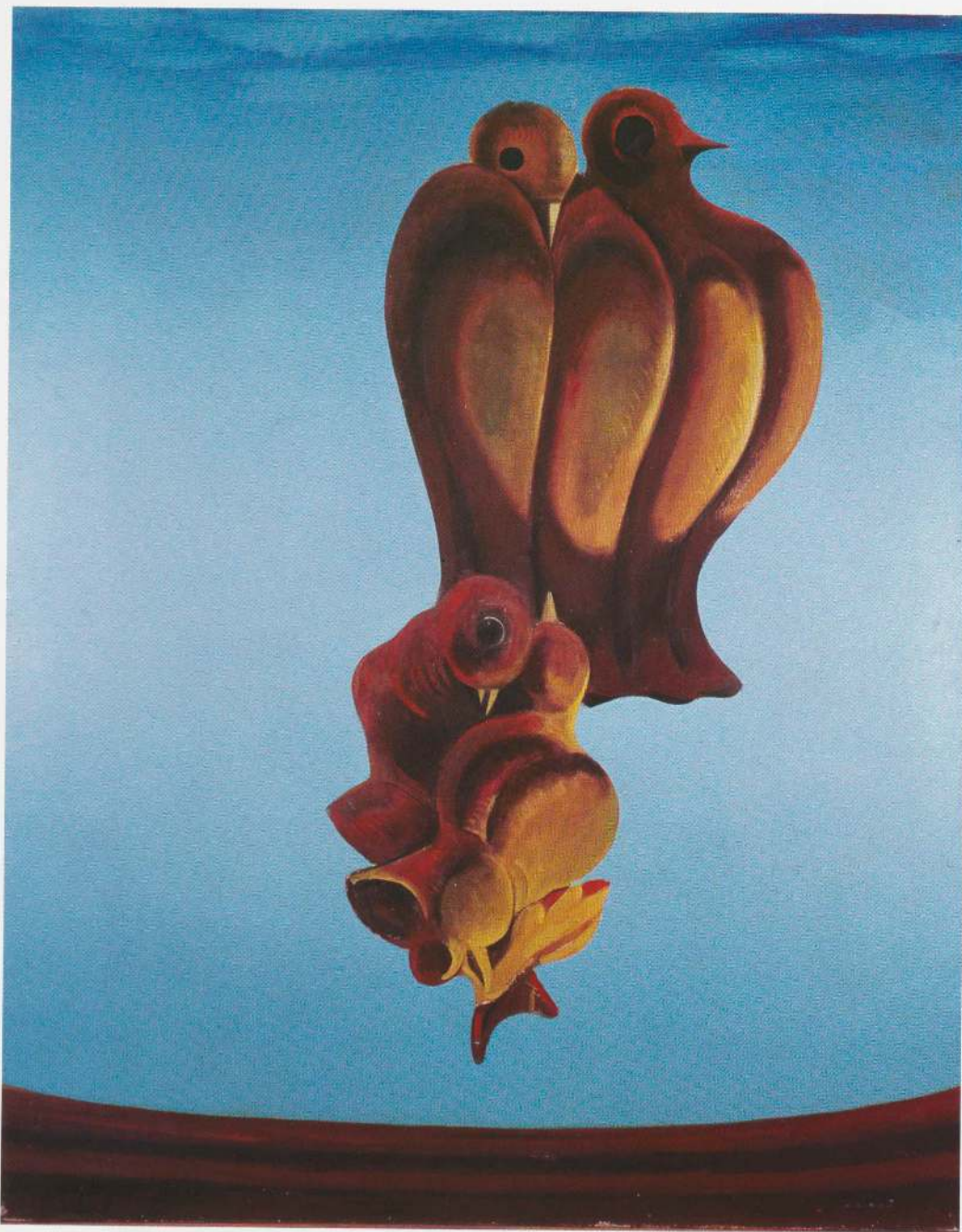
paesaggio di giungla, con grandi braccia piegate al gomito ed enormi mani gesticolanti.<sup>70</sup> Questa posizione (e tipo di corporatura), fu utilizzata in molti quadri ed è chiaramente in rapporto con le immagini di uccelli antropomorfi dell'Isola di Pasqua, come quelle delle sculture su roccia fotografate e pubblicate a Parigi appena un anno prima della realizzazione di *Natura all'alba*.

Abbiamo accennato al fatto che un aspetto fondamentale del culto degli uccelli nell'Isola di Pasqua era il ritrovamento e la presentazione del primo uovo di sterna della nuova stagione. Un affascinante esemplare che illustra questo tema è la pietra a forma ovoidale (p. 28) su cui è incisa e dipinta la ben nota figura del dio dalla testa di uccello che, accovacciato, tiene in mano un altro uovo. La pietra fu scoperta nel 1914 e venne pubblicata e commen-

tata per la prima volta nel 1919 in un volume sull'Isola di Pasqua, volume di cui Ernst poté disporre sia in Germania che a Parigi.<sup>71</sup> A partire dal 1927, Ernst realizzò una serie di grandi composizioni a forma di uovo affollate di uccelli rotondi, stilizzati, e di figure di uccelli antropomorfi, molto simili all'immagine dell'Isola di Pasqua. Nel 1929 poi, Ernst dipinse una serie di otto opere con il titolo collettivo *L'interno della visione: l'uovo* (p. 560), in ognuna delle quali campeggia un grande campo ovoidale riempito da una varietà di forme curvilinee di uccelli.

In quattro dipinti della serie, Ernst aggiunse un ulteriore riferimento all'Isola di Pasqua collocando una o due uova più piccole dentro o attorno al becco degli uccelli (p. 560). Ernst si rifece ancora a questo oggetto dell'Isola di Pasqua nel 1934, quando scolpì e dipinse un gruppo di sculture in

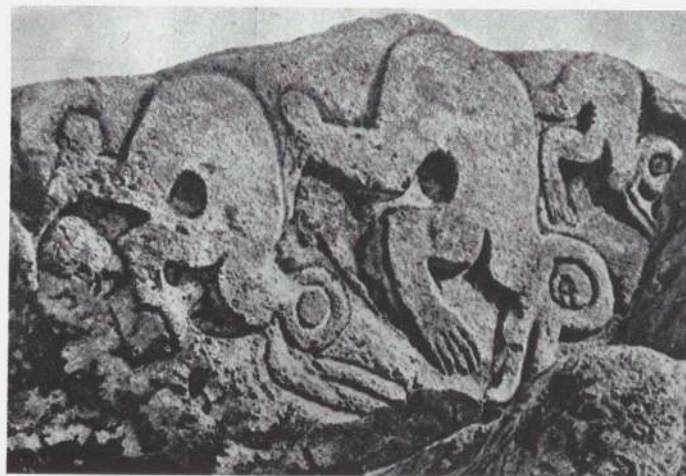




Max Ernst, *Monumento agli uccelli*. 1927. Olio su tela, cm. 162,5 × 30,2. Collezione Privata.

granito di fiume, mentre trascorrevano l'estate a Maloja, in Svizzera, con Alberto Giacometti. Sebbene molte di queste pietre ovali siano decorate con uccelli astratti, la scultura dal titolo *Uccello ovale* (p. 29) è l'esemplare in cui Ernst più si avvicina a ricreare le forme esatte dell'immagine dell'Isola di Pasqua, perché nella forma e nelle proporzioni, della pietra ovoidale e del singolo personaggio mezzo uccello e mezzo uomo, i due oggetti sono quasi identici. Ernst evitò l'imitazione diretta tralasciando la gamba e il piede piegati e sostituendo l'uovo con un piccolo uccello.

Ma benché alcuni dettagli dell'immagine siano stati alterati, le due sculture mostrano strette affinità in tutte le



Destra e pagina seguente: Petroglifi di uomini-uccello sulle scogliere di Orongo, Isola di Pasqua.





Max Ernst, *Natura all'alba*. 1936. Olio su tela, cm. 23,8 × 34,9. Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut.

caratteristiche più essenziali di forma e di spirito.

Ancora un altro esempio della influenza diretta dell'arte dell'Isola di Pasqua sull'opera di Ernst si trova nel romanzo collage *Una settimana di bontà* del 1934. Il romanzo è suddiviso in sezioni che rappresentano i giorni della settimana. Il Giovedì ha due temi, il primo dei quali è intitolato *La risata del gallo*, con delle teste di gallo unite a corpi umani, simili alle figure di uomo-uccello dell'Isola di Pasqua.

Il secondo tema è *L'Isola di Pasqua*, una sezione che comprende nove collage i cui personaggi principali hanno delle teste del tipo per cui l'Isola di Pasqua è celebre. Riproduzioni di queste monumentali sculture di pietra (p. 561) furono pubblicate in molte fonti; e se ne trovava-



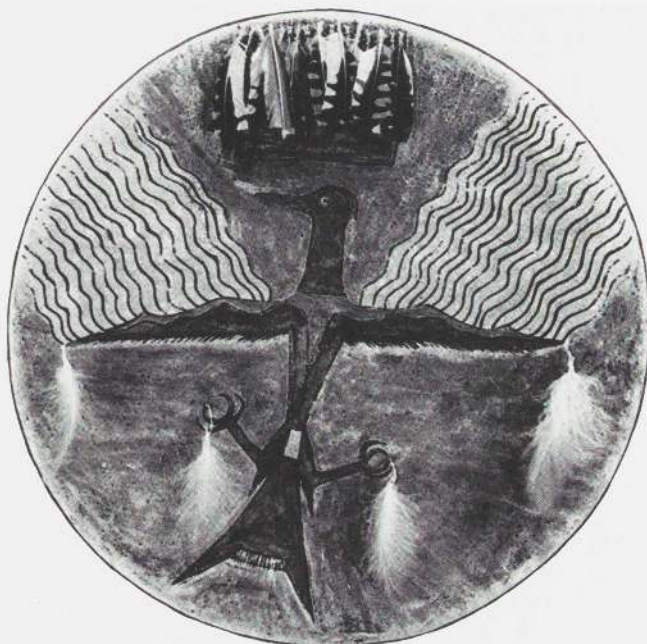
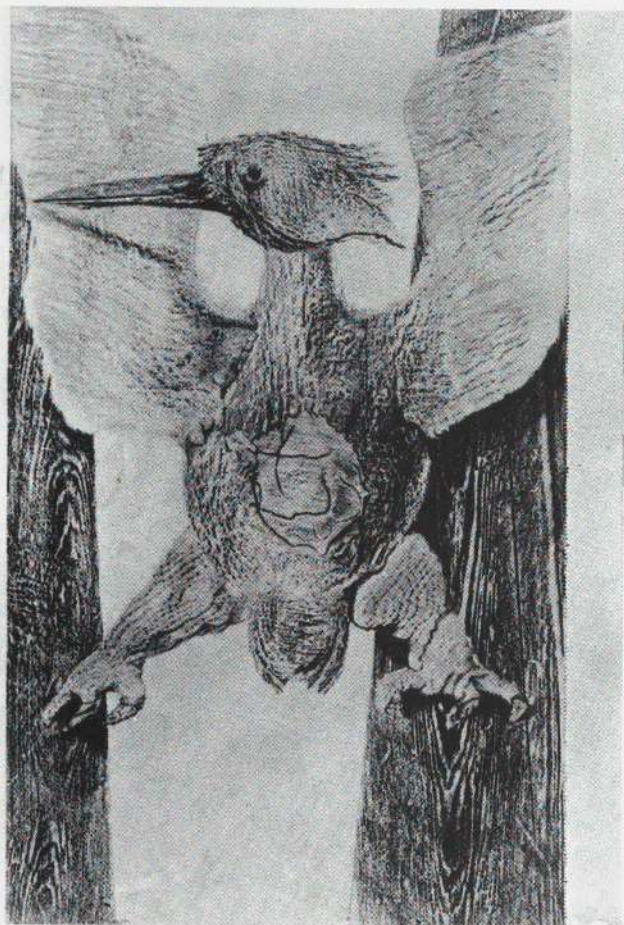
no vari esemplari in musei pubblici, come quella esposta al Trocadéro (Musée de l'Homme) a Parigi sin dal 1930. Queste teste dell'Isola di Pasqua, viste di profilo, furono usate frequentemente nella serie, come, ad esempio, nel collage che ha per soggetto "l'uomo dell'Isola di Pasqua" e una donna voluttuosa (p. 561). Nel 1935 Ernst utilizzò ancora un'immagine proveniente dall'Isola di Pasqua nel suo enigmatico gruppo scultoreo *Asparagi lunari* (p. 564), nella misura in cui i lunghi, assottigliati "asparagi" con in cima delle teste antropomorfe astratte, furono ispirati dalle forme, molto simili, delle clave dell'Isola di Pasqua, alcune delle quali con teste quasi umane, con le stesse proporzioni e, in alcuni casi, con altezza piuttosto simile (p. 564).

Che Ernst abbia continuato a trovare stimoli ispiratori nelle immagini dell'Isola di Pasqua è testimoniato dal suo libro illustrato *Maximiliana*, pubblicato nel 1964 (p. 565).<sup>72</sup> Si tratta di una raccolta di incisioni, collage, calligrafie con testi brevissimi, dedicati alla vita di Wilhelm Leberecht Temple (1821-1889), un astronomo dilettante scopritore di un asteroide fino ad allora sconosciuto che egli battezzò Maximiliana.

Gran parte del libro di Ernst consiste di una strana forma di scrittura ideografica elaborata dall'artista per questa pubblicazione. Questa scrittura corsiva, meravigliosa ma priva di significato, era derivata da un'altrettanto interessante forma di scrittura ideografica dell'Isola di Pasqua, che veniva incisa su tavole di legno (p. 189). Sebbene i caratteri di Ernst siano meno precisi dei simboli pittografici primitivi, essi hanno in comune uno stile simile nel disegno e nella disposizione lineare.

Abbiamo già osservato che in *Oltre la pittura* Ernst si





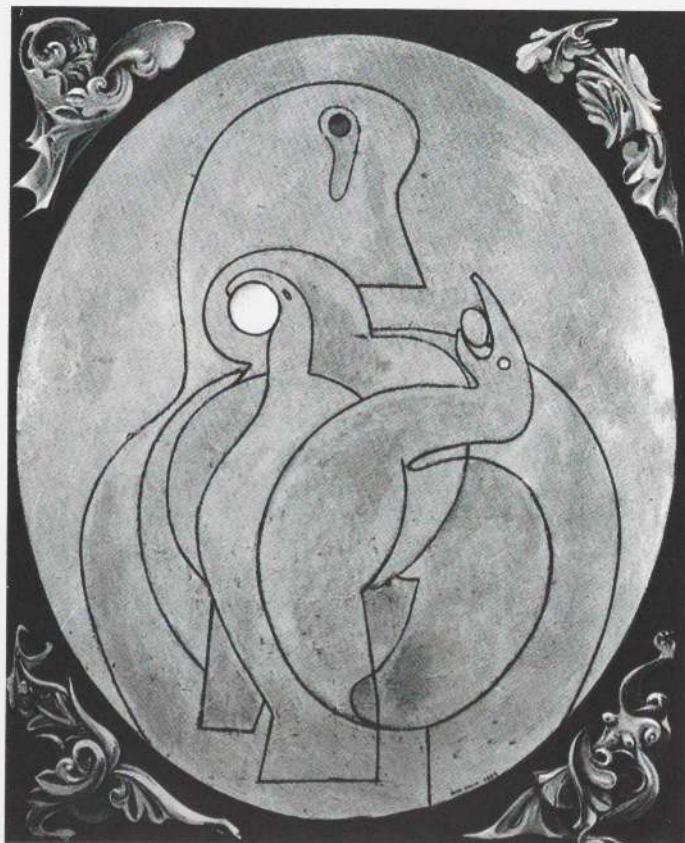
Sopra: Scudo, Sioux. Dakota o Minnesota. Cuoio dipinto e piume, h. cm. 45. Denver Art Museum, dono C.W. Douglas.

Sinistra: Max Ernst, *L'origine del pendolo*. 1925. Frottage e matita, cm. 42 x 26. Strasburgo, Cabinet des Éstampes de Strasbourg.

era identificato dichiaratamente in una cultura dell'Oceania, quella della regione del Golfo di Papuaasia nella Nuova Guinea. All'inizio degli anni sessanta, la sua collezione di sculture provenienti da questa area si era ampliata fino ad includere più di venticinque esemplari, di cui la maggior parte era costituita da figure "ritagliate", scolpite in bassorilievo su pezzi di legno piatto e, quindi, dipinte. In un esemplare della collezione di Ernst (p. 565), possiamo vedere che queste figure sono contraddistinte da una sagoma molto accentuata e da un sistema di linee che indicano schematicamente i tratti del volto, le ossa, le costole e gli organi interni.

Questi oggetti provenienti dal Golfo di Papuaasia, che esercitavano un'attrazione particolarmente forte per Ernst come collezionista, furono anche probabilmente una fonte generica per una cinquantina di quadri realizzati nel 1927, compresa la serie intitolata *L'orda*. Esempi tipici di questa serie (p. 566) presentano delle sagome di figure con all'interno motivi di linee ottenute per mezzo del "grattage". Al pari delle figure papuane, le figure delle Orde di Ernst sono disposte frontalmente e mostrano una analoga varietà di pose e di forme della testa e del corpo. I profili netti e il disegno schematico interno presentano una diretta affinità visiva con l'uso della linea per indicare i dettagli anatomici impiegati dall'artista papuano. Ernst stese inoltre il colore in strati spessi, che diminuiscono la schematicità delle linee, ma aumentano l'effetto

A destra: Max Ernst, *All'interno della vista: L'uovo*. 1929. Olio su tela, cm. 77,2 x 79,4. Houston, Collezione Fondazione Menil.







Max Ernst. Collage da *Una settimana di bontà*. 1934. Libro quinto. Elemento: L'oscurità. Esempio: Isola di Pasqua.

di bassorilievo, ugualmente tipico delle figure a "bas relief" papuane. In tutti i dipinti appartenenti alla serie *L'Orda* comunque, Ernst cercò di catturare l'aspetto misterioso e inquietante delle immagini papuane, sfruttandone le forme spettrali, assottigliate e smembrate, per creare a sua volta fantasmi nuovi, ossessivi e minacciosi.

Al pari di molti Europei, Ernst era affascinato dagli Indiani del Nord America, in cui si era imbattuto per la prima volta da bambino nei romanzi enormemente popolari di Karl May.

Sebbene Ernst abbia utilizzato in un secondo tempo soggetti indiani originari delle Pianure e della Costa Nord Occidentale, il suo maggiore interesse era rivolto all'arte Hopi e Zuni del Sud-Ovest.

Breton fu il primo a porre in relazione l'opera di Ernst con le divinità Pueblo, facendo riferimento nel suo saggio su Ernst del 1927 alle «bambole del Nuovo Messico»: le «bambole» Kachina degli Indiani Hopi e Zuni. Queste immagini in miniatura di divinità scolpite nel legno e dipinte sono in realtà oggetti educativi per i bambini, e raffigurano gli oltre duecento Kachina, o esseri soprannaturali, del firmamento religioso Hopi e Zuni. Sono scolpiti in forma di danzatori Kachina, con i diversi costumi quasi a voler identificare i singoli spiriti Kachina così come appaiono nel ciclo strutturato di danze cerimoniali celebrate nel corso di otto mesi ogni anno.

Dopo l'emigrazione in America nel 1941, Ernst fu in grado di mettere insieme una grossa collezione di figure Kachina, di cui molte sono visibili in una fotografia dell'artista scattata da James Thrall Soby a New York nel 1942 (p. 566). Questa nuova disponibilità di materiale Hopi e Zuni può aver avuto un ruolo nell'ispirare le sculture create nel 1944. Il pezzo principale, *Il re che gioca con la*



Testa, Isola di Pasqua. Pietra. Pubblicata in Stéphen Chauvet, *L'Isola di Pasqua e i suoi misteri*, 1935.

*regina* (p. 568), è una immagine che si riferisce agli scacchi, argomento di una mostra alla Julien Levy Gallery. La testa rettangolare della figura principale, sormontata da un paio di corna ricurve, ricorda le forme esemplificate dal Kachina-Bufalo degli Zuni che Ernst sorregge nella fotografia di Soby (p. 569).<sup>73</sup> Naturalmente, in questo periodo Ernst continuò ad interessarsi anche di altre forme di arte tribale, e la stessa opera presenta affinità, come ha fatto notare Rubin, con i fischietti antropomorfi della tribù africana Mossi (p. 569).

Altre interessanti affinità della sua opera con l'arte africana sono chiaramente rilevabili dall'accostamento della *Donna di Tours* del 1960 (p. 567) con le tipiche teste di terracotta Ashanti, così come dall'interessante confronto fra il quadro *Testa maschile*, del 1947 (p. 570) e una maschera Kono, anch'essa astratta (p. 571), dei Bambara del Mali, di cui si trovava un altro esempio nella sua collezione.

Dopo il matrimonio con la pittrice Dorothea Tanning nel 1946, Ernst acquistò una proprietà nella città di Sedona, in Arizona, dove visse con Dorothea fino al 1953 in una casa che si erano costruiti da soli. Sebbene Ernst avesse viaggiato nel Sud-Ovest in precedenza,<sup>74</sup> questa era la prima volta che abitava in prossimità degli Indiani per cui nutriva tanta ammirazione.

«Gli Indiani» osservò John Russel, «erano una delle cose che attirarono di più Max Ernst in Arizona... La tenacia degli Indiani Hopi nel rimanere fedeli alle antiche tradizioni e nel rifiutare di farsi corrompere dal denaro fu una delle cose più splendide che Max Ernst trovò in Arizona». <sup>75</sup> Anche Waldberg sottolineò l'importanza del trasferimento di Ernst in Arizona, facendo notare che la sua arte, «come quella degli Hopi, dei Navaho, e degli Apache, suoi vicini per oltre dieci anni, non è nè realista nè astratta, bensì emblematica.»





Max Ernst. Fotografia di Arnold Newman. 1942.





Kachina, Zuni, Arizona o Nuovo Messico. Legno dipinto e materiali diversi, h. cm. 81,3. Tucson, Collezione Mr. e Mrs. Kelley Rollings; già Collezione Max Ernst.

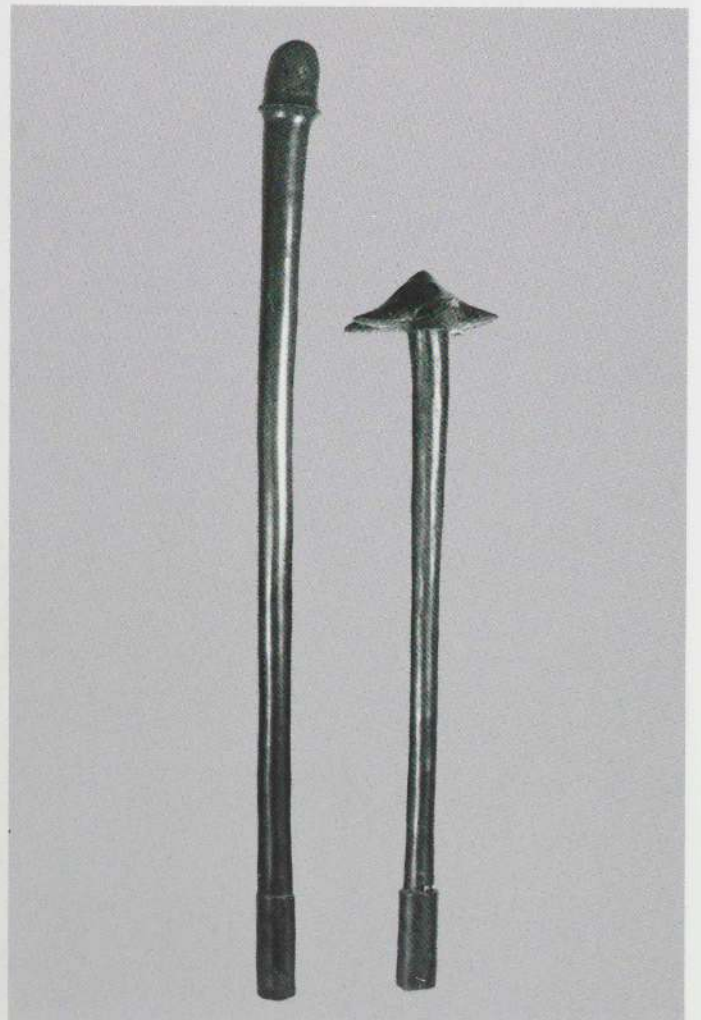




Max Ernst, *Asparagi lunari*. 1935. Gesso, h. cm. 165,7.  
New York, The Museum of Modern Art, acquisito.

«Salvo poche eccezioni, egli non cercò mai di cogliere l'aspetto esteriore dell'uomo (nè, se è per questo, delle cose). In tutta la sua opera, l'uomo è rappresentato da qualche altra cosa che lo sostituisce, o una forma immaginaria, o un segno, di solito da un uccello, ma spesso, anche, da una figura schematizzata con la testa a forma di rettangolo, di triangolo o di disco. Analogamente, gli Indiani usano forme geometriche semplici nei loro dipinti, figurine e maschere. La testa può essere qui un cerchio, là un quadrato e altrove un triangolo, mentre i motivi ornamentali intorno ad essa – motivi a quadriglia, linee ondulate e strisce parallele – possono simboleggiare il mare, le nuvole, i giorni o le stagioni. Così, le forme non rappresentano sembianze esteriori, ma idee».<sup>76</sup>

Sebbene Ernst abbia creato durante gli anni quaranta molti *personnages* provvisti di corna, che rivelano l'influenza dei Kachina, l'influsso diretto di questi sulla sua arte si può vedere al meglio in *Capricorno* del 1948, la sua scultura più imponente (p. 572). *Capricorno* consiste di una figura seduta provvista di corna, che regge un bastone con la mano destra e una creatura dalla coda di pesce con la sinistra, e sulle ginocchia tiene un animale. Al suo fianco c'è un essere femminile senza braccia, con le gambe unite, coperte da un motivo a scaglie simile a quelle di un pesce. Lucy Lippard ha chiamato questo gruppo «un 'ritratto di famiglia' di Ernst, sua moglie Dorothea e i loro due cani tibetani a pelo lungo... È essenzialmente un gruppo tutelare, con la barbarica dignità intrinseca in tale ruolo».<sup>77</sup> La Lippard osservò inoltre che l'antico simbolo del Capricorno era associato ai concetti di metamorfosi e di rinascita, credenze Primitive che rispecchiavano i sen-



Clave, Isola di Pasqua. Legno, h. cm. 85 e cm. 63,7. Parigi, Musée de l'Homme.

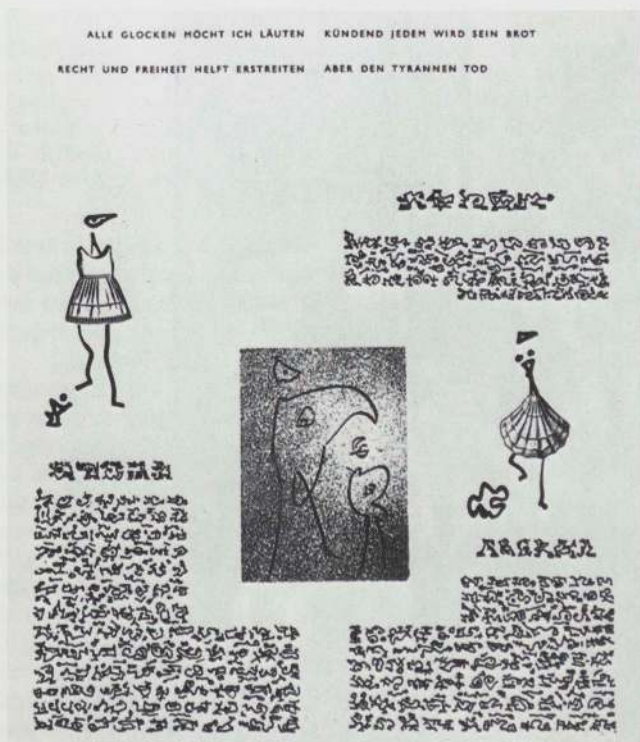


timenti di Ernst riguardo alla sua nuova vita nell'ambiente dell'Arizona. La maschera cornuta del personaggio seduto è chiaramente collegata ai Kachina, come il grande esemplare in primo piano a sinistra nella fotografia di Ernst tra la sua collezione (p. 566). Anche l'acconciatura della figura femminile di *Capricorno* si rifà ai Kachina, in particolare al tipo con un solo corno come il Sacerdote della pioggia degli Zuni settentrionali. Le teste dei due piccoli animali ricordano anch'esse forme Kachina, e seguendo l'interpretazione della Lippard, che vede in essi i due cani di Ernst, è da notare che uno dei due si chiama proprio Kachina.<sup>78</sup> I Kachina inoltre tengono spesso in mano grossi bastoni, e nella cultura Hopi il bastone rappresenta abitualmente il potere spirituale e l'autorità.<sup>79</sup> L'atteggiamento della figura centrale di *Capricorno* mostra quindi ancora un altro esempio della presenza nell'arte di Ernst, di una delle sue culture Primitiva predilette, quella degli indiani Pueblo.<sup>80</sup>

La scultura di Ernst, così come alcuni suoi quadri precedenti, si è ispirata anche alle immagini totemiche delle popolazioni della Costa Nord Occidentale, i cui reperi Ernst era in grado di acquistare a New York presso, per esempio, Julius Carlebach e la Fondazione Heye (p. 572), che offrivano ai collezionisti entusiasti opportunità, impossibili, invece, in Europa. L'esempio più diretto è *Lo Spirito della Bastiglia* del 1960 (p. 573), in cui l'artista utilizzò il tipo dell'uccello diritto sulla cima di un alto palo, analogamente alle raffigurazioni in uso nella Costa Nord Occidentale, come si può vedere nel palo totemico Tlingit (p. 573), in cui l'uccello con le ali spiegate posto sulla sommità costituisce una prova evidente del modello di Ernst. Inoltre Ernst inserì direttamente raffigurazioni occidentali di Indiani delle Pianure nel suo iniziale romanzo-collage *La donna 100 teste* del 1929 (p. 572), in cui utilizzò delle incisioni aventi per soggetto i danzatori della Danza del Sole, in maniera analoga all'inserimento delle teste dell'Isola di Pasqua nei collages di *Una settimana di bontà*.

Naturalmente le sculture di Ernst rivelano l'influsso anche di altre culture tribali. Una forma che egli utilizzò frequentemente in opere databili dagli anni quaranta fino agli anni sessanta è caratterizzata da una testa rotonda con occhi e bocca rotondi, come in *Sonnambulo* del 1944 e in molti altri esempi, quali la *Testa*, della serie *Maschere in miniatura* del 1959 (p. 574). Questi volti elegantemente astratti sono vicini alle maschere "dita" eschimesi della stessa forma, come pure a una piccola mascherina eschimese di osso che faceva parte della collezione di Ernst (p. 574). Un altro lavoro di questo periodo che mostra notevoli affinità con l'arte eschimese è *Cani allegri* del 1958 (p. 574), che, come ha osservato Rubin, è molto simile alla maschera eschimese visibile all'estrema destra in una fotografia della collezione di Breton (p. 578).

Nella sua biografia di Ernst, Waldberg descrisse l'artista come uno sciamano, «invocatore di spiriti nascosti e agente di profondi segreti».<sup>81</sup> Lo sciamano è stato oggetto di grande interesse da parte degli studiosi a partire dagli anni ottanta del secolo scorso, e, in particolare, una gran quantità di informazioni venne pubblicata in tedesco e in francese nelle prime tre decadi del Novecento.<sup>82</sup> Lévy-Bruhl, per esempio, citò gli sciamani come esempi di chiaroveggenza Primitiva,<sup>83</sup> come interpreti dei sogni<sup>84</sup> e come incarnazioni di potenze soprannaturali,<sup>85</sup> mentre Frazer nel suo *Ramo d'oro* riportò alcuni aneddoti che rivelano lo sciamano anche come un magico artefice di immagini che scolpisce figurine umane.<sup>86</sup> In un'intervista con l'autore, Ernst riconobbe il suo interesse di lunga data per lo sciamanesimo e la sua familiarità con la letteratura ad esso relativa, che fu riassunta nel grande studio di Eliade pubblicato nel 1951.<sup>87</sup> Essenzialmente lo sciamano è un guaritore e un veggente in grado di agire in modo efficace grazie alla sua capacità di comunicare con gli elementi del mondo spirituale. Tra i requisiti di iniziazione dello sciamano sono specificati dei particolari che Ernst a sua volta ricreò nelle sue dichiarazioni autobiografiche. Così scrive Eliade:



Max Ernst, Pagina da *Maximiliana*. Parigi, 1964. New York Public Library.



Figura, Fiume Era, Provincia del Golfo, Papua Nuova Guinea. Legno dipinto, h. cm. 54. New York, Collezione Dorothea Tanning; già Collezione Max Ernst.





Max Ernst, *L'orda*. 1927. Olio su tela, cm. 45,7 × 55,2. Woking, Collezione Dr. Henry Roland, Inghilterra.

«Comunque sia stato scelto, uno sciamano non viene riconosciuto come tale finché non ha ricevuto due tipi di addestramento: (1) estatico (sogni, trance, ecc.) e (2) tradizionale (tecniche sciamaniche, nomi e funzioni degli spiriti, mitologia e genealogia del clan, linguaggio segreto, ecc.). Questo duplice corso di insegnamento, impartito dagli spiriti e dagli anziani maestri sciamani, equivale a un'iniziazione».<sup>88</sup>

Come abbiamo ricordato più sopra, all'inizio della sua dichiarazione autobiografica Ernst scrisse: «Il 2 Aprile (1891) alle 9.45 del mattino Max Ernst ebbe il suo primo contatto con il mondo sensibile, quando uscì dall'uovo che sua madre aveva deposto in un nido d'aquila e che l'uccello aveva covato per sette anni».<sup>89</sup> Il concetto dell'essere umano nato dall'uovo covato da un uccello si ritrova lungo tutta la letteratura sciamanica.

Come afferma Eliade: «Si può notare inoltre il motivo del gigantesco uccello che cova sciamani tra i rami dell'Albero del Mondo; esso ricorre spesso nelle mitologie dell'Asia settentrionale, specialmente nella mitologia sciamanica».<sup>90</sup> Il fatto che Ernst nomini l'aquila come l'uccello che ha covato il suo uovo costituisce un'altra importante indicazione del suo identificarsi con lo sciamano. Eliade osservò:



Max Ernst con la sua collezione di figure Kachina. Fotografia di James Thrall Soby. 1942. New York, Collezione Arthur A. e Elaine Cohen.





Max Ernst, *Signora di Tours*. 1960. Bronzo, h. cm. 26.  
New York, Collezione Dorothea Tanning.

«Dobbiamo considerare inoltre i rapporti mitologici che esistono tra l'aquila e lo sciamano. L'aquila, si ricorderà, è considerata il padre del primo sciamano, gioca un ruolo importante nell'indicazione dello sciamano, e, infine, è al centro di un complesso di miti che comprende l'Albero del Mondo e il viaggio estatico dello sciamano».<sup>91</sup>

Ernst alludeva allo sciamanismo anche nell'uso del numero sette per indicare gli anni in cui l'aquila aveva covato nel nido da cui egli era nato, essendo il sette un fattore importante in molte cerimonie sciamaniche.<sup>92</sup>

L'autobiografia proseguiva raccontando gli eventi principali dell'infanzia di Ernst, con la descrizione del suo «primo contatto con l'allucinazione. Il morbillo... una visione febbrile, provocata da un pannello di finto mogano di fronte al letto, con le venature del legno che assumevano via via l'aspetto di un occhio, di un naso, della testa di un uccello, di un *usignolo minaccioso*, di una trottola e così via».<sup>93</sup> Nel suo studio sull'iniziazione sciamanica, Eliade scrisse che «di solito la malattia, i sogni, e le estasi costituiscono di per se stesse un'iniziazione, cioè trasformano il profano, l'individuo non ancora prescelto, in un "tecnico" del sacro».<sup>94</sup>

In effetti era la predisposizione a tali «"malattie", attacchi, sogni, e allucinazioni che determinavano la carriera di uno sciamano in un tempo molto breve».<sup>95</sup> È significativo che la prima esperienza allucinatoria di Ernst comportasse la capacità, comune sia agli sciamani



Testa, *Asante*, Ghana. Terracotta, h. cm. 49,5. Collezione privata.

che agli artisti, di percepire oggetti comuni in modo distorto. È importante inoltre il fatto che in questa sua prima allucinazione due delle visioni fossero di uccelli. Si è già detto dell'importanza per Ernst dell'uccello come emblema totemico personale, ma questa scelta assume un ulteriore significato se consideriamo che l'uccello giocava un ruolo importante anche nella vita dello sciamano, argomento su cui questo studio tornerà in seguito.

Ernst scrisse che nella notte del 1906 in cui il suo uccellino morì e nacque sua sorella egli ebbe il suo «primo contatto con i poteri dell'occulto, della magia e della stregoneria».<sup>96</sup>

L'avvenimento portò a una serie di crisi mistiche e alla confusione tra uccelli ed esseri umani, che, come egli disse, divenne evidente più tardi nei disegni e nei quadri. Da questo punto di crisi emotiva e di contatto mistico, Ernst descrisse i seguenti otto anni della sua vita con una frase che li rende analoghi alle esperienze oniriche d'iniziazione degli sciamani, attraverso cui essi incontrano animali, streghe e veggenti, e «viaggiano» per foreste, montagne, luoghi isolati e per il mondo dello spirito allo scopo di apprendere i segreti della loro vocazione.<sup>97</sup> La scoperta da parte di Ernst dell'esperienza mistica è troppo simile per essere casuale così come egli la formulò: «(1906-1914) Escursioni nel mondo di meraviglie, chimere, fantasmi, poeti, mostri, filosofi, uccelli, donne, insetti, pazzi, maghi, alberi, erotismo, pietre, montagne, veleni, matematica e così via».<sup>98</sup>





Max Ernst, *Il re che gioca con la regina*. 1944. Bronzo (fusione del 1954, dall'originale in gesso), h. cm. 97,8, base cm. 47,7 × 52,1.  
New York, The Museum of Modern Art, dono di D. e J. de Menil.



Immediatamente dopo questa descrizione Ernst scrisse quella che è forse la frase più strana di questa autobiografia molto poco ortodossa:

«(1914) Max Ernst morì il 1° Agosto 1914. Resuscitò l'11 Novembre 1918, giovane aspirante mago alla ricerca del mito del suo tempo. Di tanto in tanto consultava l'aquila che aveva covato l'uovo della sua vita pre-natale. Si possono trovare i consigli dell'uccello nella sua opera».»

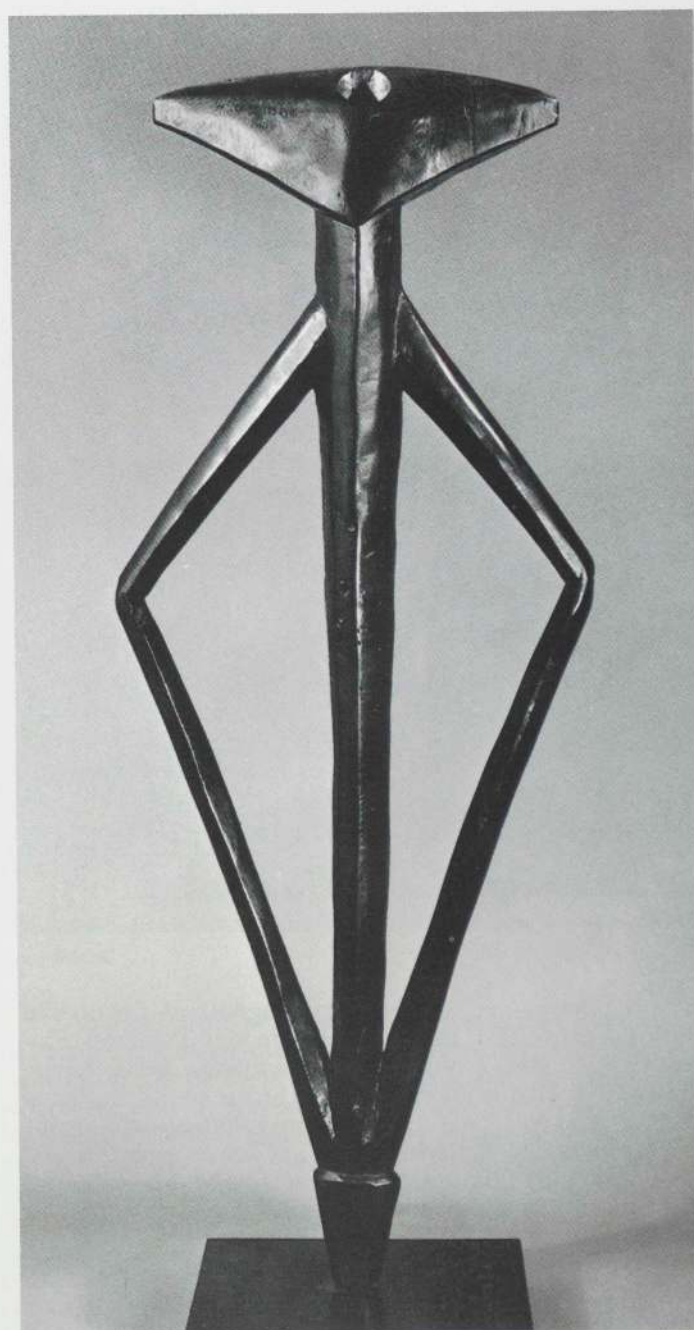
Le date di questa simbolica morte e resurrezione sono quelle dell'arruolamento e del congedo di Ernst dall'esercito tedesco durante la Prima Guerra Mondiale. Quando scrisse di essere morto e resuscitato come un «giovane aspirante mago alla ricerca del mito del suo tempo», Ernst faceva riferimento alla sua trasformazione simbolica in sciamano-artista. La morte rituale seguita dalla rinascita è un processo essenziale a tutte le vere iniziazioni sciamaniche, perché finché l'iniziato non muore e rinasce non

può possedere la conoscenza del mondo degli spiriti, della magia, e la speciale intuizione delle realtà nascoste, fondamentali per la pratica della sua professione sacra.

L'accento di Ernst al suo consultare l'aquila che lo aveva fatto nascere è altrettanto significativo, perché la capacità di comunicare con gli animali è uno dei poteri particolari dello sciamano. Come osserva Eliade: «In tutto il mondo l'apprendimento del linguaggio degli animali, specialmente degli uccelli, equivale a conoscere i segreti della natura e quindi a essere in grado di fare profezie». <sup>100</sup> La documentazione sui fenomeni sciamanici fornisce dei paralleli anche all'inconsueto fatto riguardante questo uccello che Ernst ricordò nell'ultimo brano della sua autobiografia: «(1941) L'uccello seguì l'aereo che portava Max nel suo paese il 14 Luglio, e si costruì il nido in una nuvola sull'East River». <sup>101</sup> A proposito del rapporto dello sciamano con gli uccelli, Eliade scrive che essere seguiti da un uccello è simbolo del viaggio spirituale verso la conoscen-

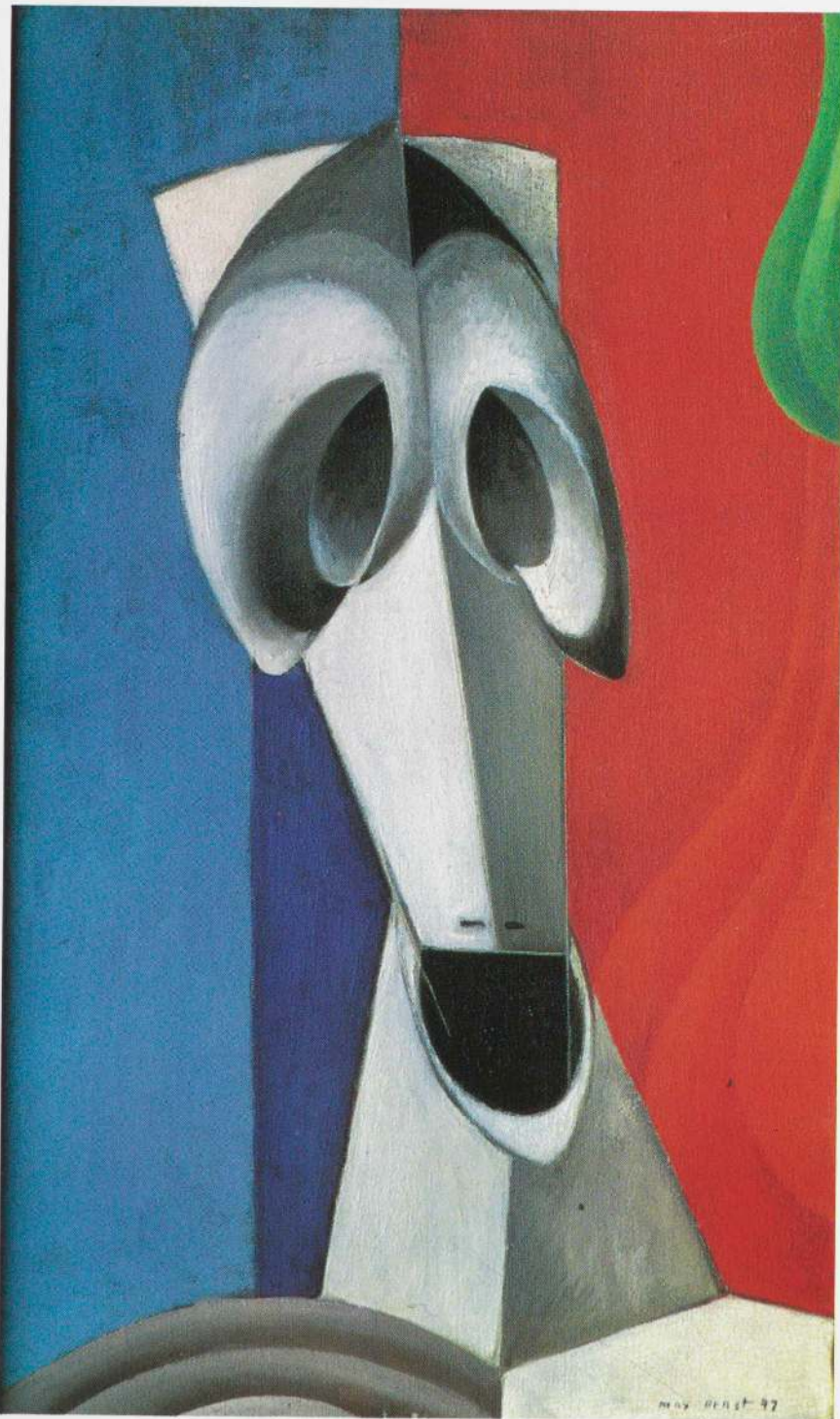


Kachina, Hopi, Arizona. Radici di pioppo, colore, pelle di animale e materiali diversi, h. cm. 51,4. Proprietà di Jimmy Ernst; già Collezione Max Ernst.

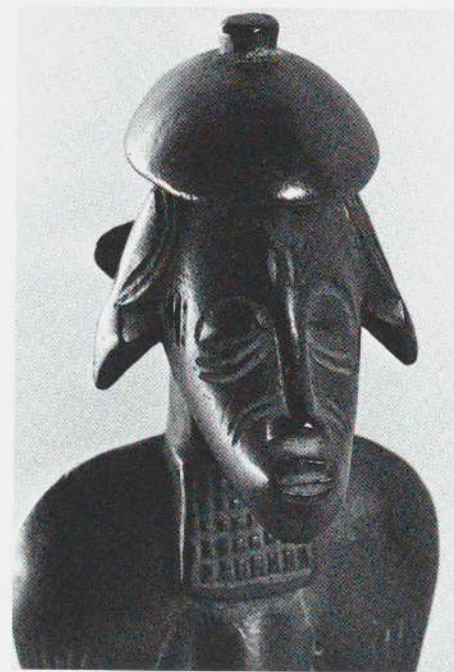


Zufolo, Mossi, Alto Volta. Legno, h. cm. 57. Collezione privata.





Max Ernst, *Testa di un uomo*. 1947. Olio su tela, cm. 51 x 30. Parigi, Collezione privata.



Testa di cavallerizzo, Senoufo, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 34,2. New York, Collezione privata. Immagine intera riprodotta a p. 585.

za e il potere, che «essere accompagnati da un uccello indica la capacità di intraprendere da vivi il viaggio estatico verso il cielo e oltre». <sup>102</sup> Questa analisi dell'autobiografia di Ernst, quindi, ha messo in luce le corrispondenze che esistono tra le sue dichiarazioni molto anticonformiste e misteriose e i rituali e le credenze associati alla vocazione e all'iniziazione dello sciamano, allo scopo di dimostrare la serietà della sua autoidentificazione con questo aspetto del Primitivo.

La predilezione di Max Ernst per l'uccello come emblema sciamanico personale è ampliata dalla tendenza, sua e di altri, a rappresentarlo nei panni del suo totem. *Il ritratto di Max Ernst* di Leonora Carrington (p. 575), eseguito nel 1940, lo rappresenta in un costume di piume d'uccello, ed egli

stesso nel 1958 partecipò con un elaborato costume da uccello fatto da Dorothea Tanning a un ballo mascherato il cui tema era "Sogno di una notte di mezza estate". La sua volontaria associazione con l'uccello mostra di nuovo affinità con lo sciamanismo, poiché i costumi degli sciamani costituiscono un aspetto importante delle loro pratiche rituali, e fra le tre creature principali di cui essi imitano le forme, l'uccello è la più comune. <sup>103</sup>

In una occasione Ernst descrisse anche se stesso come una figura dalla testa di uccello, dichiarando: «vidi me stesso con la testa di nibbio, un coltello in mano, nella posa del *Pensatore* di Rodin. Ma in realtà era la posa liberata del veggente di Rimbaud». <sup>104</sup> Questo brano si riferisce a *Il veggente*, un autoritratto del 1935 circa in cui





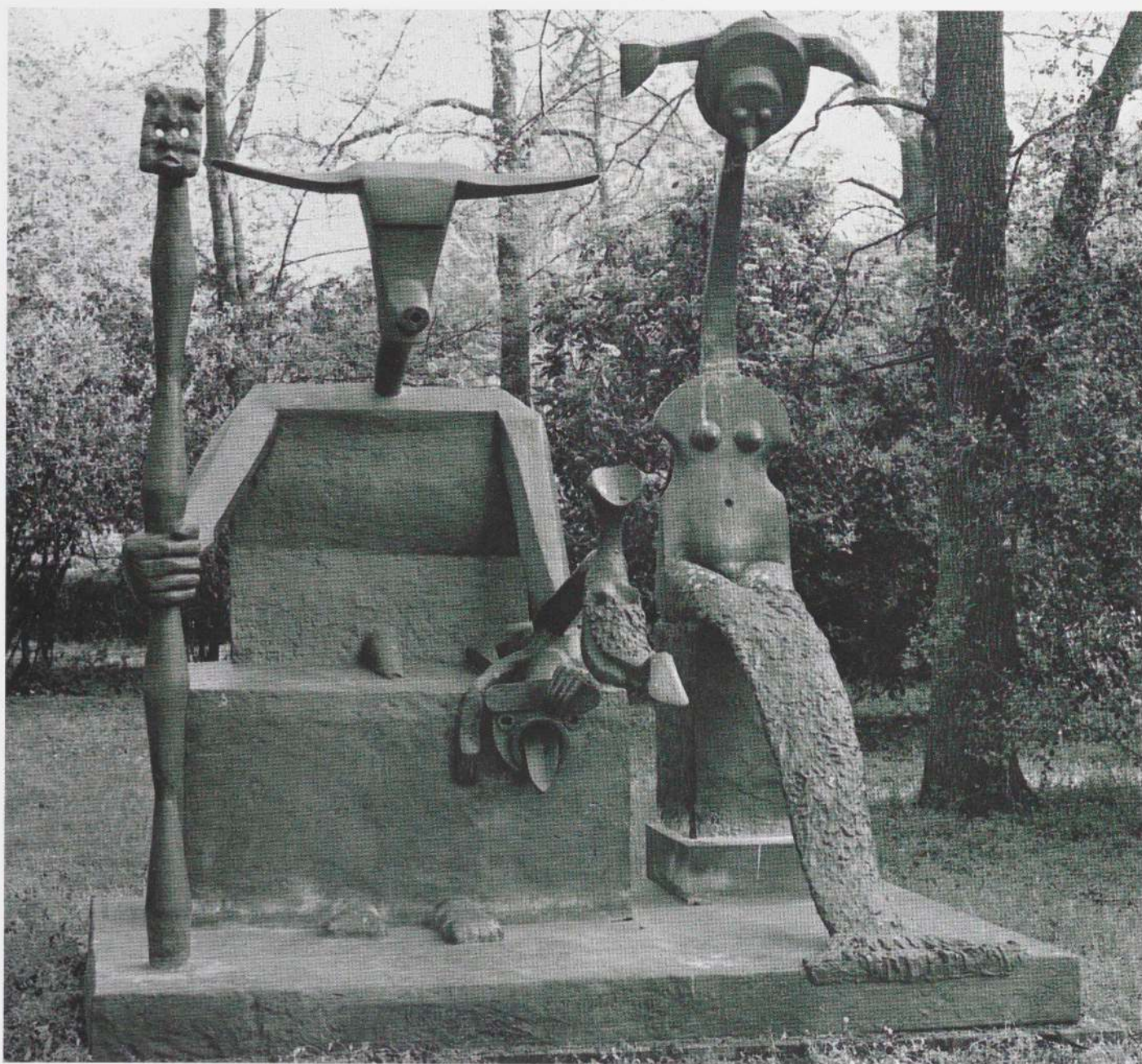
Maschera Kono, Bambara, Mali. Legno, h. cm. 48. Francia, Collezione privata.

Ernst combinò elementi del visionario simbolista e del mistico Primitivo. Al pari dello sciamano Primitivo, Ernst cercava di utilizzare allucinazioni e visioni per diventare un veggente, capace di penetrare oltre le apparenze, per dare forma alle visioni surreali della sua immaginazione creativa. Dopo aver descritto il processo visivo metamorfico che dava l'avvio a suoi collages, Ernst scrisse: «Così ottenevo una fedele immagine fissa delle mie allucinazioni e trasformavo in sogni rivelatori i miei desideri più segreti». <sup>105</sup> Quello che l'artista cercava non era una comunicazione reale con spiriti e forze soprannaturali, ma piuttosto la capacità di dare una esistenza materiale alle immagini che emergono dai recessi primari della coscienza creativa dell'uomo.

Durante i primi anni del movimento surrealista Ernst fu l'artista che maggiormente si occupò di primitivismo e delle immagini dell'arte Primitiva. Tuttavia il suo interesse fu condiviso, in diverso grado, da altri Surrealisti, quali Joan Miró e Masson. Sebbene Miró non sia stato coinvolto intellettualmente nell'argomento, le sue immagini mostrano forti analogie con l'estetica Primitiva nei suoi principi di fondo. Inoltre, al pari dell'artista Primitivo, Miró cercava di catturare l'essenza vitale motivante delle cose, preoccupazione che egli espresse dichiarando, nel 1939, che l'artista deve «cercare di scoprire l'essenza religiosa, il senso profondo delle cose... quello dei popoli primitivi». <sup>106</sup>

Elizabeth Cowling ha proposto come una delle prime





Max Ernst, *Capricorno*. 1948. Bronzo (fusione del 1964), cm. 240 × 204,8. Houston, Collezione Fondazione Menil.



Maschera, Kwakiutl, Columbia Britannica. Legno dipinto, madreperla e capelli, h. cm. 38. New York, Collezione Dorothea Tanning; già collezione Max Ernst.

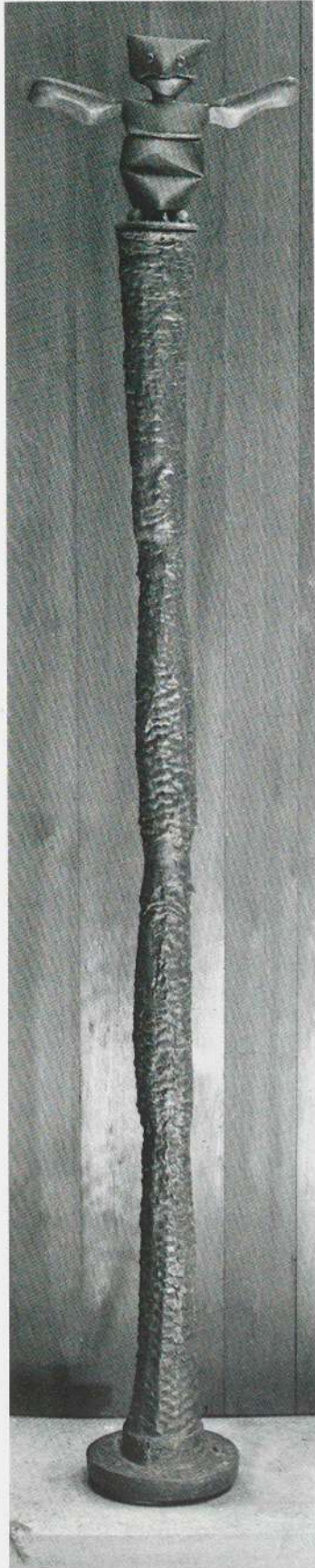


Max Ernst, *Essa lo conserva*. Collage da *La signora fissa 100 teste*. 1929.



Maschera, Yaka, Zaire. Legno dipinto, h. cm. 22,2. Houston, Collezione D. e J. de Menil.





Max Ernst, *Lo spirito della Bastiglia*. 1960. Bronzo (fusione del 1961), h. cm. 313. Houston, Collezione Fondazione Menil.

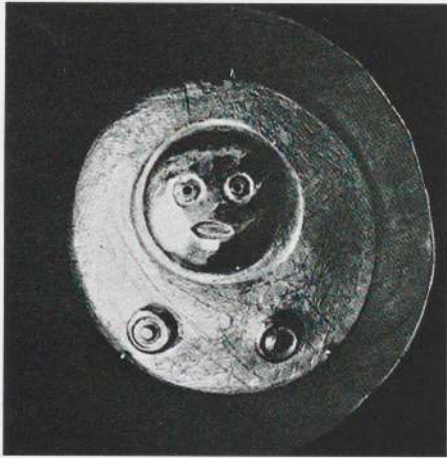


Palo totemico (monumento per Mungo Martin scolpito da Tony e Henry Hunt). Legno dipinto. Kwakiutl, Cimitero, Alert Bay, Columbia Britannica.

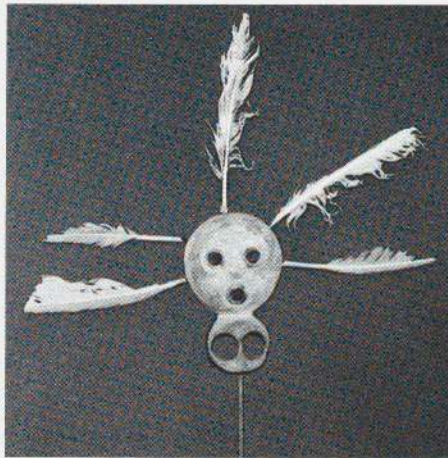


Palo totemico, Tlingit, Alaska. Legno dipinto. Saxman Totem Park, Alaska.





Max Ernst, *Testa*, dalla serie di Maschere in Miniatura. 1959. Oro (fusione del 1960), h. cm. 7,5. Collezione privata.



Maschera, Eschimesi, Alaska. Legno e piume, h. cm. 8 ca. Parigi, Collezione Matta.



Maschera in miniatura, Eschimesi, Alaska. Osso, h. cm. 9,5. New York, Collezione Dorothea Tanning; già Collezione Max Ernst.







Max Ernst in costume da uccello. Fotografia di John Rewald. 1958. New York, Collezione Dorothea Tanning.



Max Ernst, *Il profeta*. 1935 ca. Olio su tela, cm. 24 × 19. Collezione privata.

influenze sull'opera di Miró le maschere eschimesi, soprattutto in *Carnevale di Arlecchino* del 1924-1925.<sup>107</sup> In effetti esistono parecchie affinità tra le sue fantasiose figure astratte e queste maschere; la Cowling paragona, per esempio, la grande testa rotonda del personaggio nella parte sinistra del *Carnevale di Arlecchino* con una maschera composta eschimese dell'isola di Nunivak. Sebbene vi siano notevoli analogie di forma e di colore, è impossibile dimostrare che l'artista abbia potuto conoscere oggetti di questo genere in una fase così iniziale della sua carriera. In realtà gli studi di Rubin hanno provato che Miró non poteva avere visto maschere eschimesi di questo tipo se non dopo aver dipinto il *Carnevale di Arlecchino*.<sup>108</sup> Si possono fare confronti anche fra questo quadro e molte altre maschere eschimesi, come quella di un bizzarro volto incorniciato da una sagoma a forma di lacrima, o gli esemplari visibili nella fotografia della collezione di Breton del 1955 (p. 578), ma le somiglianze possono considerarsi soltanto affinità, non influenze.

L'opera di Miró rivela anche un chiaro rapporto con le pitture rupestri preistoriche;<sup>109</sup> queste immagini di uomini e di animali, su cui il solo «Cahiers d'Art» aveva pubblicato cinque articoli nel 1929 e nel 1930, lo entusiasmarono molto. L'impatto di queste pitture rupestri su Miró si evidenzia spesso nelle sue figure curvilinee degli anni trenta e nelle raffigurazioni semplificate di forme animali poste sullo sfondo di una superficie simile a una parete. Un esempio notevole di questa affinità con le immagini paleolitiche può essere rilevato dal confronto tra il *Dipinto* del 1933 (p. 580), con i suoi aggraziati animali stilizzati e le forme di corna, e un'illustrazione dalle forme molto simili, disposte nello stesso tipo di composizione generale, pubblicata in un articolo del 1930 apparso su «Cahiers d'Art» dal titolo *Le origini dell'arte e della cultura*.

Pagina accanto: Max Ernst, *Cani allegri*. 1958. Legno dipinto e piume, cm. 81,3 × 19, irregolare. New York, Collezione Dorothea Tanning.



Leonora Carrington, *Ritratto di Max Ernst*. 1940. Olio su tela cm. 50,8 × 26, New York, Collezione privata.





Joan Miró, *Carnevale di Arlecchino*. 1924-1925. Olio su tela, cm. 66 × 93. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, sala del fondo di Arte Contemporanea.



Maschera, Eschimesi, fiume Kuskokwim, Alaska. Legno dipinto, dente di tricheco, piume e fibra, h. cm. 91. Amburgo, Hamburgisches Museum für Völkerkunde.

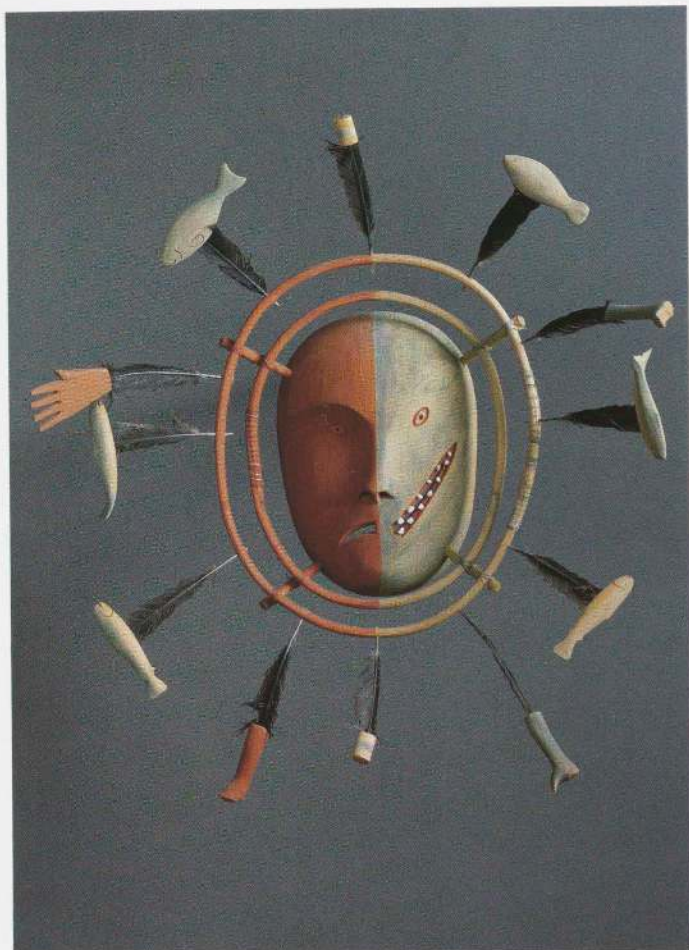
Molti altri artisti aderenti al Surrealismo negli anni trenta e quaranta si interessarono di arte tribale. Alberto Giacometti è trattato in un altro capitolo di questo libro, ma tra gli altri che si occuparono a fondo dell'argomento troviamo Brauner, Matta, Paalen e Lam; tutti assimilarono le influenze dell'arte Primitiva in modi molto personali.

L'arte di Victor Brauner è pervasa dallo stesso senso di mistero e potere iconico presente in molte opere Primitive. Benchè molte sue immagini ricordino soltanto in modo generale le forme di certi prototipi dell'arte dell'antico Egitto o dell'arte Precolombiana, altre rivelano corrispondenze di un'esattezza sorprendente con specifici tipi di oggetti Primitivi. Per esempio, nella *Forza di concentrazione di M.K.* del 1934 (p. 581), il protagonista nudo, il cui corpo è cosparso di figurine in miniatura – letteralmente attaccate alla pelle – fu ispirato dalla famosa scultura delle Isole Australi conservata al British Museum (p. 581), scultura che affascinò anche Picasso (p. 330) e, più tardi, Henry Moore.

Brauner si interessò anche alle figure di animali antropomorfi bidimensionali diffuse nell'arte del Sud America e del Messico e tra gli Indiani nordamericani. Uno degli esempi migliori della sua attrazione per tali immagini si può vedere nel *Preludio a una civiltà* del 1954 (p. 584), che mostra il profilo appiattito di un enorme animale entro cui è tracciata una varietà di forme stilizzate di cavalli e cavalieri, guerrieri, animali, maschere e simboli astratti.

Brauner prese questa idea dai costumi pittografici degli





Maschera, Eschimesi, Isola Nunivak, Alaska. Legno dipinto e piume, h. cm. 32. Seattle, Thomas Burke Memorial Washington State Museum.



Maschera, Eschimesi, Alaska. Legno dipinto e piume, h. cm. 35,5. Berkeley. Lowie Museum of Anthropology, University of California.

Indiani delle Pianure, che rappresentavano le gesta del guerriero su una pelle di animale conservata nella sua forma originaria. Le sue misteriose figure mostrano inoltre forti analogie con i petroglifi preistorici del Sud-Ovest e con le illustrazioni degli antichi codici messicani, come quelli conservati presso la Bibliothèque Nationale di Parigi (p. 584).

Tra i Surrealisti del periodo più tardo, l'esperto di arte Primitiva più appassionato e competente è stato Matta, che sviluppò la sua nutrita collezione di oggetti tribali con un particolare riguardo per l'invenzione oltre che per la qualità. Il rapporto di Matta con l'arte tribale si riflette sia nelle affinità estetiche e nell'impatto emotivo generale, sia nelle caratteristiche mutuate direttamente. L'assimilazione di taluni aspetti del Primitivo si evidenzia maggiormente nei *personnages*, simili a mostri, dei suoi quadri dei tardi anni quaranta e degli anni cinquanta; esempi significativi vengono esaminati da Rubin nel capitolo introduttivo. In questo periodo Matta dipinse una varietà di creature dai corpi spesso disposti lungo un asse verticale e uniti da corte braccia ricurve, come in *Coesistenza* del 1946 (p. 582). Le figure in primo piano a destra e al centro, incorniciate verticalmente da forme allungate simili a pali, mostrano forti analogie con le sculture Malanggan della Nuova Irlanda, di cui Matta possedeva un certo numero di esemplari, e di cui esisteva un eccellente esemplare nella collezione di Max Ernst (p. 517). Questa somiglianza diventa particolarmente evidente se si confronta la figura centrale di *Coesistenza* con una parte del-

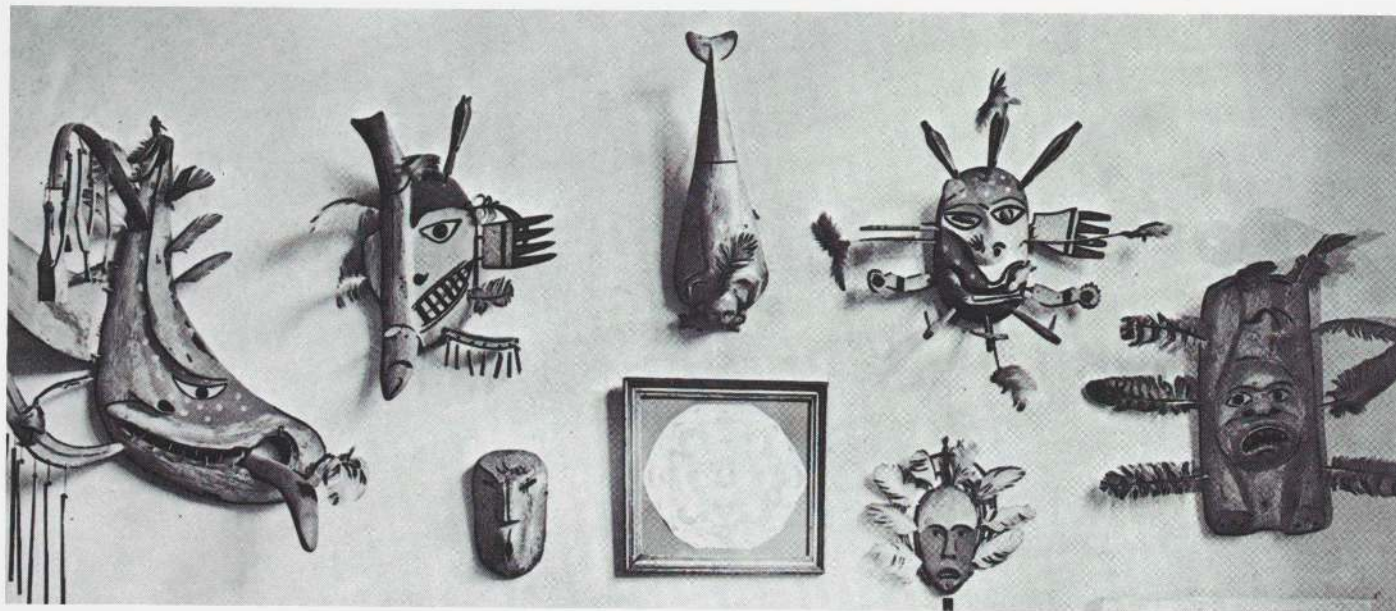
l'oggetto Malanggan (p. 516); entrambe sono formate da una figura inquadrata tra un paio di elementi laterali, a cui la figura si aggrappa.

Questi elementi e uno spiccato senso di gestualità teatrale sono anche caratteristiche basilari di un'altra scultura che costituì un modello per tale genere di immagini: l'*Oggetto invisibile* di Alberto Giacometti, di cui Matta possedeva il gesso originale (p. 504). Molti personaggi di Matta, come in *Interrogatorio di ferite* del 1948 (p. 582), sono inoltre caratterizzati da un'aggressività data sia dalle braccia tese nel gesto di afferrare, sia dalle forme aguzze come forconi che compongono le teste e i corpi traforati. Una delle fonti di queste immagini vigorose sono le figure del Fiume Karawari in Nuova Guinea. Matta si è interessato in modo particolare a queste sculture e ne ha collezionato un certo numero (p. 583).

Un altro avido collezionista di arte Primitiva fu Wolfgang Paalen, sebbene il suo approccio alla materia fosse più accademico di quello di Matta, ed egli dedicasse molte energie allo studio di essa.

Mentre nelle sue opere egli utilizzò forme totemiche generalizzate, l'impatto maggiore del suo rapporto con il Primitivo si manifesta nei suoi scritti. Essendosi concentrato sul patrimonio artistico americano, Paalen si interessò in modo particolare alle ricche tradizioni della Costa Nord Occidentale, e nel 1945 la sua rivista «DYN» pubblicò diversi numeri che presentavano articoli sulle arti del Messico e del Nord America.<sup>110</sup> Data la sua erudizione e la sua inclinazione allo studio, Paalen divenne il portavoce





Maschere, Eschimesi, Collezione André Breton, Parigi, 1955 ca.

dell'ammirazione dei Surrealisti per le culture e l'arte Primitiva.

Nell'introduzione del numero di «DYN» dedicato agli Indiani d'America egli esprime eloquentemente i maggiori intendimenti del gruppo alla fine della Seconda Guerra Mondiale, sottolineando il nuovo ruolo dell'America come risorsa culturale per l'Europa devastata dalla guerra:

«Fino ad oggi le ondate del mutamento culturale hanno trovato un loro orientamento solo intuitivamente; così l'arte occidentale ha conosciuto a turno una certa osmosi con Asia, Africa, e Oceania; ora è divenuto possibile comprendere perché è necessaria una osmosi universale, perché questo è il momento di integrare l'immenso tesoro delle forme amerindie nella coscienza dell'arte moderna...».<sup>111</sup>

Surrealisti come Breton, Masson, Ernst, Tanguy, Paalen e Lam cercarono asilo politico nelle Americhe durante la Seconda Guerra Mondiale, e le loro esperienze nei Caraibi, a Cuba, in Messico e negli Stati Uniti aumentarono la loro consapevolezza circa l'importanza delle culture indi-



Victor Brauner, Rivendicazione del simbolo. 1959. Olio su tela, cm. 54 x 65. Collezione privata.

gene americane e degli artisti contemporanei.

Nel suo articolo del 1941 sul pittore cubano Wilfredo Lam, Breton sottolineò i legami tra Surrealismo e Primitivismo commentando che «l'occhio moderno ha imparato gradualmente a percepire la varietà illimitata di quegli oggetti di origine cosiddetta "selvaggia"... e, finalmente consapevole delle incomparabili risorse della visione primitiva, si è talmente innamorato di questa visione al punto da desiderare di raggiungere l'impossibile e sposarla».<sup>112</sup> Agli occhi di Breton, Lam era l'artista che meglio poteva realizzare questa assimilazione dei fondamenti visivi e simbolici dell'arte Primitiva. Michel Leiris, poeta surrealista e tra i maggiori etnografi africanisti francesi ha scritto molto su Lam, e, come Breton, ha spesso fatto riferimento agli stretti legami del pittore con l'immaginario e la magia dei Primitivi. Leiris ha fatto osservare che il rapporto personale di Lam con il Primitivo derivava dai contatti che aveva avuto nell'infanzia con la sua madrina, una «sacerdotessa di professione» del culto voodoo diffuso a Cuba e in altre isole dei Caraibi.<sup>113</sup> Da bambino fu testimone di visioni, trance e sacrifici di animali, sviluppò una coscienza rituale delle potenze della giungla e degli spiriti della natura e imparò quindi a conoscere gli oggetti africani o di stile africano usati nelle cerimonie magico-religiose.<sup>114</sup> Così, per dirla con Breton:

«Le grandi risorse della visione primitiva sono messe a frutto da Wilfredo Lam, che, in virtù delle sue origini... ha l'opportunità unica di attingere ad esse istintivamente, rimanendo allo stesso tempo profondamente radicato a livello emotivo nella coscienza sociale di questa epoca, e dopo essere diventato un maestro di una tecnica altamente sviluppata».<sup>115</sup>

Questa fu la grande sintesi di Lam come Surrealista; egli combinò uno stretto rapporto tra il rituale tribale e la raffinatezza artistica e culturale dell'intellettuale dell'Occidente.

Nell'età adulta, Lam si interessò per la prima volta alla scultura tribale africana nel 1928, quando era studente a Madrid.<sup>116</sup>

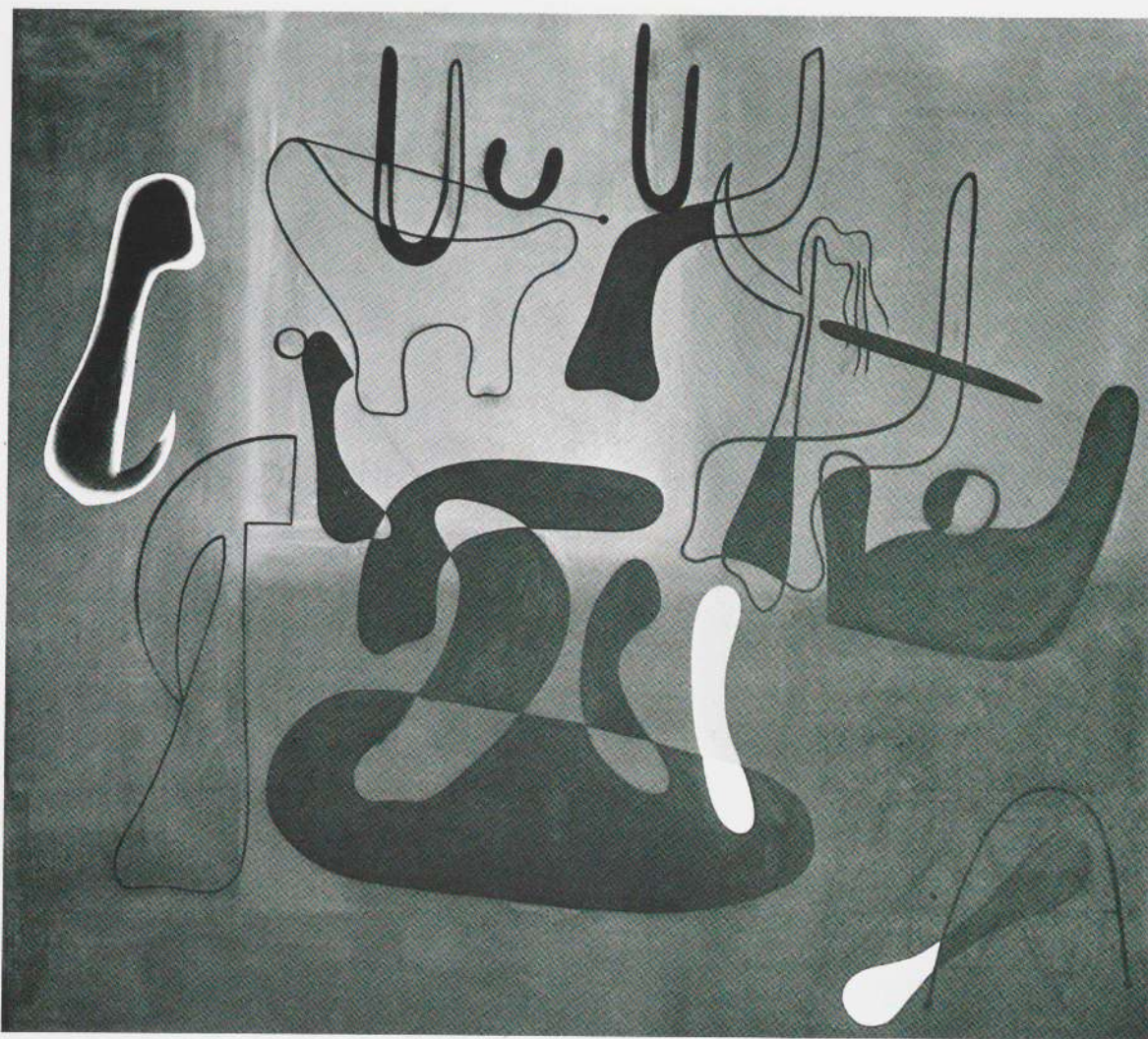
Sebbene non studiasse mai i fondamenti etnografici di queste culture, ne assimilò le forme di astrazione figurativa completamente e con passione. Lam riconobbe la natura del suo debito verso l'arte Primitiva quando, a proposito di una maschera Baule della sua collezione, esclamò, «Vedete, ho recuperato queste forme spontaneamente!





Maschera, Eschimesi, Alaska. Legno dipinto e piume, h. cm. 48. Collezione privata. Precedentemente Collezione André Breton.





Joan Miró, *Dipinto*. 1933. Olio su tela, cm. 174 × 196,2. New York, The Museum of Modern Art, dono dell'Advisory Committee.



Disegno su roccia, Taghtania, Algeria. Riprodotto in «Cahiers d'Art», n. 2. 1930.

Esse si sono rianimate in me come un ricordo ancestrale!»<sup>117</sup>

Nel 1938 Lam si stabilì a Parigi, dove strinse presto amicizia con Picasso, le cui opere "africane" del 1907-1908 influenzarono anch'esse il giovane pittore cubano. Nel 1941 e 1942 si verificò un grande cambiamento nell'opera di Lam. Le sue precedenti figure caratterizzate da facce piatte, ovali, furono sostituite da un più vario repertorio di forme e di volti, uniti a un'ambientazione di giungla lussureggiante. Questa variazione dello stile pittorico può essere attribuita al ritorno di Lam alle Isole dei Caraibi dove era nato, e dove tornò quando le circostanze create in seguito alla Seconda Guerra Mondiale lo costrinsero ad abbandonare la Francia. Ritornato nelle Antille, Lam sfruttò la lezione artistica appresa in Europa per esprimere ciò che sentiva essere un forte senso di coscienza Primitiva nel profondo della sua eredità. «Dopo i molti anni trascorsi lontano dai tropici», scrisse Leiris, «la riscoperta della sua terra natale, nel momento in cui il mondo era sull'orlo di una guerra totale, fu certamente una forte emozione per Lam. Essa lo spinse a riesaminare tutto, così che la pittura diventò un mezzo non solo per affermare se stesso, ma anche per formulare, attraverso immagini vivide e suggestive, il significato di essere un uomo tra gli uomini e un essere vivente entro l'intensità cosmica».<sup>118</sup>

Per Lam, il simbolo quintessenziale del potere della natura e della sua presenza divennero il fogliame lussureggiante della giungla e i fertili campi di canna da zuc-





Sopra: Victor Brauner. *Forza di concentrazione di M.K.* 1934. Olio su tela e oggetti, cm. 150 x 300. Parigi, Collezione privata.

Destra: Figura (Dio A'a), Rurutu, Isole Australi. Legno, h. cm. 111,7. Londra, The British Museum. (altra veduta a p. 331).

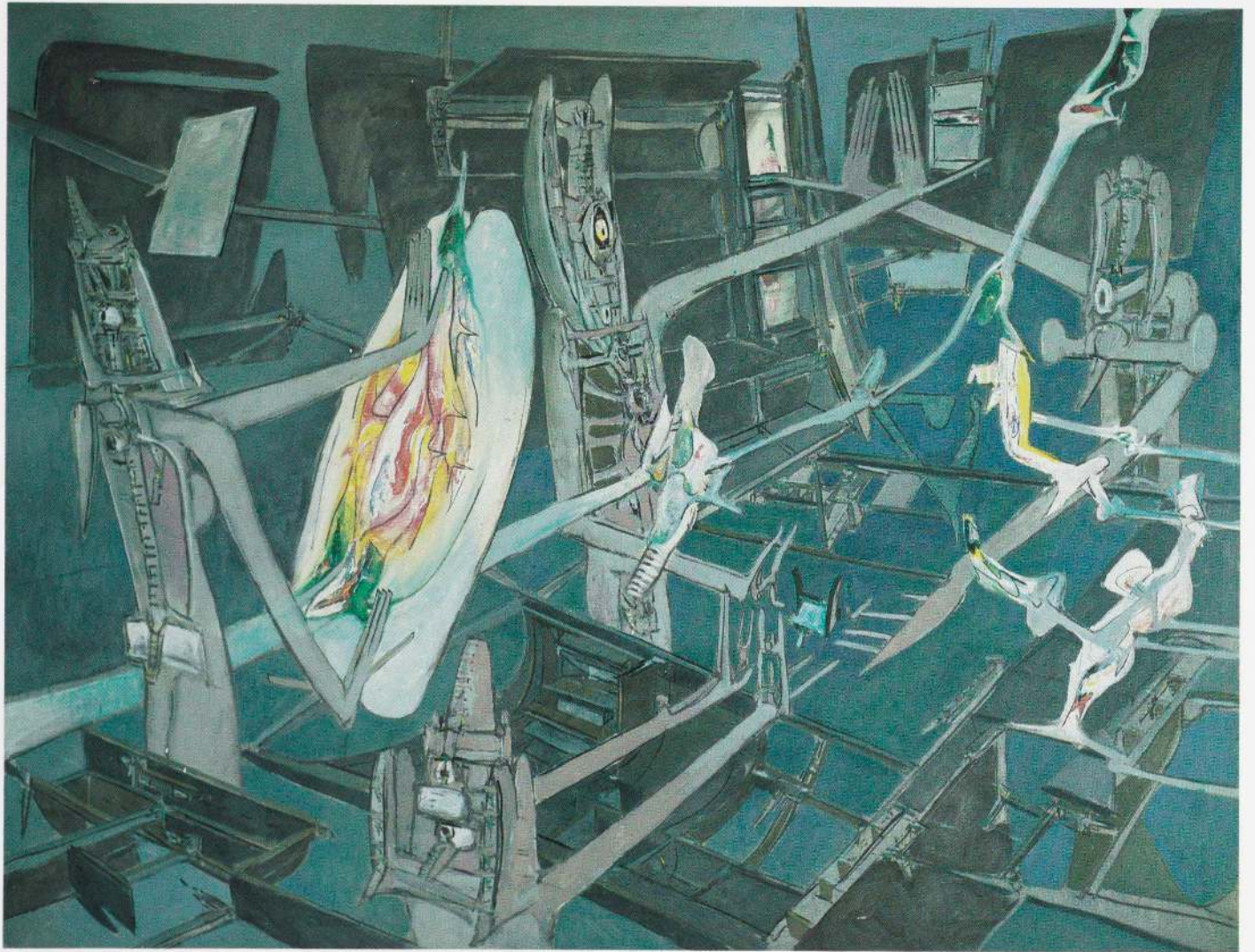
chero, caratteristici del paesaggio di Cuba e insieme riferimento generico alle sue affinità con l'Africa. Il maggiore esempio di questo genere di paesaggio è *La giungla*, del 1943 (p. 534), eseguito a tempera, una tecnica a rapida asciugatura che permise a Lam di stendere strati di colore trasparente molto sottili, in modo da rendere possibile la lettura di immagini multiple una attraverso l'altra. Questa tecnica non solo creava effetti di trasparenza fortemente suggestivi, ma suggeriva anche quell' "interpenetrazione" di fenomeni che è un aspetto fondamentale della visione Primitiva della natura. *La giungla* crea un'impressione di spessa, impenetrabile vegetazione, popolata da figure femminili dalle gambe tubolari e dalle ginocchia, dalle natiche, dai busti e dai seni rotondi, raffigurate in modo tale da essere quasi indistinguibili dal fogliame che le circonda. Così cammuffate, esse sono parte integrante dell'ambiente naturale, una rappresentazione dell'unione degli uomini con la natura ispirata dal Primitivo. Lam stesso descrisse questa sintesi affermando che nelle sue scene di giungla siamo testimoni di «esseri nel loro passaggio dallo stato vegetale a quello animale ancora carico delle vestigia della foresta».<sup>119</sup>

*La giungla* riassume non soltanto l'uso delle immagini Primitive di Lam, ma anche il suo debito nei confronti di Picasso, a cui Lam guardava sia come un maestro sia come uno spirito affine.

Il denso fogliame è popolato da quattro personaggi femminili, simili a totem, posti in primo piano nello spazio







Matta, *Interrogatorio di ferite*. 1948. Olio su tela, cm. 149,8 × 195,6. The Art Institute of Chicago, Collezione di Mary e Earle Ludgin.



Matta, *Coesistenza*. 1946. Olio su tela, cm. 223,5 × 456. Collezione dell'artista.



tipicamente privo di profondità e di prospettiva, un omaggio di Lam insieme alla consueta "riduttività" dell'arte Primitiva e a *Les Femmes d'Alger* di Picasso. In entrambi i dipinti una donna in piedi con un braccio alzato sopra la testa si trova sulla sinistra per indirizzare lo sguardo verso le altre figure sulla destra. Un rapporto compositivo analogo esiste tra le due donne immediatamente alla destra della prima figura, entrambe di fronte allo spettatore e con il braccio destro sollevato e i gomiti rivolti verso l'alto.

Un'ulteriore analogia tra i due quadri è data dalla grande figura all'estrema destra de *La giungla*, la cui testa a forma di falce di luna fu ispirata direttamente dalla forma di mezzaluna rossa nella natura morta posta al centro in basso in *Les Femmes d'Alger*.

Anche il corpo di questa figura ricorda il personaggio in alto a destra nel quadro di Picasso, in quanto entrambe hanno le braccia alzate in modo che i gomiti puntano in basso verso il centro della composizione.

La precoce reazione di Picasso alla scultura Primitiva è evidentissima nei volti delle due figure di destra in *Les Femmes d'Alger*. Come ha osservato Rubin, tuttavia, essi non sono identificabili con alcun oggetto tribale specifico che Picasso potrebbe avere visto, a differenza degli elementi stilistici della scultura Senufo adattati da Lam, per esempio, nella figura a cavallo (p. 585).

La testa curvata in avanti e la scarificazione decorativa del volto, così come il lungo naso e la bocca sporgente dello stile Senufo, sono tutti elementi che si ripetono nei personaggi seduti e in piedi nella parte sinistra della *Giungla*. Nell'opera di Lam ricorrono spesso anche le forme simili a genitali che pendono dal mento di queste facce e che si possono far risalire, tra l'altro, alle barbe stilizzate dell'arte Dogon o Teke.<sup>120</sup> Altre caratteristiche formali proprie di stili africani utilizzate da Lam nella sua *Giungla* riguardano la resa enfaticata dei seni e delle natiche e la semplificazione degli arti, delle mani e dei piedi.

Ulteriori fonti dell'uso sincretistico di immagini Primitive da parte di Lam sono visibili in *Il presagio*, del 1947 (p. 585), in cui all'accumulo di forme della giungla tropicale si è sostituito uno scarno fondale che lascia le mitiche creature di Lam libere di librarsi minacciosamente. L'aura di mistero è ottenuta in gran parte attraverso l'uso di forme derivate da due tipi di maschere africane fra quelle preferite da Lam. Le teste rotonde con gli occhi sbarrati al centro del quadro verso il basso derivano dalla maschera Goli dei Baule (p. 585), un influsso che Lam stesso riconobbe, come è più sopra ricordato. Le teste nell'angolo destro in alto de *Il presagio* sono realizzate in uno stile facciale allungato e spigoloso che deriva dalle maschere della società Kono dei Bambara (p. 571).

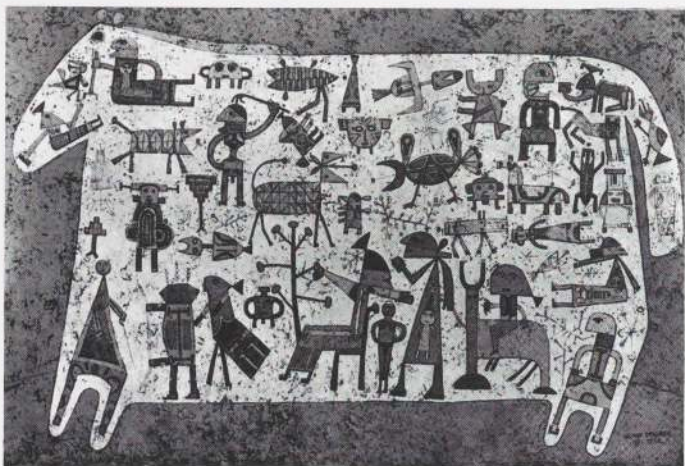
Sia individualmente che come gruppo i Surrealisti cercarono di trasferire le loro idee nella vita oltre che nell'arte, come disse Breton, «per trasformare il mondo, cambiare la vita, ricostruire da zero la coscienza umana».<sup>121</sup> Nel loro sforzo di allargare l'intuito e la percezione e di rigenerare i poteri creativi, essi tentarono di sfruttare la risorsa elementare comune all'umanità: l'illimitato potenziale dell'inconscio, così come si manifestava nei sogni e nei miti. Fin dall'inizio i Surrealisti furono consapevoli del fatto che queste potenti forze permeano a tal punto la struttura di base delle società Primitive da annullare qualunque barriera tra arte e vita; questa consapevolezza spiega il fascino particolare che il modello Primitivo esercitò su di loro.

Sebbene Breton fosse stato uno dei primi e più affezionati sostenitori del primitivismo tra i Surrealisti, egli riconobbe alla fine la grande difficoltà per la società occidentale di stabilire un rapporto valido con le culture triba-



Figura Yipwon, Alamlak, Fiume Karawari, Provincia del Sepik orientale, Papua Nuova Guinea. Legno, piume e tela, h. cm. 205,1. New York, Collezione privata.

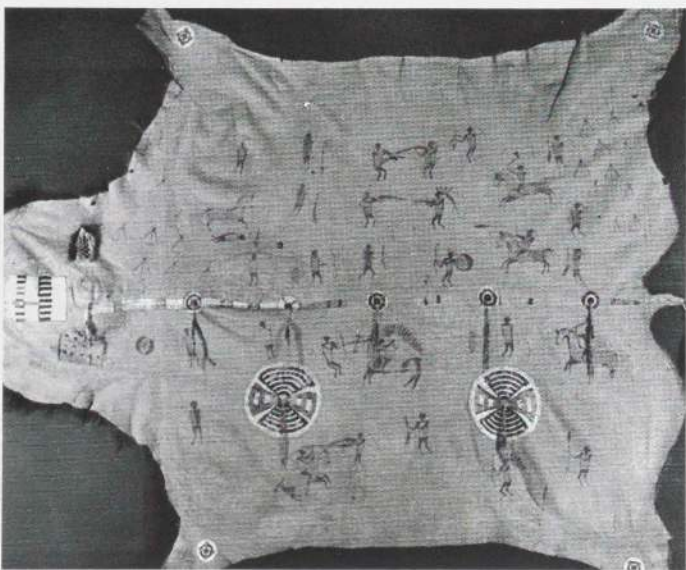




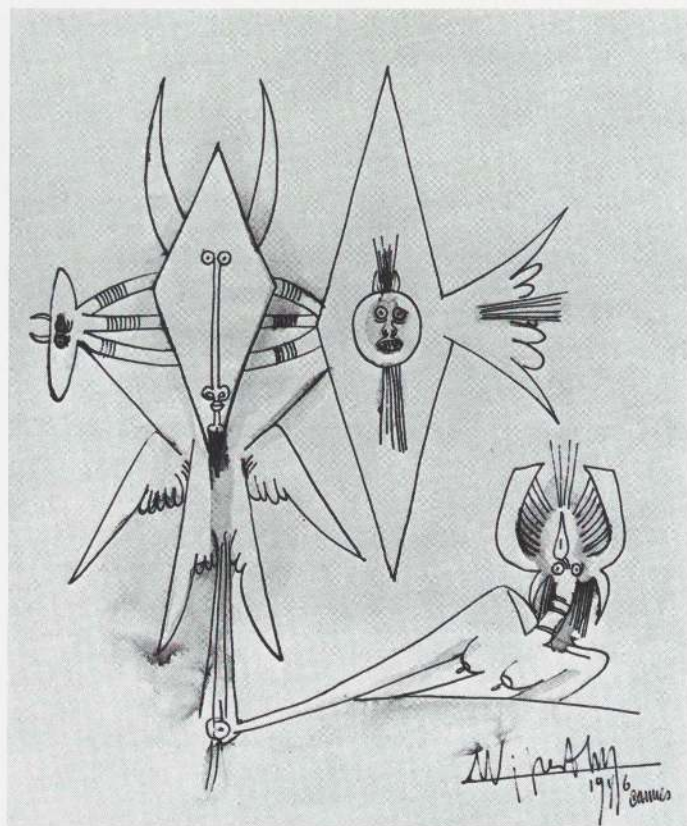
Victor Brauner, *Preludio alla civiltà*, 1954. Encausto su tavola, cm. 130,1 × 194,9. Collezione privata.



Culto del sole (Manoscritto Aubin n. 20), Mixtechi prima della conquista, Messico. Pelle dipinta, h. cm. 51. Parigi, Biblioteca Nazionale.



Veste, Hidatsa, Nord Dakota. Pelle di bisonte dipinta e aculei, h. cm. 300. Stoccarda, Linden-Museum.



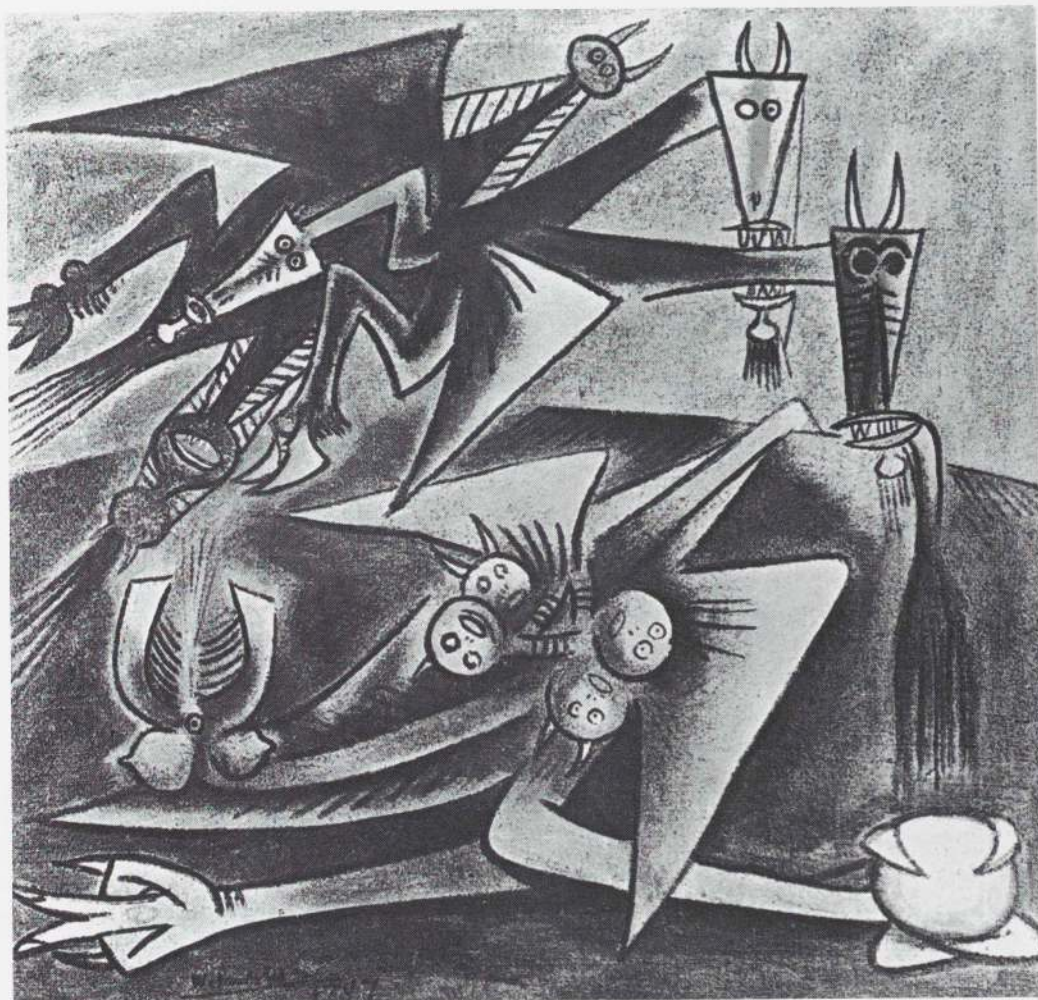
Wilfredo Lam, *Incontro*, 1946. Inchiostro, cm. 30,5 × 24,5. Saarbrücken, Collezione Mrs. Helena Benitez.

li. Nel 1955, undici anni prima della sua morte, Breton espresse le sue riserve circa lo stato del primitivismo, che secondo lui non veniva appoggiato dalla ricerca etnografica. Breton così scrisse:

«Purtroppo l'etnografia non è stata capace di compiere passi sufficienti per ridurre, nonostante la nostra impazienza, la distanza che ci separa dagli antichi Maya o dalla cultura aborigena australiana contemporanea, perché siamo tuttora largamente all'oscuro delle loro aspirazioni e conosciamo i loro costumi soltanto in minima parte. L'ispirazione che siamo stati in grado di trarre dalla loro arte è rimasta in definitiva inefficace a causa della mancanza di un contatto organico di fondo ed ha lasciato, invece, una sensazione di mancanza di radici».<sup>122</sup>

Sebbene Breton non credesse più nella capacità dell'Occidente di ricreare una sua integrità spirituale paragonabile a quella delle culture primitive e consigliasse, infine, un ritorno alle antiche radici europee, gli artisti surrealisti hanno continuato a considerarle un'importante fonte di ispirazione.





Wilfredo Lam, *Il presagio*. 1947. Olio su tela, cm. 100 × 105. Torino, Collezione R. Morone.



Cavaliere, Senufo, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 34,2. New York, Collezione privata.

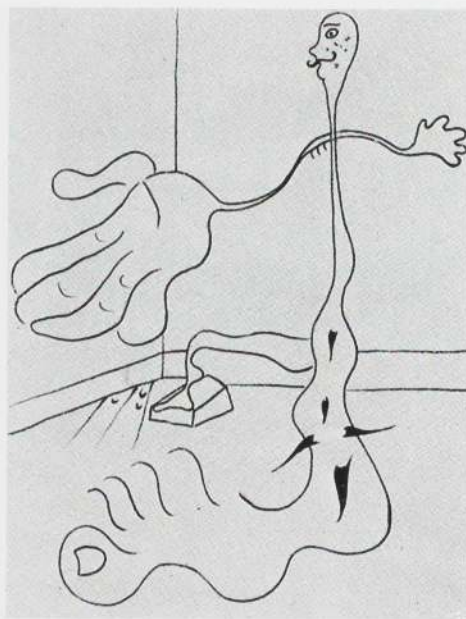


Maschera, Goli, Baule, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 99. Collezione privata.





Figura, Lega o Bembe, Zaire. Legno, h. cm. 20,3.  
Houston, Collezione D. e J. de Menil.



Joan Mirò, *Statua*, 1926. Matita conté su carta,  
cm. 62,3 × 47,6. New York, The Museum of Modern Art,  
acquisto.



*Due figure*, Australia. Cortecchia dipinta, h. cm. 86,4. New York,  
Collezione Friede.



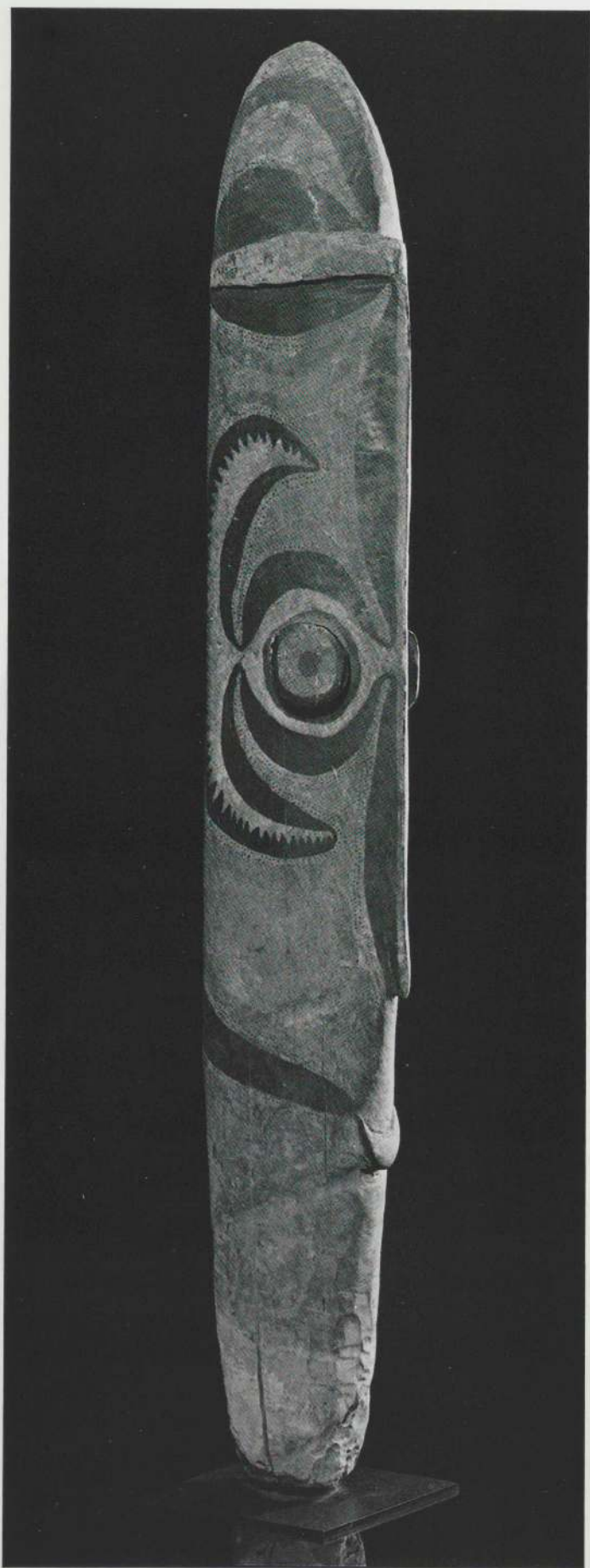
Joan Mirò, *Uomo e donna*. 1935. Olio su cartone, cm. 106 × 75. Collezione privata.





Perizoma, Lago Sentani, Irian Jaya (precedentemente Nuova Guinea Olandese). Stoffa di corteccia dipinta, h. cm. 56. Amsterdam, Tropenmuseum.





Testa, Nuova Britannia. Legno dipinto, h. cm. 157. Ginevra, Musée Barbier-Müller.



Sostegno per le offerte, Mangareva, Isole Gambier. Legno, h. cm. 177,7. Parigi, Musée de l'Homme.





Figura, Abelam, Provincia del Sepik orientale, Papua Nuova Guinea. Legno, h. cm. 108. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, dono di Nelson A. Rockefeller.





Figura funeraria, Kambe, Kenya. Legno, h. cm. 220.  
Belgio, Collezione privata.

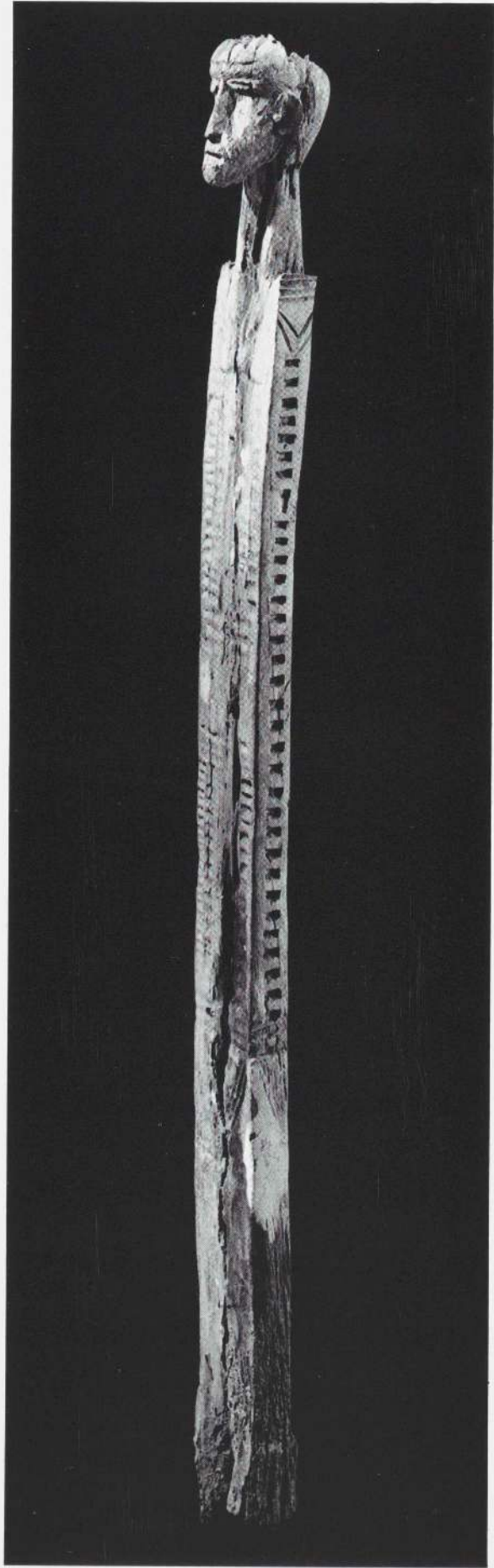
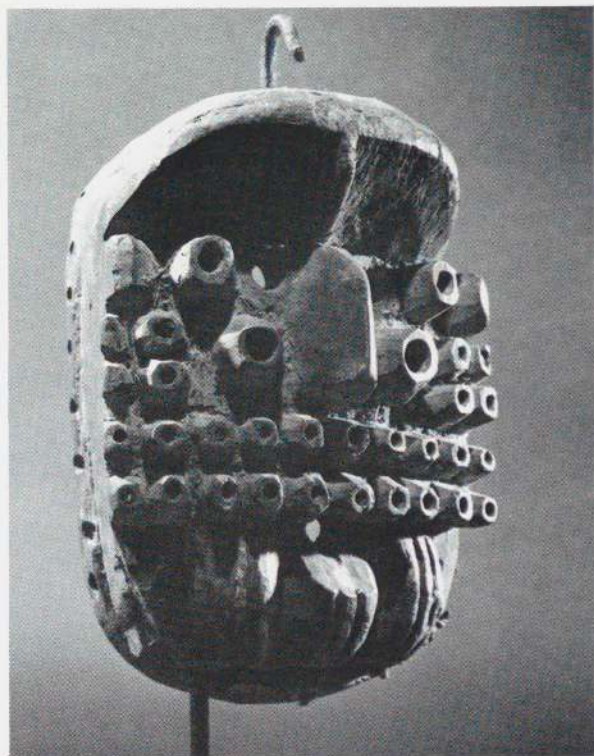


Figura funeraria, Giriyama, Kenya. Legno, h. cm. 152.  
Belgio, Collezione privata.

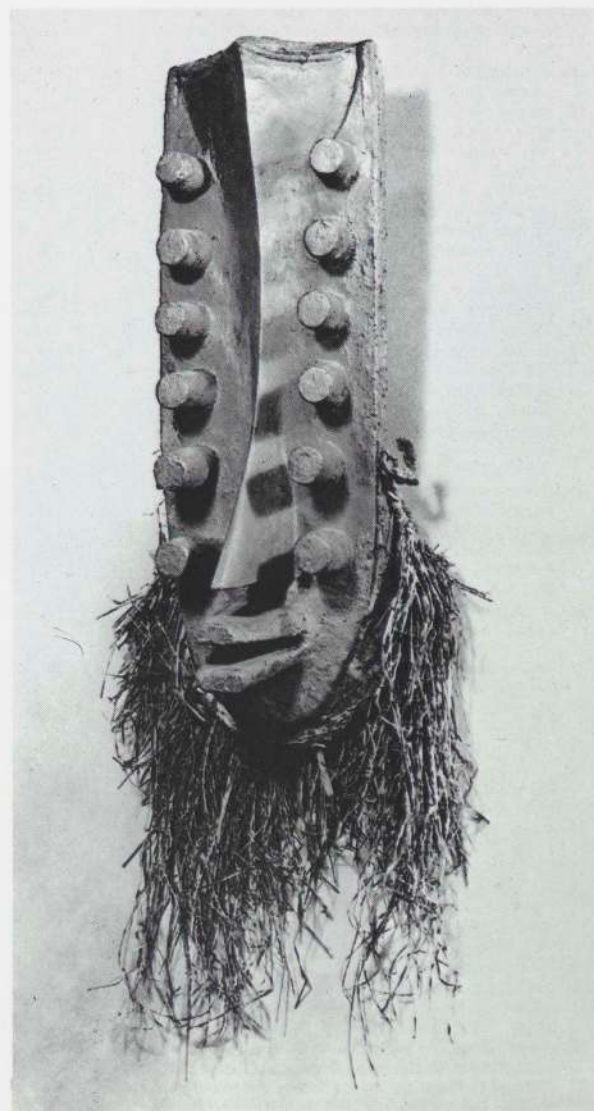




Sopra: Figura, Fon, Repubblica Popolare del Benin (precedentemente Dahomey). Legno, h. cm. 43. Parigi, Collezione privata.



Sopra a destra: Maschera, Guere, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 28. Collezione privata.



Destra: Maschera, Grebo, Distretto di Guiglo, Costa d'Avorio. Legno e fibra, h. cm. 42. Dakar, Senegal, Musée d'Art Africain (I.F.A.N.), prestito al Musée des Arts Africains et Océaniens, Parigi.



# NOTE

1. Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, McGraw-Hill, New York 1965, p. 16.
2. *Ibid.*, p. 34.
3. La galleria moderna di Alfred Stieglitz nella Quinta Strada, n. 291, New York, presentò le prime mostre commerciali di arte africana e precolombiana negli Stati Uniti nel 1914 e 1916. Inoltre, il numero del Febbraio 1916 della sua rivista «291» pubblicò in copertina una figura di reliquiario Bakota e all'interno un articolo di Marius de Zayas dal titolo *Modern Art... Negro Art*.
4. Gordon Frederick Browning, *Tristan Tzara: The Genesis of the Dada Poem, or From Dada to Aa*, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, Stoccarda 1979, p. 11.
5. Alister Horne, *The Price of Glory: Verdun, 1916*, St. Martin's Press, New York 1962, p. 328.
6. Francis M. Naumann, *Janco/Dada: An Interview with Marcel Janco*, in «Arts Magazine», Novembre 1982, p. 81.
7. Jean Arp, *Arp on Arp: Poems, Essays, Memories*, a cura di Marcel Jean, trad. di Joachim Neugroschel, Viking, New York 1970, p. 39.
8. Arp, *op. cit.*, p. 39.
9. *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, a cura di Robert Motherwell, Wittenborn, New York 1967, p. XX.
10. Arp, *op. cit.*, p. 338.
11. Richter, *op. cit.*, pp. 20, 23, 77, 79.
12. *Ibid.* p. 20. Le maschere di Janco mostrano delle affinità anche con le maschere di corteccia delle Nuove Ebridi e della Nuova Bretagna, oltre che con i tipi Marka e Bambara.
13. Naumann, *op. cit.*, p. 83.
14. Richter, *op. cit.*, p. 23.
15. Paul German, *Das Plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Graslande von Kamerun*, in «Jahrbuch der Museum für Völkerkunde, Leipzig», Lipsia 1911.
16. Il quadro di Man Ray *Totem*, 1914, presenta anch'esso questo minimalismo primitivo.
17. Emmy Hennings, *Das Cabaret Voltaire und die Galerie Dada, Als Dada Begann, Eine Dada Chronik*, Sansouci Verlag, 1957, p. 42.
18. Tristan Tzara, *L'Art et l'Océanie*, in «Cahiers d'Art» 1, 1929, pp. 59, 60; *A propos de l'art/pré-columbien* in «Cahiers d'Art» 4, 1929, pp. 170-172.
19. Tristan Tzara, *Note sur l'art nègre*, in «SIC» n. 21-22, Settembre-Ottobre 1917.
20. Elmer Peterson, *Tristan Tzara: Dada and Surrealist Theorist*, Rutgers University Press, New Brunswick 1971, p. 46.
21. Tzara, *Note sur l'art nègre*.
22. Peterson, *op. cit.*, p. 11.
23. Cfr. *Chanson de cocodou*, in «Dada» n. 1, Luglio 1917; e *Tribu Loritja, La Chanson de Serpent*, in «Dada» n. 2, Dicembre 1917.
24. James George Frazer, *The New Golden Bough*, a cura di Theodore H. Gaster, Mentor, New York 1964, p. 196.
25. Queste teorie furono anche elaborate da Andrew Lang e Wilhelm Wundt. Cfr. Evan M. Maurer, *In Quest of the Myth: An Investigation of the Relationship between Surrealism and Primitivism*, tesi di dottorato, University of Pennsylvania, 1969, pp. 28-30, 34-39.
26. Lucien Lévy-Bruhl, *Primitive Mentality*, trad. di Lilian A. Clare, Beacon, Boston 1966, p. 98.
27. *Ibid.*, pp. 8, 9.
28. André Breton, *Entretiens (1913-1952)*, Gallimard, Parigi 1952, p. 245.
29. Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, trad. di James Strachey, W.W. Norton, New York 1950, p. 1.
30. *Ibid.*, p. 90.
31. Guillaume Apollinaire, *Alcools*, trad. di Anne Hyde Greet, University of California Press, Berkeley 1965, p. 12.
32. *Opinions sur l'art nègre*, in «Action» 1, Aprile 1920.
33. Cfr. Maurer, *In Quest of the Myth*, pp. 12-15.
34. *Sculptures d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie*, Paul Guillaume, Parigi 1931.
35. Marcel Jean, *The History of Surrealist Painting*, trad. Simon Watson Taylor, Grove, New York 1960, pp. 247-252. Per i rapporti dei Surrealisti con le culture indigene americane ed oceaniche, cfr. anche José Pierre, *L'Univers surréaliste*, Somogy, Parigi 1983, pp. 67-77.
36. Paul C. Ray, *The Surrealist Movement in England*, Cornell University Press, Ithaca 1971, p. 135.
37. Clifford H. Browder, *André Breton: Arbiter of Surrealism*, Droz, Ginevra 1967, p. 61.
38. Breton, *op. cit.*, pp. 244, 245.
39. André Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, Parigi 1937, p. 106.
40. Michel Leiris e Georges Limbour, *André Masson et son univers*, Editions Trois Collines, Parigi 1947, pp. 127-128, e l'intervista con André Masson di Evan M. Maurer, 8 Dicembre 1970.
41. *Paesaggio irochese* del 1942 è un altro esempio dell'impiego da parte di Masson di temi indigeni americani.
42. Frazer, *op. cit.*, pp. 120-124.
43. Adolf Basler, *L'Art chez les peuples primitifs*, Librairie de France, Parigi 1929, p. 9.
44. James George Frazer, *The Worship of Nature*, Macmillan, New York 1926, pp. 316-440.
45. *Ibid.*, p. 427.
46. Frazer, *The Worship of Nature*, pp. 378-380, 402-403, 427.
47. Intervista con André Masson di Evan M. Maurer, 8 Dicembre 1970.
48. Masson, *Le Plaisir de peindre*, La Diane Française, Nizza 1950, p. 180.
49. Intervista con André Masson di Evan M. Maurer, 8 Dicembre 1970.
50. *Ibid.*
51. *Ibid.* Questo tipo di immagine "a raggi X" ricorre frequentemente anche nella scultura e nella pittura delle tribù degli Indiani d'America della Costa Nord Occidentale, dove essa viene associata in modo specifico al fenomeno dello sciamanismo. Cfr. Evan M. Maurer, *The Native American Heritage*, Art Institute of Chicago, Chicago 1977, pp. 290, 310.
52. Max Ernst, *Beyond Painting, and Other Writings by the Artist and His Friends*, a cura di Robert Motherwell, Wittenborn, Schultz, New York 1948, p. 194.
53. Patrick Waldberg, *Max Ernst, Pauvert*, Parigi 1958, p. 60.
54. Roland Penrose, *Max Ernst's Celebes*, University of Newcastle upon Tyne, 1972, pp. 14, 15. L'interesse di Ernst per i musei etnografici fu caratterizzato dal titolo della sua scultura del 1965, *Il museo dell'uomo*, che rappresenta un uomo seduto per terra con le braccia sulle ginocchia - una posizione questa derivata direttamente dalle sculture di pietra dell'Ecuador e del Costa Rica, 1000-1500 ca. d.C. Lo stesso titolo venne usato per un catalogo del 1965 prodotto con la Alexandre Iolas Gallery.
55. Ernst, *op. cit.*, p. 19.
56. *Ibid.*, p. 27.
57. *Encyclopaedia Britannica*, 11ma edizione, voce "Pan".
58. Intervista con Max Ernst di Evan M. Maurer, 24 Maggio 1974.
59. Ernst, *op. cit.*, p. 19. Anche la ninfa Eco rimanda a Pan. Eco era un'oreade, una ninfa delle foreste e delle grotte. Secondo la leggenda essa rifiutò l'amore di Pan, che, adirato, la fece squartare dai pastori. Frazer descrisse inoltre dei riti primitivi in cui gli uomini vengono simbolicamente sposati a personificazioni varie della natura. Cfr. *The New Golden Bough*, p. 110.
60. *Ibid.*, p. 26.
61. *Ibid.*, p. 28.
62. Waldberg, *op. cit.*, p. 42. Nel 1973 Ernst realizzò *Figura stante (Totem)*, una scultura analoga ai totem di argillite scolpiti dagli Haida della Costa di Nord-Ovest.
63. Freud, *Totem and Taboo*, p. 2.
64. Cfr. Maurer, *In Quest of the Myth*, pp. 182-185.
65. *Ibid.*, pp. 222-229.
66. Carlo Sala, *Max Ernst et la démarche onirique*, Klincksieck, Parigi 1970, p. 33.
67. Stephan-Chauvet, *L'Île de Pâques et ses mystères*, Editions "Tel", Parigi 1935, pp. 83-86.
68. Intervista con Max Ernst di Evan M. Maurer, 24 Maggio 1974.
69. Ralph Linton e Paul S. Wingert, *Arts of the South Seas*, Museum of Modern Art, New York 1946, pp. 42, 43.
70. Nel 1938 Ernst realizzò delle grandi figure di cemento di questo tipo per decorare le pareti della sua casa a Saint Martin d'Ardèche.
71. Stephan-Chauvet, *op. cit.*, tav. 28, fig. 66 e note. L'oggetto venne illustrato in *The Mystery of Easter Island* di Scoresby Routledge, Sifton Praed, Londra 1919.
72. Max Ernst, *Maximiliana ou l'exercice illégal d'astronomie*, Le Degré Quarante-et-un, Parigi 1964.
73. Una copia del «Bulletin of the American Ethnology» di Fewkes, del 1903, dedicato ai Kachina, e con bellissime illustrazioni, si trovava nella biblioteca di Ernst.
74. Peggy Guggenheim, *Out of This Century*, Dial, New York 1946, p. 297.
75. John Russell, *Max Ernst*, Abrams, New York 1967, p. 146.
76. Patrick Waldberg, *Max Ernst in Arizona*, in *Homage to Max Ernst*, a cura di G. di San Lazzaro (numero speciale di «XXe Siècle Review»), Tudor, New York 1971, p. 57. (La biblioteca di Ernst conteneva anche una edizione tascabile francese molto consultata di *Sun Chief* di Don Talayesva. Ernst ammirava a tal punto questo commovente racconto autobiografico di cultura Hopi che lo fece rilegare in pelle).
77. Lucy R. Lippard, *The Sculpture*, in *F172Max Ernst: Sculpture and Recent Painting*, Jewish Museum, New York 1966, p. 44.
78. Julien Levy, *A Summer in Long Island*, in *Homage to Max Ernst* a cura di G. di San Lazzaro (numero speciale di «XXe Siècle Review»), Tudor, New York 1971, p. 61.
79. Frank Waters, *Book of the Hopi*, Ballantine Books, New York 1966, p. 171.
80. Fra le numerose altre opere di Ernst ispirate ai Kachina ricordiamo: *La bella tedesca*, 1934-1935, *Lunatico*, 1944, *Due e due fanno uno*, 1956, *Uomo*, 1960.
81. Waldberg, *Max Ernst*, p. 363.
82. Mircea Eliade, *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, trad. di Willard R. Trask, Princeton University Press, Princeton 1972, pp. 518-569.
83. Lévy-Bruhl, *op. cit.*, pp. 216, 217.
84. *Ibid.*, p. 269.
85. *Ibid.*, p. 345.
86. Frazer, *The New Golden Bough*, p. 39.
87. Intervista con Max Ernst di Evan M. Maurer, 24 Maggio 1974.
88. Eliade, *op. cit.*, p. 13.
89. Ernst, *Beyond Painting*, p. 26.
90. Eliade, *op. cit.*, p. 38.
91. *Ibid.*, pp. 157, 158.
92. *Ibid.*, pp. 121, 285, 602.
93. Ernst, *Beyond Painting*, p. 28.
94. Eliade, *op. cit.*, p. 33.
95. *Ibid.*, p. 35.
96. Ernst, *loc. cit.*
97. Eliade, *op. cit.*, pp. 33-66.
98. Ernst, *Beyond Painting*, p. 29.
99. *Ibid.*
100. Eliade, *op. cit.*, p. 98.
101. Ernst, *Beyond Painting*, p. 29.
102. Eliade, *loc. cit.*
103. *Ibid.*, p. 156.
104. Ernst, *Beyond Painting*, p. 10.
105. *Ibid.*, p. 14.
106. Georges Duthuit, *Enquête*, in «Cahiers d'Art» 14, n. 1-4, 1939, p. 75.
107. Elizabeth Cowling, *The Eskimo, the American Indians and the Surrealists*, in «Art History» 1, n. 4, Dicembre 1978.
108. La Cowling è conscia del fatto che Miró non poté aver visto le maschere eschimesi composte del Musée de l'Homme di Parigi o della collezione Pinart, ora conservate al Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie a Boulogne-sur-Mer. Tuttavia, la Cowling crede che l'artista abbia visto delle riproduzioni di tali oggetti su pubblicazioni tedesche e sui resoconti della Smithsonian Institution. In un'intervista con André Masson, amico intimo di Miró e suo vicino nel 1924, William Rubin gli pose la questione di Miró e delle maschere eschimesi; Masson confermò che Miró non vide nessuna maschera eschimese fino agli anni trenta e che non si sarebbe messo mai a cercare quel genere di pubblicazioni scientifiche su cui si basa la tesi della Cowling.
109. William Rubin, *Miró in the Collection of the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York 1973, p. 60.
110. A cura di Wolfgang Paalen, in «DYN», 4-5, Dicembre 1945.
111. *Ibid.*, introduzione.
112. André Breton, *Surrealism and Painting*, trad. di Simon Watson Taylor, Harper and Row, New York 1972, p. 171.
113. Michel Leiris, *Wilfredo Lam*, Abrams, New York 1972, p. 7.
114. *Ibid.*
115. Breton, *Surrealism and Painting*, p. 78.
116. Jacques Charpier, *Lam*, Le Musée de Poche, Parigi 1960, p. 26.
117. Madeleine Rousseau, *Wilfredo Lam - peintre cubain*, in «Présence africaine» 4, 1948, p. 591.
118. Leiris, *Lam*, pp. 9, 10.
119. Wilfredo Lam, *Oeuvres récentes de Wilfredo Lam*, in «Cahiers d'Art» 26, 1951, p. 186.
120. Questo particolare aspetto sembra essere anche in rapporto con le immagini di genitali usate da Picasso nei tardi anni venti, per esempio negli studi per la sua *Crocefissione* del 1929. Cfr. anche

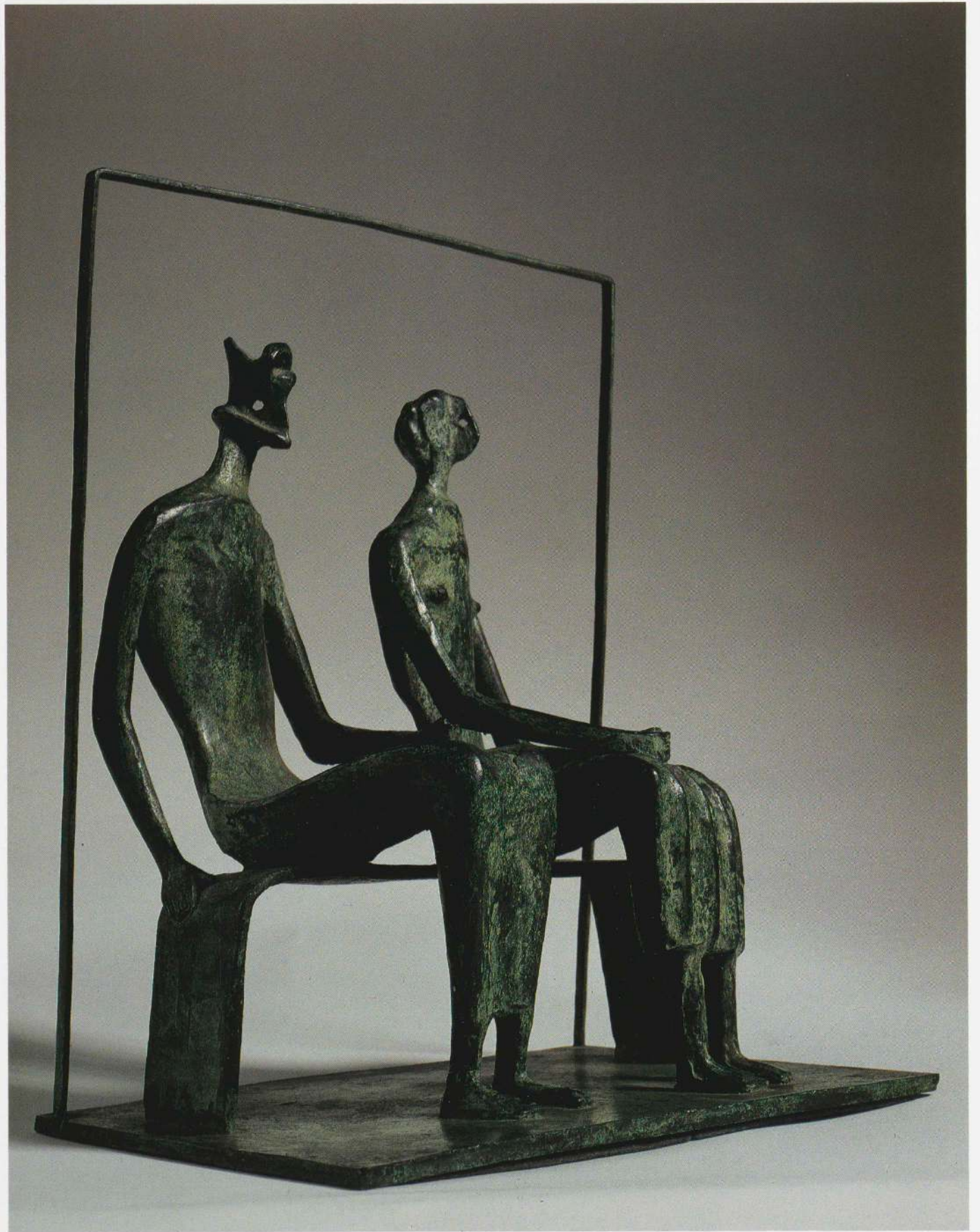


- Robert Rosenblum, *Picasso and the Anatomy of Eroticism*, in *Studies in Erotic Art* a cura di Theodore Bowie and Cornelia V. Christenson, New York Basic Books, New York 1970, pp. 339-393.
121. Anna Balakian, *Surrealism: The Road to the Absolute*, Dutton, New York 1970, p. 49.
122. Breton, *Surrealism and Painting*, p. 333.



Figura di antenato, Geelvink Bay, Irian Jaya (precedentemente Nuova Guinea Olandese). Legno e teschio, h. cm. 44. Rotterdam, Museum voor Land-en Volkenkunde.





Henry Moore, *Bozzetto per re e regina*, 1952. Bronzo, h. 26,7 cm. Collezione privata.



# Henry Moore

Alan G. Wilkinson

**P**ochi scultori del Novecento possiedono una conoscenza enciclopedica della storia della scultura come Henry Moore, e pochi hanno scritto con la stessa sua intelligenza intorno alla natura della scultura in generale e su artisti e argomenti specifici, compresa l'arte tribale. In contrasto con le scarse prove documentarie degli esemplari specifici di arte tribale conosciuti da Modigliani, Epstein, Gaudier e Lipchitz, specialmente nei suoi album di schizzi degli anni venti, Moore, fornisce una testimonianza inestimabile delle sculture a lui note.

Moore è nato nel 1898 a Castleford, Yorkshire, nel nord industriale dell'Inghilterra, settimo figlio di un minatore. Ancora in giovane età decise di diventare scultore ed ebbe la fortuna di ricevere un grande incoraggiamento dalla sua insegnante di arte delle scuole secondarie, Miss Alice Gostick. Nel 1917 si arruolò nell'esercito e combatté in trincea sul fronte occidentale. A differenza di altri due giovani scultori, Gaudier-Brzeska e Duchamp-Villon, sopravvisse, anche se fu vittima di un avvelenamento da gas e venne ricoverato per qualche tempo in ospedale. Aveva già ventun anni quando, nel 1919, si iscrisse ad un corso biennale presso la Scuola d'Arte di Leeds.

Non c'è dubbio che il libro *Vision and Design* (1920) di Roger Fry, che Moore lesse durante l'ultimo anno della Scuola d'Arte di Leeds, abbia rappresentato per lui l'introduzione all'arte Primitiva. Il capitolo di Fry sulla "scultura negra" inizia con una condanna della tradizione accademica che era rimasta ancora la regola quando Moore era studente:

«Com'era stretto, tondo e piccolino il mondo quando la Grecia era l'unica fonte di cultura, quando l'arte greca, anche in copie romane, era l'unica indiscutibile forma d'arte, eccetto qualche replica rinascimentale!».<sup>1</sup>

Sia per le sue osservazioni sarcastiche circa la limitatezza della tradizione greca, sia per l'elogio della scultura africana e precolombiana, il libro di Fry fu il primo catalizzatore della più profonda influenza formativa sullo sviluppo di Moore: le sue frequenti visite al British Museum negli anni venti.

«Trovai *Vision and Design* per caso, mentre cercavo un altro libro nella biblioteca di Leeds. Nel suo saggio sulla scultura negra Fry sottolineava la 'realizzazione tridimensionale' che caratterizzava l'arte africana e la sua 'fedeltà al materiale'. In più Fry aprì la strada ad altri libri e alla scoperta del British Museum. Quello fu veramente l'inizio».<sup>2</sup>

Moore giunse a Londra nell'Autunno del 1921, avendo vinto, quando era ancora a Leeds, una borsa di studio di stato per il Royal College of Art. Come Epstein prima di lui, Moore fu impressionato moltissimo dalle raccolte di scultura del British Museum. «Il British Museum mi entusiasmò una sala dopo l'altra; al confronto il Royal College of Art non significava niente».<sup>3</sup> Moore ha descritto in modo abbastanza dettagliato le sculture che lo interessavano di più: egiziane, assire, sumeriche, africane, oceaniche, nord e sud americane, eschimesi e, soprattutto, le monumentali sculture di pietra precolombiane – azteche, maya e tolteche.<sup>4</sup> La stessa definizione generica dell'arte Primitiva di Moore – nello spirito degli usi ottocenteschi più che del Novecento – comprende opere di tutti questi periodi e culture.

«Il termine "Arte Primitiva" è usato generalmente per comprendere le opere di una grande varietà di razze e di periodi storici, di molti sistemi religiosi e sociali differenti. Nel suo senso più ampio sembra includere la maggior parte delle culture che sono al di fuori delle grandi civiltà orientali ed europee».<sup>5</sup>





Henry Moore, *Donna in piedi*. 1923.  
Legno h. cm. 30,5.  
Manchester, City Art Gallery.

Il rifiuto da parte di Moore dell'ideale greco e della tradizione accademica era il proseguimento della posizione di Gauguin negli anni 1890 del secolo precedente, quando scriveva: «Il grande errore è la grecità, per quanto bella possa essere». <sup>6</sup> Analogamente, Moore ricordava in tempi recenti di avere deliberatamente ignorato, durante gli anni della sua formazione, la tradizione classica. «Ci fu un periodo in cui cercavo di evitare di guardare una scultura greca di qualsiasi genere. E anche rinascimentale. Pensavo che la Grecia e il Rinascimento fossero il nemico, e che bisognava liberarsene e ricominciare dall'inizio dell'arte primitiva». <sup>7</sup>

Negli anni venti, l'interesse di Moore si rivolse non solo verso le arti tribali d'Africa e d'Oceania, ma anche



Henry Moore, *Testa in rilievo*. 1923. Ardesia, h. cm. 31,8. Collezione privata.

verso numerose altre tradizioni scultoree, per la maggior parte extra-europee. Più avanti, nel 1931, parlando della storia generale della scultura, sottolineò il fatto che la scultura greca fiorì solo in un breve periodo, e che era soltanto una fra le tante grandi tradizioni:

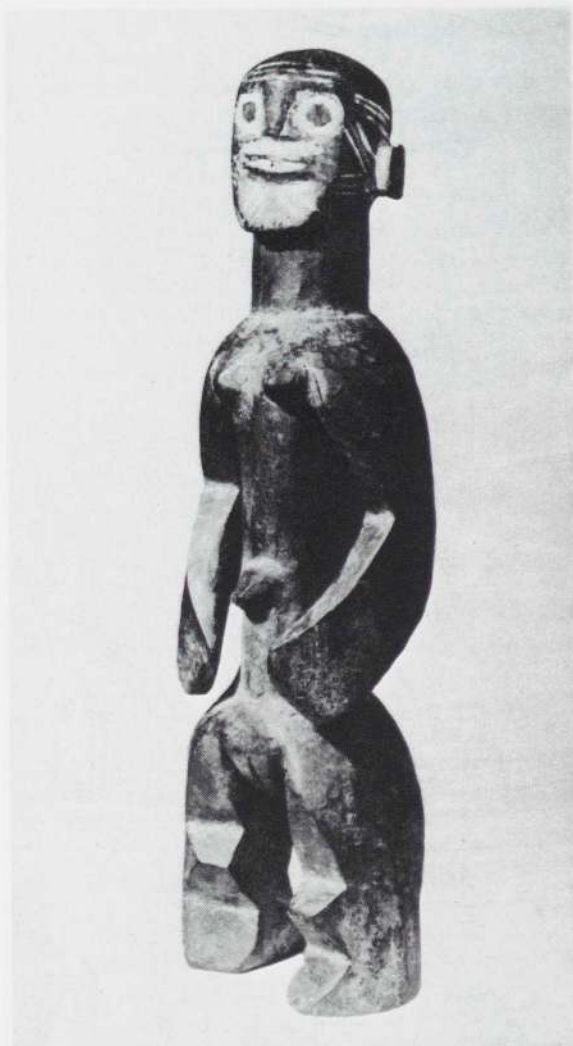
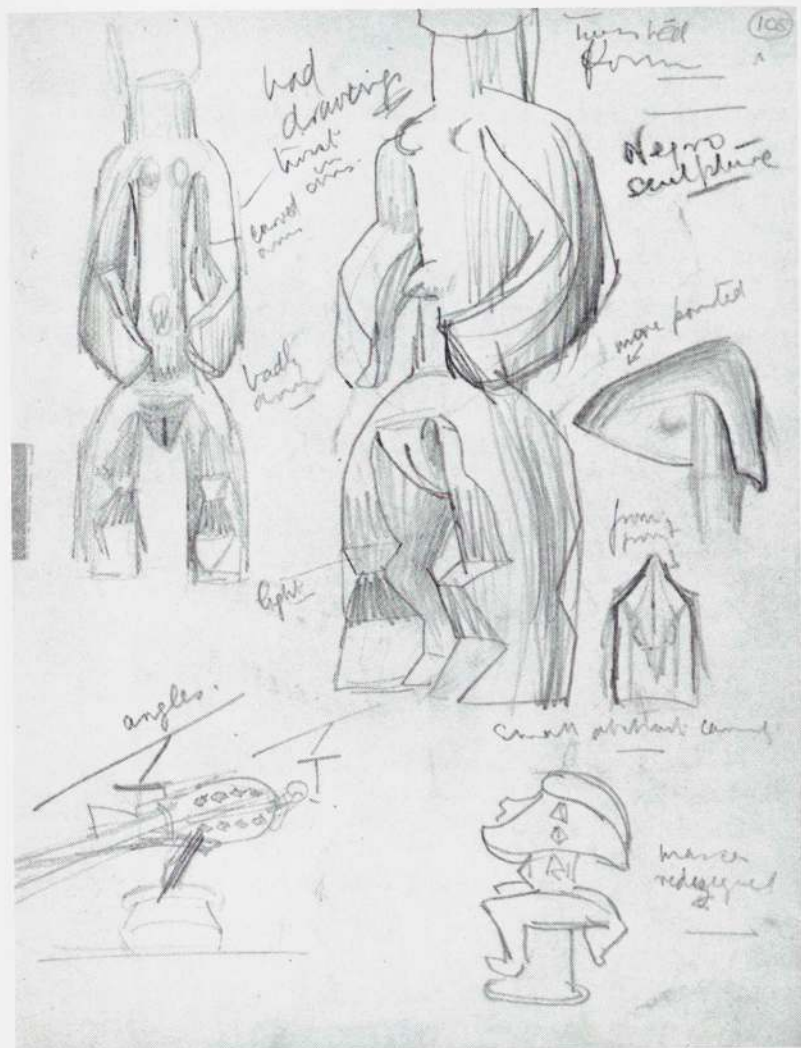
«Il mondo produce scultura da almeno trentamila anni. Grazie al moderno sviluppo delle comunicazioni adesso conosciamo gran parte di queste opere, e i pochi scultori della Grecia di un centinaio d'anni non possono più nascondere ai nostri occhi le realizzazioni della scultura del resto dell'umanità. Scultura paleolitica e neolitica, sumera, babilonese ed egiziana, greca arcaica, cinese, etrusca, indiana, maya, messicana e peruviana, romanica, gotica e bizantina, negra, delle isole dei Mari del Sud, degli Indiani del Nordamerica; di tutte abbiamo a disposizione esemplari originali e fotografie, che ci danno una visione mondiale della scultura, quale non è stato possibile avere prima d'ora». <sup>8</sup>

Che Moore abbia condotto uno studio esauriente delle sculture di molti di questi periodi e culture è provato dai suoi numerosi album di disegni degli anni venti. Fece delle copie di alcune fra le più antiche sculture conosciute, come la paleolitica "Venere di Grimaldi", di cui aveva visto una riproduzione nel volume di Herbert Kühn, *Die Kunst der Primitiven* (1923), e disegnò opere di arte sumera, egiziana, etrusca, indiana, precolombiana, gotica, eschimese, e soprattutto, sculture tribali africane e oceaniche. <sup>9</sup>

La scultura oceanica, in particolare quella delle Isole Marchesi, fu l'unica influenza di arte tribale sull'opera di Gauguin visibile soprattutto negli intagli su legno. Gli interessi di Picasso, negli anni 1907-1908, si rivolgevano più verso l'arte africana che quella oceanica. Per Moore, caso unico tra i maggiori scultori del Novecento, queste arti si rivelarono meno importanti rispetto alle sculture di pietra precolombiana, sia dal punto di vista formale che nella scelta del materiale, specialmente nelle sue opere degli anni venti. L'influsso precolombiano culminò nelle due sculture in pietra *Figura distesa* del 1929, presso la City Art Galleries di Leeds, e *Donna distesa* del 1930, alla National Gallery of Canada.

In questo scritto, comunque, vogliamo concentrarci sull'arte tribale, che oggi generalmente è la sola arte nota come Primitiva. Parlando con Moore delle sculture degli anni venti, abbiamo individuato soltanto poche opere che riflettono l'influenza dell'arte africana. Gli esempi più evidenti sono costituiti da due delle sole tre sculture in legno di questo periodo, *Testa di ragazza* del 1922 e *Donna in piedi* del 1923, entrambe alla City Art Gallery di Manchester. Il legno è il materiale tipico di gran parte delle sculture africane e la scelta di questo mezzo da parte di Moore è significativa a questo riguardo. Nessuna di queste due opere sembra rifarsi a uno stile tribale specifico, e, nel caso della *Donna in piedi*, l'influsso può essere stato indiretto. Le corte gambe piegate che si fondono in quello che assomiglia più a un piedistallo che a dei piedi, potrebbero essere state ispirate direttamente dalla scultura di Gaudier, *Il folletto*. Moore deve averne vista una riproduzione nel volume di Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska: A memoir* (1916), che egli lesse nel 1922 o 1923. Ha scritto Moore: «Un altro libro che mi fu di grande aiuto e che mi entusiasmò è il libro di Ezra Pound su Gaudier-Brzeska. Era scritto in modo fresco e con intelligenza, e Gaudier parla come un giovane scultore che sta facendo delle scoperte». <sup>10</sup> Anche nei suoi scritti Moore ripete diverse affermazioni di Gaudier apparse nel ricordo di Pound. Gaudier aveva osservato: «Gli Indiani sentivano l'influenza camitica [africana] attraverso gli occhiali greci». <sup>11</sup> Moore, spiegando la sua decisione di rifiutare l'ideale greco, scrisse: «Questo levare gli occhiali greci dagli occhi





Sopra a sinistra: Henry Moore, *Pagina 105 del Quaderno n. 3, 1922-1924*. Matita, cm. 22,5 x 17,1. Much Hadham, Inghilterra. Fondazione Henry Moore.

Sopra a destra: Figura, Mumuye, Nigeria. Legno, h. cm. 48. Londra, The British Museum.

A sinistra: Testa, Baga, Guinea. Legno, h. cm. 61. Londra, The British Museum.

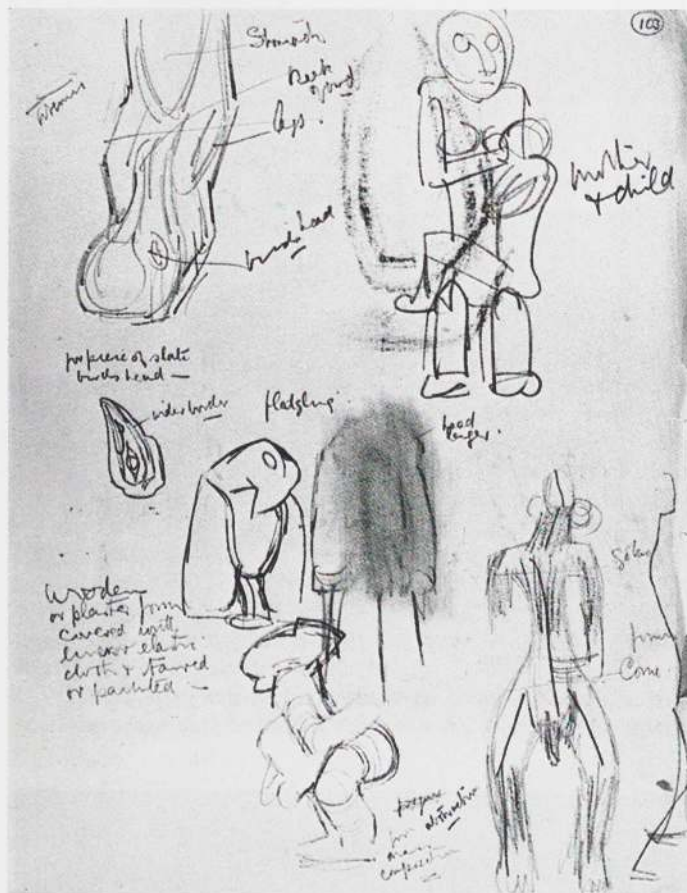
dello scultore moderno (insieme con la linea tracciata dall'opera di pittori come Cézanne e Seurat) lo ha aiutato a comprendere nuovamente l'intrinseco significato emozionale delle forme, invece di vedere principalmente un valore di rappresentazione...».<sup>12</sup>  
L'intrinseco significato emozionale delle forme: in questa breve definizione si trova la potente alternativa alla tradizione greco-romana che offriva l'arte tribale. La scultura tribale, con la sua straordinaria libertà e varietà di invenzione formale, la sua intensità e la sua immediatezza di espressione, e la sua propria logica interna, suggeriva ai

pittori e agli scultori del XX secolo infiniti modelli formali cui attingere per dare una nuova forma alla figura umana. Commentando recentemente due sculture del Museum of Mankind, a Londra – due figure in legno, una maschile e una femminile, provenienti dagli Zande, nel Sudan meridionale – Moore ha scritto: «Scoprire, quando ero un giovane studente, che gli scultori africani riuscivano a interpretare la figura umana a un tale livello, mantenendone tuttavia ed intensificandone l'espressione, mi incoraggiò ad essere più audace e a sperimentare di più».<sup>13</sup>

Moore ha dichiarato di aver visto opere di Gauguin



quando era studente a Leeds (1919-1921), sebbene non fosse particolarmente informato sulle sue realizzazioni come scultore. «Avevo avuto la fortuna di conoscere Michael Sadler, che a quel tempo era vice rettore dell'Università di Leeds, un uomo che aveva acquistato dei Cézanne e dei Gauguin prima del 1914, che aveva tradotto Kandinsky, ed era quindi veramente al corrente degli ultimi sviluppi dell'arte moderna».<sup>14</sup> In effetti, gli unici schizzi di Moore di arte europea del tardo Ottocento e del primo Novecento furono schizzi di opere di Cézanne e Gauguin. La fondazione Henry Moore possiede un disegno a matita basato su tre figure del quadro *Le grandi bagnanti* di Cézanne, del 1898 - 1905 (Philadelphia Museum of Art), che Moore aveva visto nella collezione Pellerin nel corso della



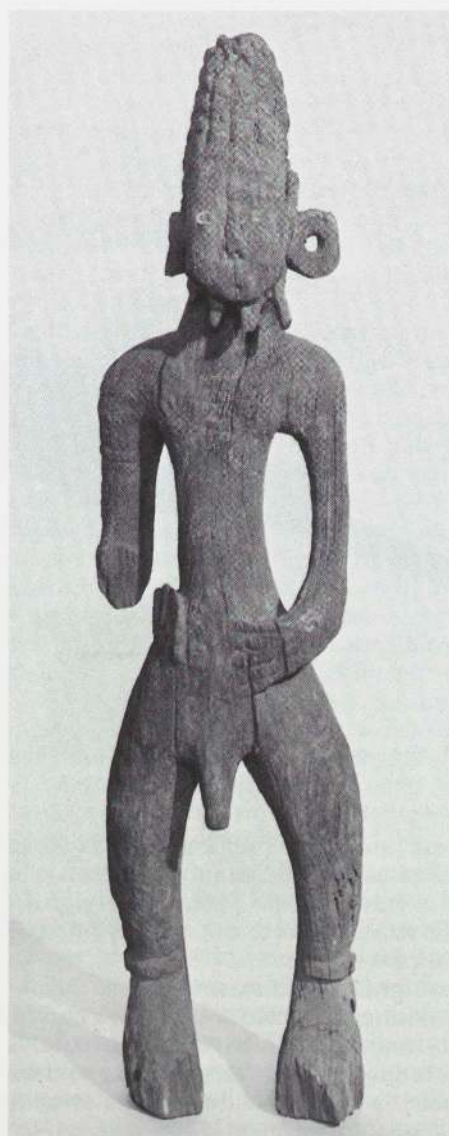
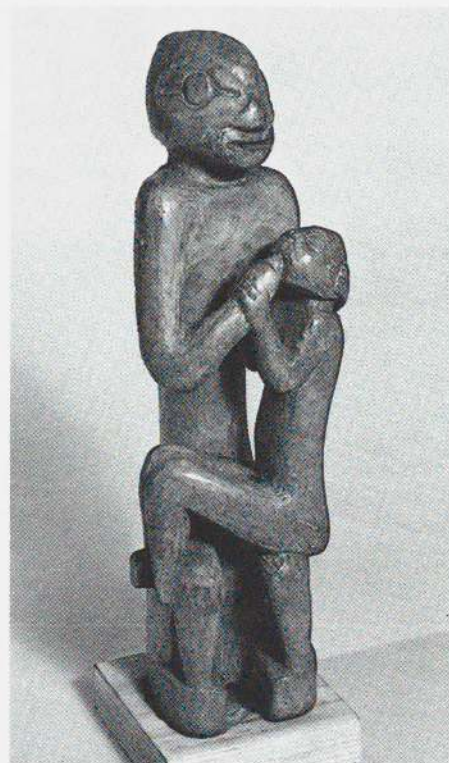
Henry Moore, Pagina 103 del Quaderno n. 3, 1922-1924. Matita, cm. 23 x 17,2. Much Hadham, Inghilterra. Fondazione Henry Moore.

Sopra a destra: Madre e bambino, Nootka, Isola di Vancouver, Columbia Britannica. Legno, h. cm. 27. Londra, The British Museum.

A destra: Figura, Jukun, Nigeria. Legno, h. cm. 88. Londra, The British Museum.

sua prima visita a Parigi nel 1922.<sup>15</sup> A pagina 52 del Quaderno numero 2 del 1921-1922 c'è uno schizzo a penna, con la dicitura "Gauguin", che deriva probabilmente dal disegno a carboncino *Femme Nue* del 1892.<sup>16</sup> Questo disegno, raffigurante la posa orientale che ricorre in molti quadri e opere su carta di Gauguin, si trova riprodotto in *Paul Gauguin* di Charles Morice (Parigi 1919, p. 172), probabile fonte dello schizzo di Moore.

Per Moore, come per Gauguin, libri, riproduzioni e fotografie costituivano importanti materiali di ispirazione. Il disegno di Gauguin *Femme Nue*, a sua volta, aveva preso a modello una delle figure di una fotografia che Gauguin aveva portato con sé a Tahiti, che ritraeva il tempio giavane di Borobudur.<sup>17</sup> La lastra di ardesia di Moore, *Testa in*







Sopra: Testa di scimmia Ubanghi (?), Repubblica Centrafricana. Legno h. cm. 18,4. New York, Collezione privata. Pubblicata in Carl Einstein, *Negerplastik*, 1915.

A sinistra: Henry Moore, *Pagina 120 del Quaderno n. 3. 1922-1924*. Matita penna e inchiostro, cm. 23 x 17,2. Much Hadham, Inghilterra. Fondazione Henry Moore.

rilievo del 1923 (p. 596), è probabilmente l'unica sua opera che mostri l'influsso della scultura di Gauguin. Agli inizi degli anni settanta Moore descrisse quest'opera a chi scrive come "piuttosto gauguiniana", e recentemente ha dichiarato ad Ann Garrould: «Quando scolpii quella testa non mi rendevo conto di quanto ero stato influenzato da Gauguin».<sup>18</sup> La fonte di ispirazione più probabile fu il rilievo in gesso dipinto *Autoritratto di Gauguin*, riprodotto a pagina 78 del volume di Charles Morice sull'artista.

Un altro artista che esercitò un influsso su Moore negli anni venti fu Epstein; non soltanto l'uomo e la sua opera, ma la sua collezione, in quanto Epstein, a quel tempo, aveva già cominciato ad accumulare quella che doveva diventare una delle più belle raccolte private di arte esotica e tribale.

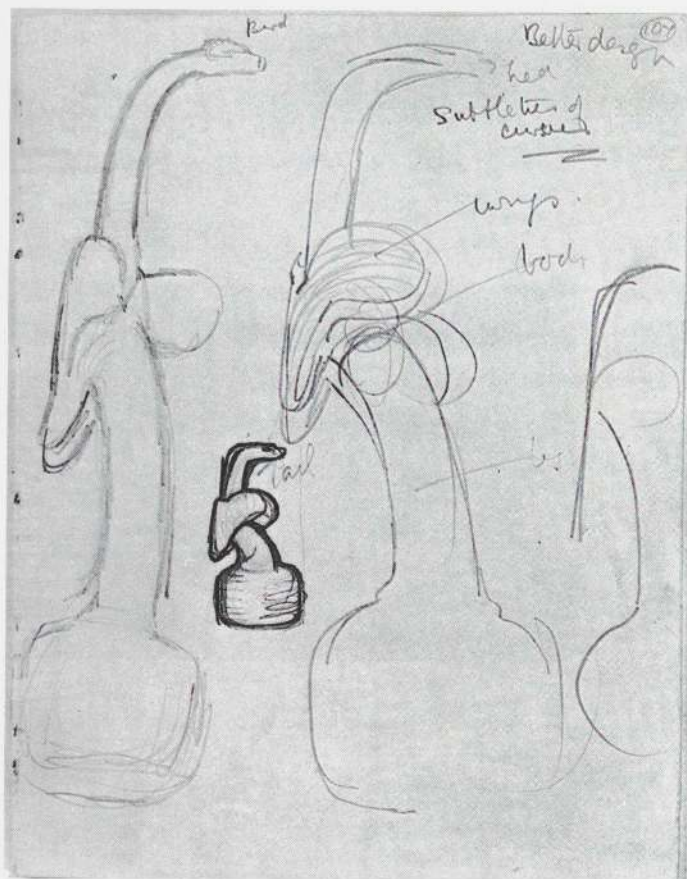
«Durante gli anni venti l'unico scultore in attività in Inghilterra per cui avessi qualche rispetto fu Epstein... Dopo che ebbi terminato gli studi e fui nominato insegnante presso il Royal College (1924), ebbi modo di conoscere Epstein abbastanza bene, e non ho mai dimenticato quando mi portava nella sua stanza da letto per vedere la collezione di sculture primitive; era così stipata di sculture negre, ecc..., che mi domandavo come facesse ad andare a letto senza rovesciare qualcosa».<sup>19</sup>

Intorno alla metà degli anni venti, Moore fece molti disegni di sculture africane, oceaniche, eschimesi, messicane e peruviane. I suoi quaderni di quegli anni costituiscono senza dubbio la documentazione più completa, fra quelle dei principali artisti del Novecento, di opere specifiche di arte tribale e Primitiva che lo avevano attratto.

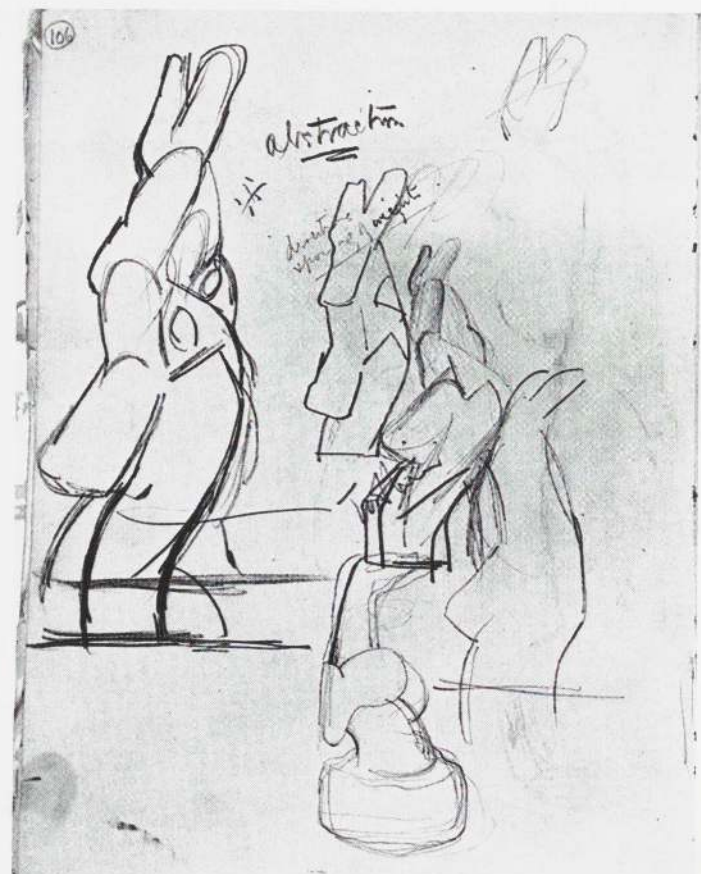
Non solo possediamo la testimonianza evidente di molte delle opere che Moore prediligeva, ma anche, in alcuni casi, le sue descrizioni, a distanza di molti anni, delle sculture stesse. I disegni di arte africana superano in quantità quelli di opere oceaniche, nordamericane (della Costa Nord Occidentale ed eschimesi) e peruviane. Al British Museum gli esempi di scultura africana erano molto più numerosi delle opere provenienti dall'Oceania e dall'America Settentrionale (Costa Nord Occidentale ed eschimesi), e questo fatto potrebbe spiegare perché Moore fece molti più disegni di arte africana che di opere ispirate alle altre regioni geografiche. (Stranamente, ci sono poche copie della scultura precolombiana che Moore tanto ammirava negli anni venti). Per la maggior parte, i disegni di arte Primitiva di Moore erano abbastanza lineari, e in alcuni casi si trattava di studi dettagliati delle opere stesse. Come ha spesso fatto notare l'artista, il disegnare un oggetto costringe ovviamente ad osservarlo e ad analizzarlo molto più attentamente di quanto non richieda il solo guardarlo.

Moore fece i suoi disegni di arte tribale o al British Museum o basandosi su illustrazioni contenute nei libri di scultura Primitiva. Quasi sicuramente tutti gli studi a pagina 105 del Quaderno numero 3 del 1922-1924 si riferiscono a opere del British Museum (p. 597): a sinistra in basso una testa Baga,<sup>20</sup> a destra in basso una decorazione per una prua di canoa delle Isole Salomone, a destra al centro due studi di un bastone con l'estremità a forma di





Henry Moore, Pagina 107 del Quaderno n. 3. 1922-1924. Matita, penna e inchiostro, cm. 23 x 17,2. Much Hadham, Inghilterra, Fondazione Henry Moore.



Henry Moore. Pagina 106 del Quaderno n. 3. 1922-1924. Matita, cm. 23 x 17,2. Much Hadham, Inghilterra, Fondazione Henry Moore.

uccello, dalla Nuova Caledonia,<sup>21</sup> e due schizzi di una figura Mumuye acquistata dal British Museum nel 1922. Nel 1951, durante il Festival of Britain, l'Ufficio delle Colonie sponsorizzò un'importante mostra di arte tribale, con il titolo, che oggi suona curioso, di "Arte tradizionale delle Colonie", dove era inclusa questa scultura Mumuye. William Fagg persuase Moore a visitare la mostra con lui, e a rispondere a una serie di domande circa la natura dell'arte tribale. Fagg chiese a Moore quale delle sculture avrebbe scelto secondo un criterio di migliore utilizzo delle qualità del legno. «La Mumuye mi sembra una delle migliori da questo punto di vista», rispose Moore. «Lo scultore è riuscito a renderla "spaziale" attraverso il modo in cui ha liberato le braccia lasciando allo stesso tempo avviluppata la forma centrale del corpo».<sup>22</sup>

A pagina 103 dello stesso Quaderno del 1922-1924 (p. 598), la figura di profilo in basso nel mezzo deriva da una figura maschile originaria di quella che era stata, negli anni precedenti la Prima Guerra Mondiale, la zona della Nuova Guinea controllata dai Tedeschi. Fu copiata da una riproduzione su una pagina strappata da un libro o da un periodico tedesco a tutt'oggi non identificato, che lo scrivente ha scoperto tra le carte di Moore. A destra di questo c'è uno studio di figura maschile Jukun della Nigeria Settentrionale, acquisito dal British Museum nel 1909 (p. 598). In alto a destra Moore ha disegnato uno dei suoi due temi più importanti - quello della madre e del bambino - copiando da quella che è, con ogni probabilità, una scultura in legno Nootka proveniente dall'Isola di Vancouver, nella Colombia Britannica (p. 598). Nel 1981 Moore scrisse, a proposito di questa e di altre opere analoghe della Costa Nord Occidentale, che il tema della madre col bambino proponeva allo scultore

«la relazione tra una forma più grande e una più piccola, e la dipendenza di quella piccola da quella grande. Il motivo della sua attrazione sta soprattutto nell'espressione di due fondamentali esperienze umane: essere figlio ed essere genitore. Queste... figure di madri e di figli sono notevoli. Danno un grande senso di protezione materna, senza essere affatto sentimentali».<sup>23</sup>

Le illustrazioni contenute in due importanti pubblicazioni tedesche di arte africana apparse precocemente, *Negerplastik* di Carl Einstein (1915) e *Afrika* di Ernst Fuhrmann (1922), costituirono le altre fonti principali per le copie di scultura tribale di Moore. A pagina 120 del Quaderno numero 3, la piccola testa a destra, appena sopra al centro, deriva da quella che probabilmente è una testa di scimmia riprodotta nel libro di Einstein, tavola 15 (p. 599).<sup>24</sup> Le due teste sulla sinistra sono una libera interpretazione delle teste visibili sull'imboccatura di un vaso Inca proveniente da Trujillo e raffigurato in *Reich der Inka* di Ernst Fuhrmann (1922) alla tavola 15. La copia di questo libro di proprietà dell'artista reca sul verso della copertina la scritta: "Henry Spencer Moore 1923". Tutti i disegni della pagina 143 del Quaderno numero 3 si basano su illustrazioni tratte da *Afrika* di Fuhrmann.<sup>25</sup>

Un certo numero di disegni di Moore mostrano che alcune opere d'arte tribale venivano copiate non per motivi di semplice studio, bensì con l'intenzione di trasformarli in idee per successive sculture. I due schizzi più grandi a pagina 107 del Quaderno numero 3 del 1922-1924 raffigurano il pestello di pietra preistorico, a forma di uccello, della zona nord-orientale della Nuova Guinea, ora al British Museum (p. 354), che probabilmente aveva ispirato anche Brancusi. Le proporzioni allungate del piccolo uccello sembrano aver presentato un problema per Moore, a quest'epoca scultore in pietra dallo stile massic-





Figura, Isole Hawaii. Legno, l. cm. 67. Londra, The British Museum.



Henry Moore, Pagina 90 del Quaderno n. 3. 1922-1924. Matita e gessetto, cm. 23 x 17,2. Much Hadham, Inghilterra. Fondazione Henry Moore.

cio e compatto. Come scrisse a proposito di una delle sue opere, *Madre con bambino* in pietra di Hornton, del 1924-1925 (City Gallery, Manchester): «Non c'è collo semplicemente perché avevo paura di indebolire la pietra». <sup>26</sup> Lo schizzo più piccolo, a penna e matita al centro della pagina, mostra un uccello molto più compatto, meno allungato, e indica che Moore stava elaborando una forma che ponesse meno problemi in vista della trasposizione in pietra.

Gli studi a pagina 106 dello stesso quaderno rivelano la maniera in cui l'artista usò il pestello di pietra come punto di partenza, non più disegnando una semplice copia dell'originale, bensì, come dice la scritta sul foglio, un'"astrazione" di esso. I quattro studi nei due terzi superiori di questa pagina ricordano la scultura *Uccelli eretti* (1914) di Gaudier-Brzeska (The Museum of Modern Art, New York).

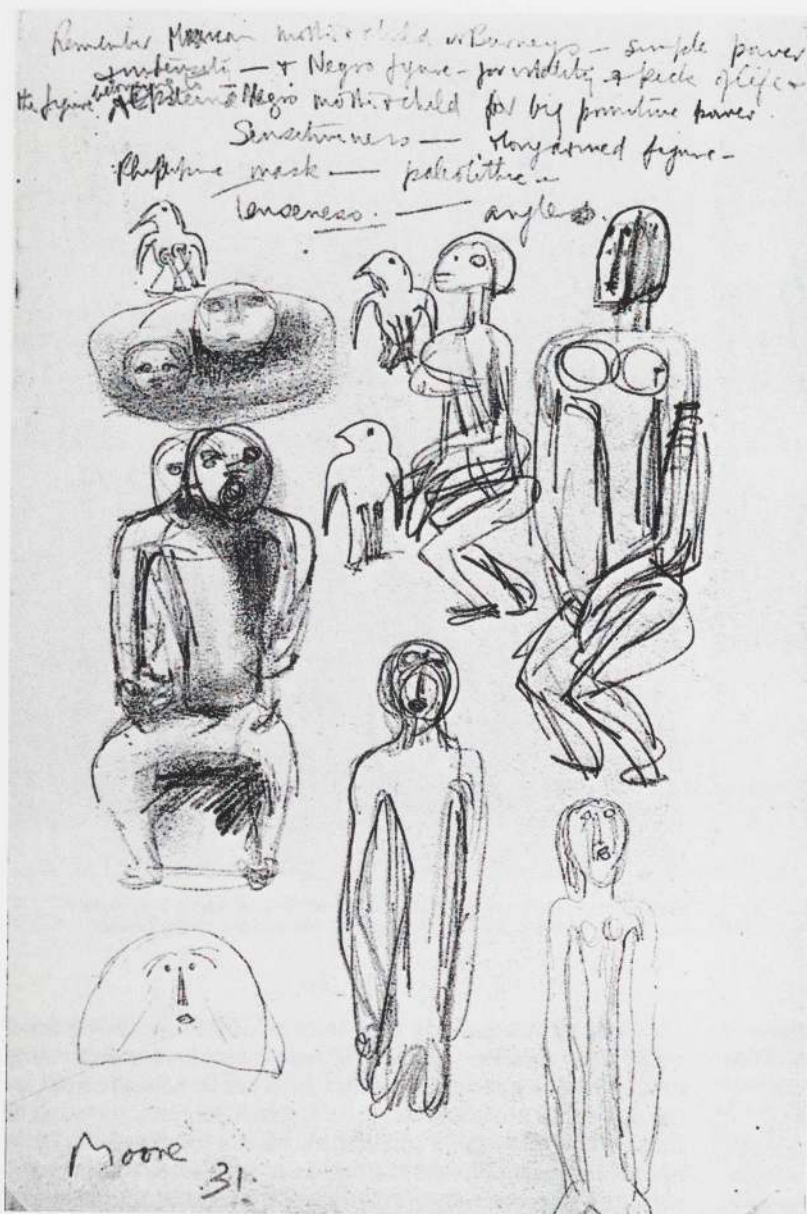
Il modo in cui Moore ha modificato il pestello di pietra negli studi di pagina 106 ci fornisce la chiave per comprendere il suo metodo di lavoro. Abbiamo a disposizione tutte le prove: la specifica scultura preistorica e la risposta ad essa di Moore, un evento raro nello studio delle affinità tra Primitivo e moderno. Nei quattro disegni più grandi della parte superiore della pagina 106, Moore non solo ha creato delle proporzioni meno allungate e più compatte di quelle del pestello, ma ha trasformato radicalmente le superfici lisce della scultura della Nuova Guinea, realizzando una complessa serie di piani e di angoli che mostrano chiaramente un debito nei confronti del Vorticism e dell'opera del 1914 di Gaudier-Brzeska. Sebbene tali studi non siano stati tradotti in scultura, essi sono in stretto rapporto con la superficie spigolosa del *Cane*, marmo del 1922.

Alcuni disegni di arte tribale di Moore degli anni venti rispecchiano, come abbiamo visto, la sua descrizione degli allestimenti alquanto caotici delle sale di etnografia del British Museum, con la sua «ricchezza e varietà inesauribile di capolavori della scultura (negra, delle Isole oceaniche, e del Nord e Sudamerica), ma stipati e ammassati insieme come paccottiglia in un magazzino di oggetti esotici, così che dopo centinaia di visite mi capitava ancora di trovare sculture che prima non avevo visto». <sup>27</sup> In altri disegni, come quelli a pagina 90 del Quaderno numero 3 (sopra), Moore si è concentrato su poche opere. La figura a carponi più in alto deriva dallo sgabello Arawak (Repubblica Dominicana) a forma di figura maschile, al British Museum. <sup>28</sup>

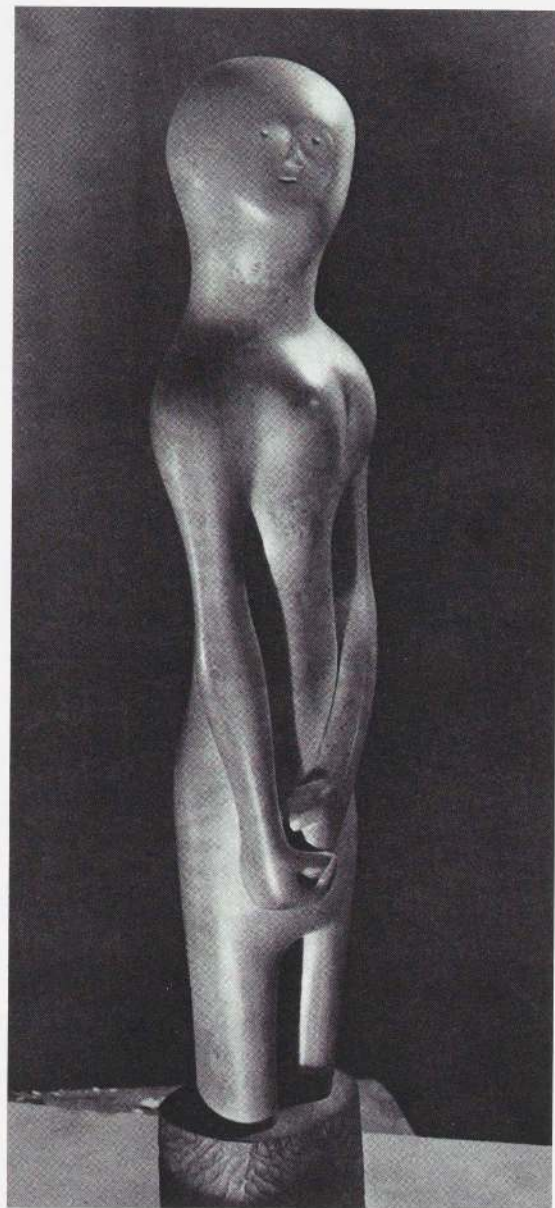
Recentemente Moore ricordava che all'epoca in cui era studente, epoca in cui fu eseguito questo disegno, le sculture caraibiche al British Museum erano esposte su un ripiano in alto, il che ne rendeva piuttosto difficile l'osservazione. Eppure quest'opera Arawak lo attrasse in modo speciale: «Mi piaceva in parte perché rappresentava una figura distesa, e in parte per la libertà delle gambe, che esprimono una così grande vitalità». <sup>29</sup> Troviamo qui un riferimento diretto all'altro tema centrale – la figura distesa – che, insieme a quello della madre col bambino, ha ossessionato Moore dalla fine degli anni venti fino ad oggi.

Gli altri due studi, al centro e in basso nella pagina, si ispirano a una delle opere di arte oceanica più vigorose e dinamiche presenti al British Museum: la figura accovacciata, proveniente dalle Hawaii, che raffigura probabilmente un danzatore. «È stata una delle mie preferite fin da quando ero studente», ha scritto Moore, «essa era esposta in una grande bacheca con altri trenta e forse più pezzi,

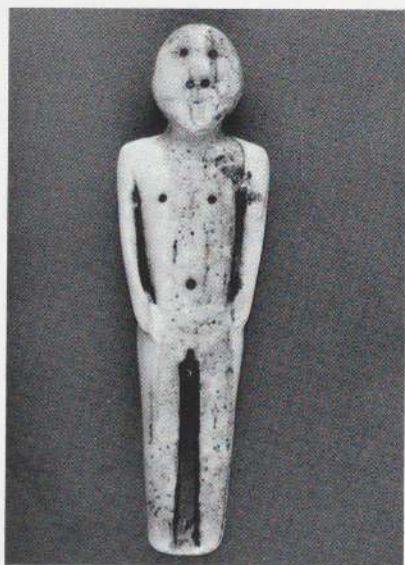




Henry Moore, Studi di scultura africana ed eschimese. 1931. Matita e gessetto, cm. 27,3 x 19,4. Collezione privata.



Henry Moore, Ragazza. 1932. Legno, h. cm. 30,5. Collezione privata.



Figura, Eschimesi, Alaska. Avorio, h. cm. 9,8. Londra, The British Museum.

ma anche così si distingueva per la sua sorprendente forza formale, e io sentivo che dovevo disegnarla. Ha il dorso piatto e i muscoli di un gorilla, uniti alla tensione e allo sforzo di un lottatore».<sup>30</sup>

Fra le centinaia di esempi di arte Primitiva esposte al British Museum, Moore scelse e ritrasse un numero di opere che nel corso degli anni si è arrivati a considerare tra i migliori esemplari di arte africana e oceanica della raccolta. Le sculture Mumuye, Jukun, Arawak, Nootka e hawaiane ricordate più sopra furono tutte incluse nella mostra del 1970 al British Museum curata da William Fagg *Tribal Image*, allestita secondo il criterio della qualità delle opere. L'occhio dello scultore aveva riconosciuto questa qualità intorno alla metà degli anni venti.

Le affinità tra arte Primitiva e arte moderna apparvero evidenti a Sidney Burney, il più importante e autorevole mercante londinese di arte africana, eschimese e oceanica durante gli anni venti e trenta, la cui galleria Moore visitò sicuramente. Nel 1928 Burney organizzò una mostra precorritrice, in cui sculture africane figuravano accanto a opere di artisti contemporanei: Zadkine, Epstein, Dobson, Hepworth, e Skeaping. Un'intelligente recensione sul «Times» commentò: «... ciò che emerge dalla mostra





Henry Moore. *Motivo verticale: bozzetto n. 11*, 1955. Bronzo, h. cm. 31,1. Collezione privata.

è il carattere tradizionale di tutta la buona scultura, indipendentemente da tempo e luogo». <sup>31</sup> Quattro anni dopo, lo scultore inglese Leon Underwood <sup>32</sup> organizzò alla galleria Burney un'esposizione analoga, ma più ambiziosa, con l'intento di mettere a confronto opere provenienti da Messico, India, Cina, Egitto, Africa, Persia e Nuova Zelanda con sculture di Degas, Gaudier-Brzeska, Modigliani, Moore, Hepworth, e due suoi lavori.

Durante gli anni trenta, Moore continuò a interessarsi di arte tribale, ma l'influenza di questa fu più sporadica che nel decennio precedente. Il radicale cambiamento di direzione nell'arte di Moore, in opere come *Composizione* del 1931, *Testa e palla* del 1934, e *Composizione a quattro pezzi* dello stesso anno, deve moltissimo alla influenza liberatrice della scultura di Picasso, Arp e Giacometti: opere quali *Metamorfosi* di Picasso (1928), *Campana e ombelico* di Arp (1931) e *Donna con la gola tagliata* di Giacometti (1934). Pur mantenendo la propria indipendenza, la scultura e i disegni di Moore degli anni trenta furono strettamente allineati all'opera dei Surrealisti, insieme ai quali Moore espose nella "International Surrealist Exhibition", alle



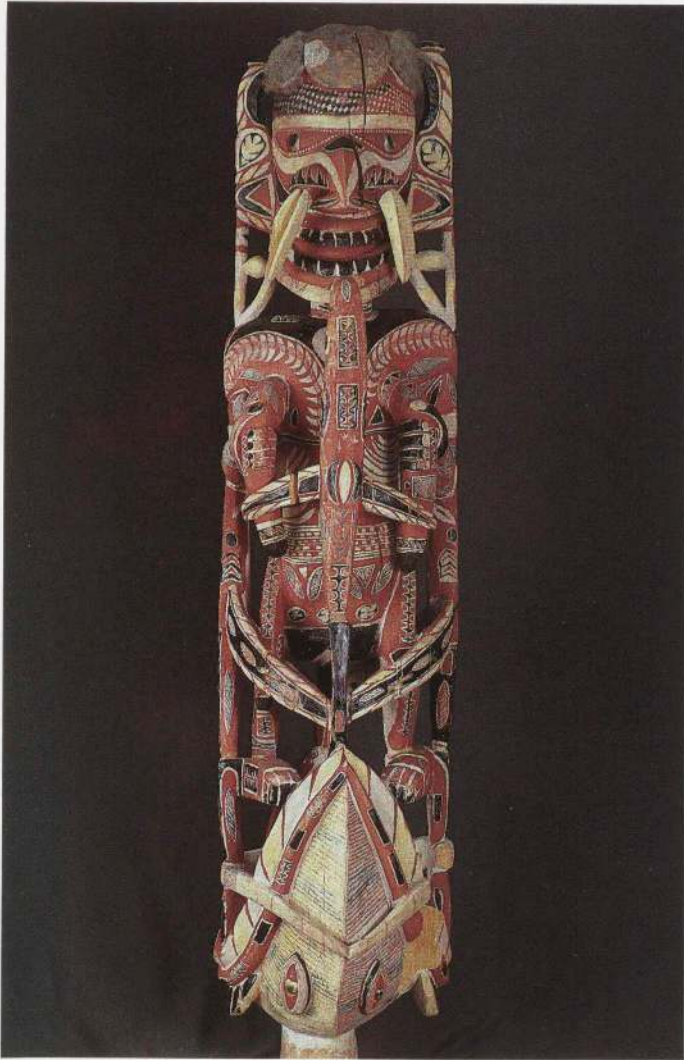
Manico di tamburo, Eschimesi, Alaska. Avorio, h. cm. 16. Londra, The British Museum.

New Burlington Galleries di Londra, nel Giugno del 1936. E, come i Surrealisti, Moore cercò ispirazione nella scultura oceanica ed eschimese.

Moore aveva fatto pochi disegni di arte eschimese, e l'impatto di questa sulla sua opera, rispetto a quello dell'arte oceanica, fu minimo. A pagina 100 del Quaderno numero 3 del 1922-1924, i tre studi appena sotto il centro del foglio, con le diciture "fishtail" e "bore hole", si riferiscono probabilmente a punte di arpione eschimesi in avorio, e nel mezzo c'è uno schizzo di un porta-aggi eschimese. <sup>33</sup> A destra in alto troviamo il disegno di una pipa indiana della Costa del Nord Ovest della Collezione Christy del British Museum.

Interessante per diverse ragioni è il disegno del 1931 *Studi di scultura africana ed eschimese*. La scritta in cima alla pagina: «Ricorda la madre con bambino messicana da Burney – semplice potenza e intensità – e la figura negra per la vivacità ed esuberanza vitale», testimonia il fatto che Moore visitò la galleria Burney di Londra, dove espose delle opere nella mostra di Underwood del 1932. La scritta a fianco indica che Moore era ancora in contatto con Epstein e la sua collezione: «e la scultura che ha Epstein, la madre con bambino negra, per il grande vigore primiti-



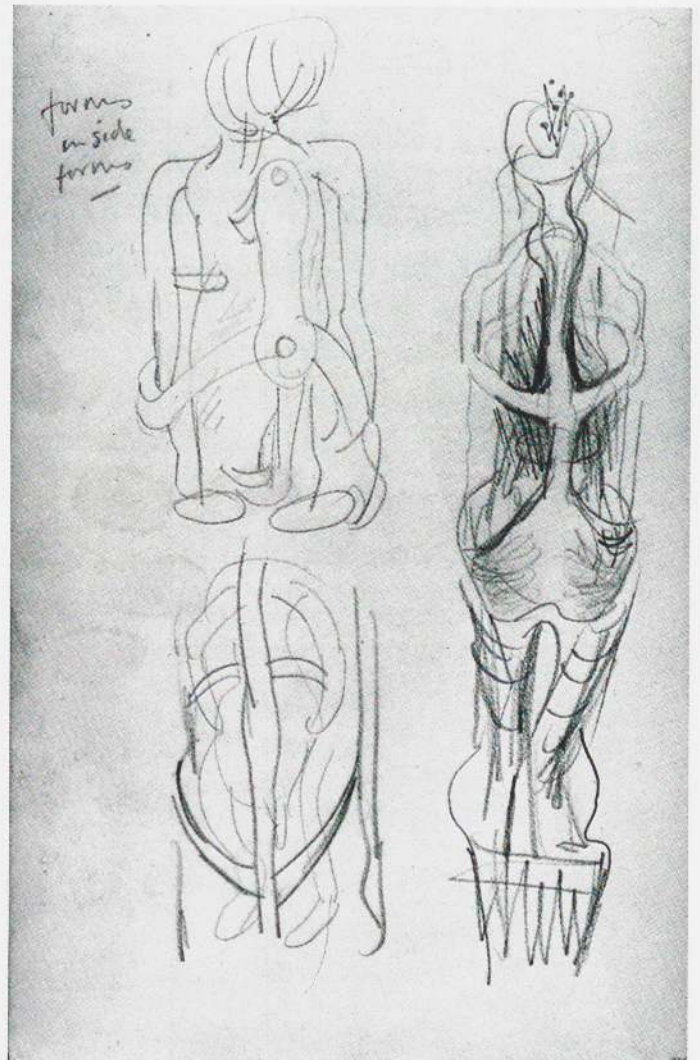


Figura, Malanggan, Nuova Irlanda. Legno dipinto e fibre, h. cm. 104,1. Londra, The British Museum.

vo». I due studi più grandi si riferiscono a figure Dogon in piedi con le gambe piegate. I due personaggi ritti nella parte inferiore della pagina si rifanno direttamente a figure eschimesi scolpite in osso e avorio, come la figura umana conservata al British Museum (p. 602). Da questi studi si sviluppò la *Ragazza*, opera in legno di bosso del 1932 (p. 602), una delle poche sculture di Moore ispirate dall'arte eschimese. In un'opera molto più tarda, *Motivo verticale: bozzetto n. 11* (p. 603), Moore fuse forme organiche a dettagli mutuati probabilmente dall'arte eschimese. Le tre sporgenze orizzontali separate del bozzetto sono notevolmente simili a motivi presenti in manici di tamburo eschimesi in avorio.

L'influsso tribale dominante sulla scultura e sui disegni di Moore degli anni trenta è costituito dall'arte oceanica. Sebbene Moore non abbia sfruttato al pari dei Surrealisti le immagini fortemente intense, grottesche ed erotiche presenti in molta arte delle isole del Pacifico, questo non significa che egli non fosse consapevole di tali caratteristiche. Nel 1941 scrisse:

«Le molte isole degli arcipelaghi oceanici hanno tutte dato vita alle proprie scuole di scultura, con grandi differenze circa la visione delle forme. Le sculture della Nuova Guinea, con i loro prolungamenti simili a zampe di ragno e le forme allungate a becco di uccello, sono in netto contrasto con le teste senza lineamenti e le superfici piane delle sculture di Nukuoro; o le solide figure di pietra delle Isole Marchesi in confronto agli effeminati



Henry Moore, Pagina dell'Album di schizzi B: forme dentro forme. 1935. Matita, cm. 21,8 x 13,8. Much Hadham, Inghilterra. Fondazione Henry Moore.

personaggi con le costole in rilievo dell'Isola di Pasqua».<sup>34</sup>

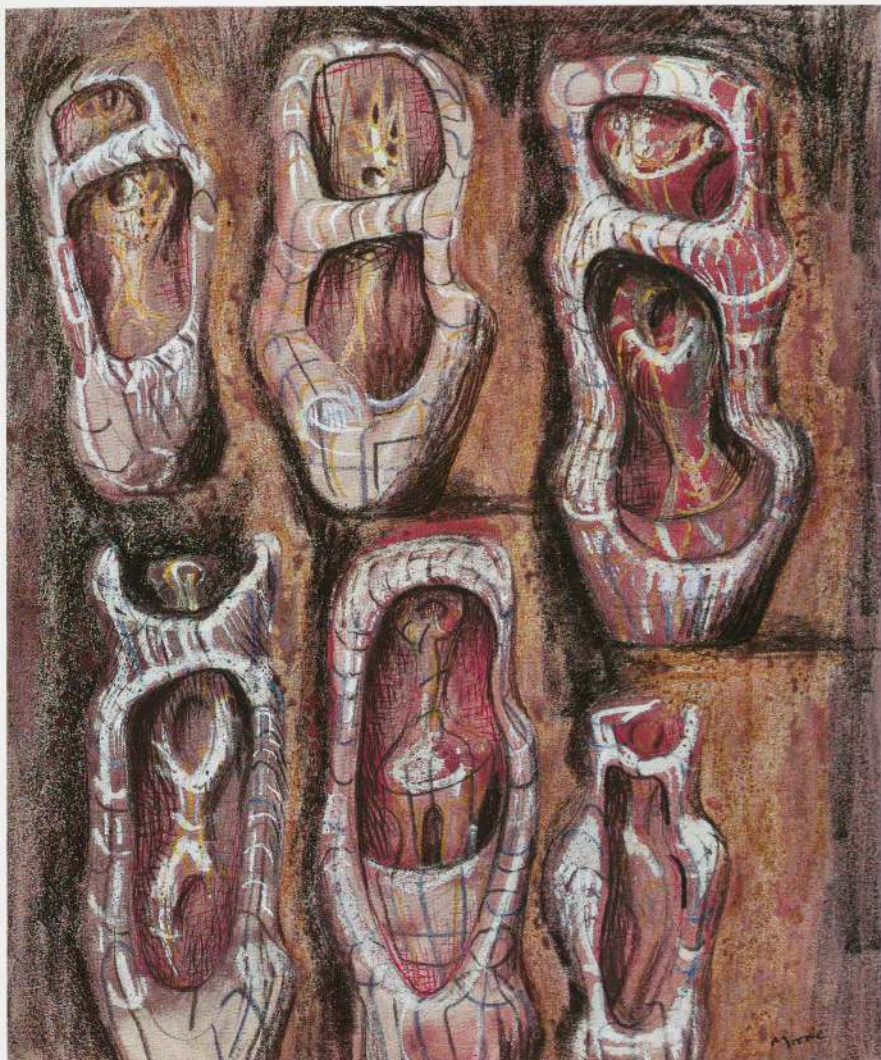
Recentemente, Moore ha messo a confronto le differenze più evidenti tra arte africana ed oceanica.

«Mentre la scultura africana è massiccia, vigorosa, e solida, e sembra riflettere un'attitudine realistica verso la vita, i popoli dell'Oceania mi pare abbiano una concezione del mondo più ansiosa e più nervosa, esageratamente immaginosa, che si esprime in forme fantastiche, che assomigliano a uccelli, a scarafaggi, con una certa natura di incubo».<sup>35</sup>

La *Figura distesa*, in piombo, del 1931 fu probabilmente la prima scultura di Moore ispirata dall'arte oceanica.<sup>36</sup> Mentre le forme distorte, biomorfiche della figura risentono chiaramente dell'opera di Picasso, i tre spuntoni paralleli, o costole che attraversano il torso scavato derivano con ogni probabilità da forme presenti nella scultura della Nuova Irlanda, come la figura Malanggan del British Museum, di cui Moore fece uno schizzo alla metà degli anni trenta. Di tutti gli stili tribali dell'Oceania, la scultura della Nuova Irlanda fu quella che esercitò la maggiore influenza formale sull'opera di Moore negli anni trenta.

La Pagina dell'Album di schizzi B: forme dentro le forme del 1935 non lascia dubbi circa il fascino esercitato su Moore dalla scultura della Nuova Irlanda. Lo studio in basso a sinistra del foglio mostra la struttura protettiva





Henry Moore, *Studio per scultura: forme interne/esterne*. 1950. Pastello, matita, gouache, penna e inchiostro rosso, cm. 29,2 x 23,8. Collezione privata.



Henry Moore, *Modello di lavoro per forme verticali interne ed esterne*. 1951. Bronzo h. cm. 64. Toronto, Art Gallery of Ontario, dono del Women's Committee Fund.

esterna di costole verticali e ricurve di un Malanggan e deriva quasi certamente da una scultura conservata al British Museum (pagina precedente).<sup>37</sup> Lo studio in alto a sinistra rappresenta la figura contenuta all'interno del Malanggan. Nel disegno più grande a destra, Moore ha trasformato l'opera primitiva in un'idea di scultura. È quindi il punto di partenza per i molti disegni di "forma interna/esterna" eseguiti da Moore tra il 1935 e il 1940. Recentemente egli ha così descritto un'altra scultura Malanggan della Nuova Irlanda presente al British Museum: «Le opere della Nuova Irlanda come questa mi colpiscono enormemente per il loro uso di forme dentro una forma. Mi resi conto del senso di mistero che si poteva raggiungere nascondendo parzialmente l'interno, così che per capirlo bisogna girare intorno alla scultura. Rimasi sbalordito anche dall'abilità necessaria per fare queste sculture interne».<sup>38</sup>

La prima opera di Moore con una forma interna/esterna – *L'elmetto* del 1939-1940 – non si basò in realtà sull'arte oceanica, ma su una illustrazione che aveva visto riprodotta in «Cahiers d'art» (1934) di due attrezzi o utensili preistorici greci.<sup>39</sup> Fu solo verso il 1948-1950 che Moore ritornò al motivo ispiratogli dall'Oceania, in disegni quali *Studio per scultura: forme interne/esterne*, proseguimento dei disegni degli anni 1935-1940. Questo disegno anticipa lo studio definitivo tridimensionale per la prima scultura, il bronzo del 1951 *Modello di lavoro per forme verticali interne ed esterne* (basato su un bozzetto dello stesso an-

no), che quindi deriva in ultima analisi dalla scultura della Nuova Irlanda che Moore aveva copiato nel suo album di schizzi del 1935.

Una delle più belle sculture in legno della fine degli anni trenta, *Canestro per uccello* del 1939 (p. 606), sembra rispecchiare anch'essa l'interesse sempre vivo di Moore per l'arte oceanica. Mentre le corde presenti nelle opere di questo periodo gli erano state suggerite, secondo l'artista, da alcuni modelli matematici visti al Museo della Scienza (e anche, secondo la mia opinione, dall'opera di Gabo), le forme verticali sporgenti della scultura, sebbene più distanziate, sono notevolmente simili ai tamburi a frizione della Nuova Irlanda (p. 606). Lo stesso titolo di Moore *Canestro per uccello* include una delle parole che egli usava per descrivere il senso spaziale della scultura della Nuova Irlanda: «una forma del tipo: uccello dentro la gabbia».<sup>40</sup>

*Tre punte* del 1939-1940 fu una delle ultime sculture che Moore portò a termine prima di concentrarsi per due anni di fila sui disegni di rifugi e di miniere di carbone (1940-1942). Come per quasi tutte le opere dal 1921 fino ai primi anni cinquanta, questa scultura si basa su un disegno preparatorio, uno dei numerosi studi su *Forme appuntite* del 1939, ora presso l'Albertina. *Tre punte* è un'opera problematica in quanto le sono state attribuite fonti estremamente diverse, compresa l'arte primitiva. David Sylvester ha avanzato l'ipotesi che Moore abbia derivato inconsciamente la forma dello spuntone centrale dalla





Henry Moore, *Canestro per uccello*. 1939. Legno e corda, l. cm. 41,9. Collezione privata.



Tamburo a frizione, Nuova Irlanda. Legno dipinto, l. cm. 47. Collezione privata.

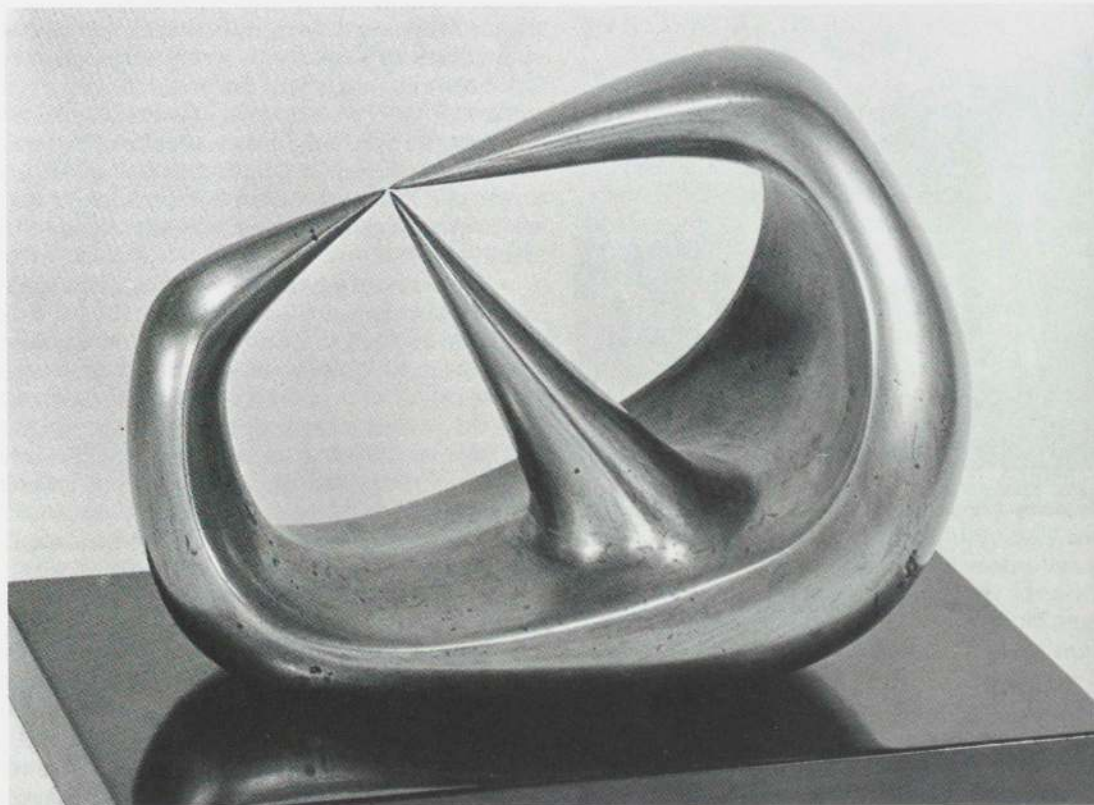


lingua aguzza e sporgente del cavallo e della donna sulla sinistra in *Guernica* di Picasso (1937). A quanto pare, però, Moore ha dichiarato a Sylvester che la fonte specifica della scultura fu un quadro del Louvre, il doppio ritratto del Cinquecento, appartenente alla Scuola di Fontainebleau, di Gabrielle d'Éstrées e della sorella nel bagno, in cui quest'ultima tiene fra l'indice e il pollice un capezzolo di Gabrielle; una fonte quantomeno improbabile.<sup>41</sup> Quando parlai del ritratto di Fontainebleau con Moore, infatti, egli lasciò cadere capricciosamente il problema, dicendo che era stato solo per mettere fuori strada Sylvester. Dato l'esplicito interesse di Moore per l'arte oceanica, culminante tra la metà e la fine degli anni trenta nei disegni di forme interne/esterne e nel *Canestro per uccello* del 1939 (basato sulla forma dei tamburi) ispirati da opere della Nuova Irlanda, si può individuare nell'arte Primitiva una fonte assai più plausibile. Mi riferisco alle figure a "gancio", o Yipwon, dalla regione del Karawari della Nuova Guinea, in cui il pene è "protetto" sopra e sotto da due forme aguzze simili a costole. Se il pene e le forme ricurve fossero staccate dalla scultura della Nuova Guinea e viste separatamente, si potrebbe quasi scambiare per le *Tre punte* di Moore. Anche in questo caso i disegni preparatori per la scultura forniscono preziose indicazioni sul modo in cui Moore trasformava le sue fonti. Oltre al disegno della Albertina, la *Figura seduta* e *Forme a punta* del 1939 testimoniano anch'esse della breve fissazione di Moore per le forme appuntite alla fine degli anni trenta. Nello studio più grande in alto a destra, i quattro spuntoni rivolti due verso l'alto e due verso il basso fino quasi a toccarsi, possono essere stati ispirati non dall'arte oceanica, ma dalla scultura africana, come la figura Pere in cui il torso scavato è formato da una serie di punte rivolte verso l'alto e il basso (p. 8), benchè sia improbabile che Moore avesse visto uno di questi oggetti già nel 1939.

Tra l'Agosto del 1940 e il 1943, quando gli venne commissionata una Madonna con Bambino per la chiesa di St. Matteo a Northampton, Moore abbandonò temporaneamente la scultura e, come artista di guerra ufficiale, si dedicò dapprima ai disegni di rifugi e poi a quelli delle miniere di carbone. Nell'Estate del 1942 aveva completato la serie di disegni sui minatori, e iniziò un album di

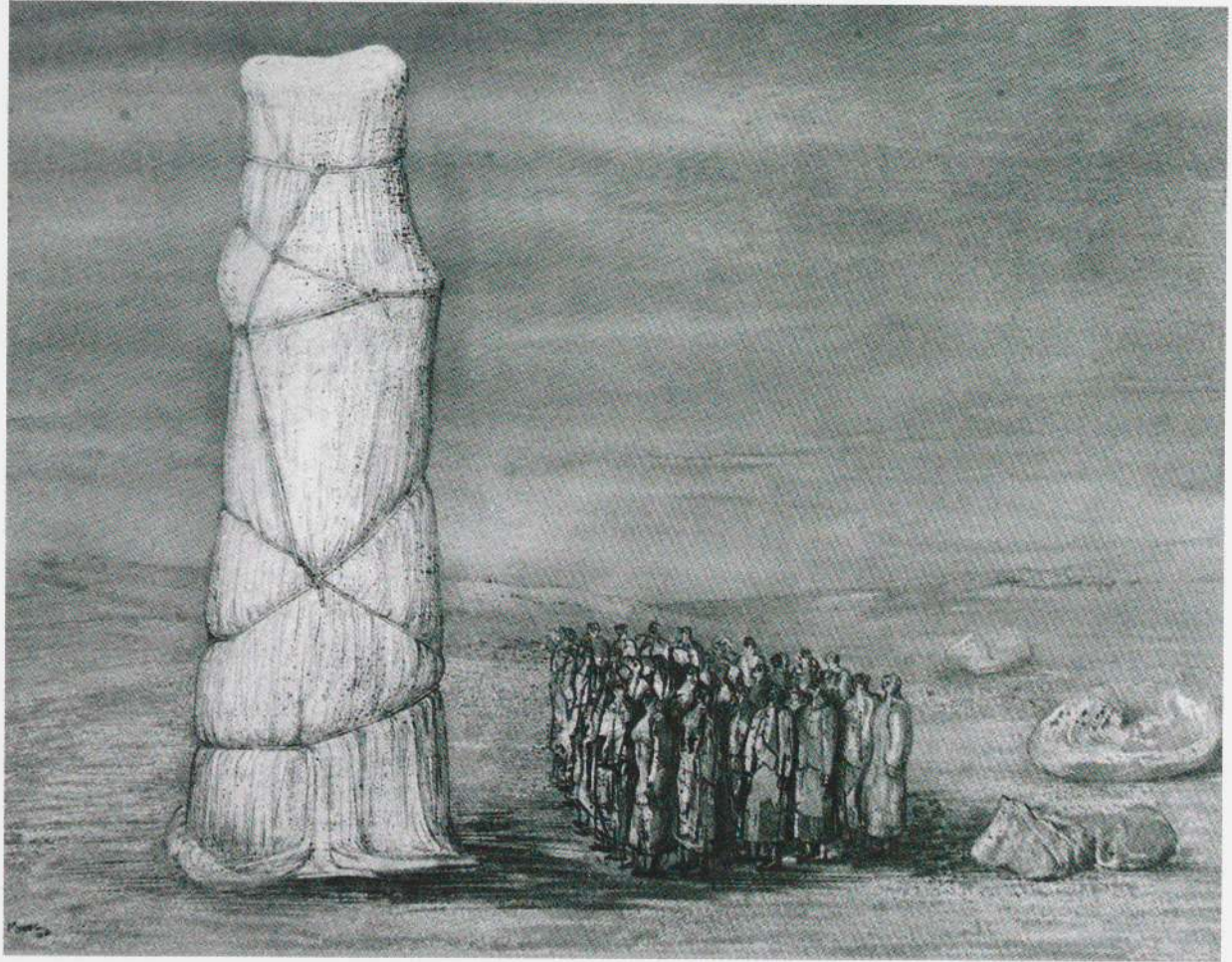


Figura Yipwon (particolare), Alambak, Fiume Karawari, Provincia del Sepik orientale, Papua Nuova Guinea. Legno, h. cm. 215. New York, Collezione Friede; già Collezione Matta. La figura completa è riprodotta a colori a pagina 73.

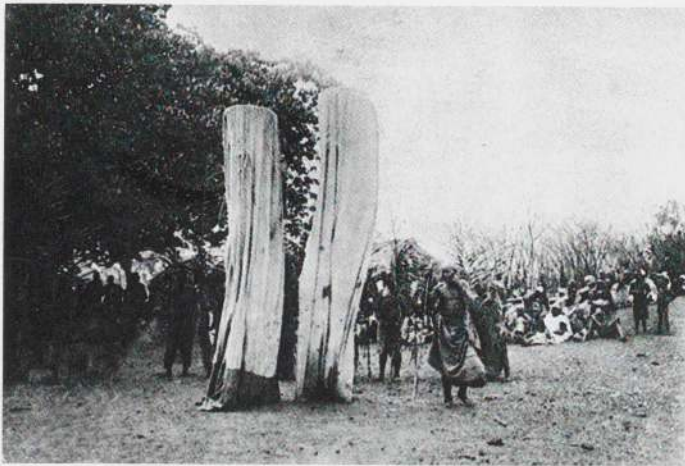


Henry Moore, *Tre punte*, 1939-1940. Bronzo, l. cm. 19,1. Collezione privata.





Henry Moore, *Folla che osserva un oggetto impacchettato*. 1942. Matita, gessetti neri e colorati, pastelli a cera e acquarello, cm. 40 x 55. Collezione privata.



Indigeni Nupe, Nigeria, davanti a due costumi coperti per danze rituali Dako. Pubblicata in Leo Frobenius. *Kulturgeschichte Afrikas*. 1933.

schizzi con alcuni spunti per delle sculture. Nello stesso anno 1942 eseguì parecchi disegni, più grandi e molto dettagliati, di sculture in ambienti esterni, nonché il più celebre dei suoi disegni pittorici, chiamati così dall'artista stesso: *Folla che osserva un oggetto impacchettato*. Con reminiscenze surrealiste, esso si colloca cronologicamente a metà fra *L'enigma di Isidore Ducasse* di Man Ray (stoffa e corda che nascondono una macchina per cucire) del 1920 ed *Edifici impacchettati di Manhattan inferiore* di Christo del 1964-1966.

Moore ha suggerito a chi scrive che l'idea dell'oggetto impacchettato può essergli venuta da una pratica comune negli studi degli scultori. Quando era studente di modellato al Royal College of Art nei primi anni venti, egli ricordava di aver conservato umida la creta coprendola con un panno e legandola con dello spago. Moore non indicò, comunque, la fonte specifica di *Folla che osserva un oggetto impacchettato*, e cioè una fotografia riprodotta in *Kulturgeschichte Afrikas* di Leo Frobenius (1933), libro che Moore possedeva, che mostra degli indigeni Nupe della Nigeria settentrionale intorno a due costumi per danze rituali Dako coperti (ma non legati). Nella storia del primitivismo, si tratta certo di una delle poche opere ispirate non da un'opera d'arte, bensì da una fotografia di una cerimonia tribale. Benché il disegno di Moore fosse senza dubbio basato sulla fotografia, l'artista ha ricreato l'ambientazione e il senso di drammaticità e di attesa. Una folla, che appare rimpicciolita rispetto all'enorme oggetto nascosto, è raccolta in una pianura deserta, come in attesa della cerimonia di scoprimento. Il disegno è più enigmati-





Henry Moore, *Bozzetto per re e regina* (particolare della testa del re). 1952. Bronzo, h. cm. 26,7. Collezione privata.



Henry Moore, *Bozzetto per re e regina* (particolare della testa della regina). 1952. Bronzo, h. cm. 26,7. Collezione privata.



Copricapo (particolare), Igbo, Nigeria. Legno, h. cm. 83,5, dimensione totale. Lagos, National Commission For Museums and Monuments.

co che non le opere di Man Ray e di Christo, poiché in queste sappiamo che cosa è stato coperto e legato. La natura dell'oggetto avvolto, nel disegno di Moore, rimane un mistero.

Dal 1942 in poi, Moore ha creato solo alcune opere che presentano delle affinità con l'arte tribale. In *Re e regina* del 1952-1953 (bozzetto a p. 594), probabilmente la scultura di Moore più celebre e più popolare, alcuni dettagli derivano da due sculture africane. Quando Moore e William Fagg visitarono la mostra "Arte tradizionale delle colonie" nel 1951, osservarono in modo particolare l'acconciatura Igbo proveniente dal Nigerian Museum. Fagg ha scritto che Moore era molto colpito nel «vedere come l'artista [Igbo] aveva usato questo metodo di aprire la testa umana. Questo fatto sembra averlo portato a riconsiderare le sue idee del 1930, e appare non solo in *Re e regina* del 1952, ma anche in molte delle sue opere più importanti nel corso degli anni cinquanta». <sup>42</sup> Il riferimento è all'unico foro presente in entrambe le sottili teste del *Re e della regina*. Fagg ha inoltre avanzato l'ipotesi che la corona del re derivi da un'altra opera esposta alla mostra del 1951, una scultura Yoruba di una testa di ariete. <sup>43</sup> La posa di *Re e regina* fu ispirata dalle figure egiziane sedute presenti al British Museum.

*Testa lunare* del 1964 (p. 611) sembrerebbe essere l'ultima scultura di Moore derivata dall'arte tribale. Le due parti rappresentano una "mano" (il lato che riproduciamo) e una "testa", e nella versione precedente, più piccola, il titolo era *Testa in una mano*. Quando Moore eseguì la versione più grande, scoprì che «l'effetto totale ricordava talmente la luce e la forma della luna piena che da allora l'ho chiamata *Testa Lunare*». <sup>44</sup> Sebbene *Testa lunare* sia stata a volte paragonata alle sottili forme della scultura figurativa delle Cicladi, la fonte esatta dell'elemento a forma di mano, secondo quanto William Fagg ha detto a chi scrive, fu una maschera di bufalo Mama (Nigeria), riprodotta nel libro di Fagg del 1963 *Nigerian Images* (p. 610). Secondo Fagg, lo scomparso Harry Fisher, amico e

mercante di Moore, regalò il libro allo scultore poco dopo la sua pubblicazione. Moore ha trasformato la simmetrica maschera Mama in un oggetto assomigliante a una testa astratta con delle corna o una enorme mano asimmetrica. Molti anni dopo che l'arte Primitiva aveva cessato di esercitare un influsso dominante sulla sua arte, *Testa lunare* testimonia ancora, alla metà degli anni sessanta, della ricettività di Moore verso le forme d'arte tribale che ebbero una così profonda influenza sul suo sviluppo durante gli anni venti e trenta.

Che l'arte tribale sia stata una delle maggiori influenze sulla scultura e sui disegni di Moore emerge molto chiaramente dalle illustrazioni qui riprodotte e raffrontate con opere dell'Africa e dell'Oceania. L'influsso combinato dell'arte tribale, precolombiana, e dell'arte di corte arcaica ed esotica ha avuto probabilmente un impatto più prolungato sull'opera di Moore che su quella di qualsiasi altro fra i maggiori artisti del Novecento, scultori o pittori. I prestiti dalla scultura tribale, così evidenti nelle sculture in legno e in bronzo esaminate in questo saggio, confutano apertamente la tesi di Goldwater secondo cui «gli adattamenti formali diretti sono stati pochi, e... solo una minima parte della scultura moderna arriva a ricordare le proporzioni generali e i ritmi di qualche specifico stile tribale primitivo». <sup>45</sup> Come abbiamo visto, parecchie opere di Moore non solo ricordano stili tribali, ma in alcuni casi furono direttamente ispirate da esemplari specifici di arte tribale che siamo stati in grado di identificare.

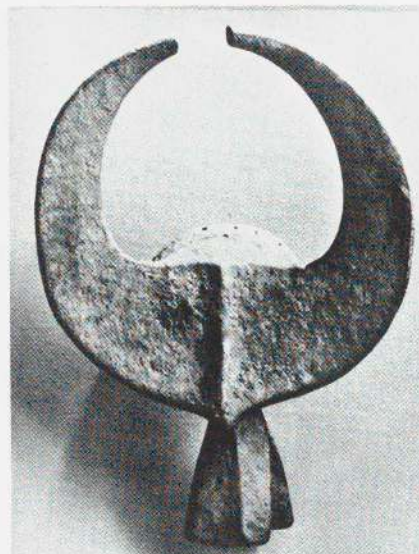
Che *Testa lunare* del 1964 sia a tutt'oggi l'ultima scultura di Moore ispirata all'arte tribale non significa che negli ultimi venti anni il suo interesse per l'arte africana e oceanica si sia affievolito. Al contrario, Moore ha ampliato la sua piccola collezione di scultura tribale, di cui ricordiamo tra le acquisizioni più importanti una notevole maschera Luba, una figura in piedi Mumuye, due figure Mangbetu, e una scatola in bronzo Asante *kuduo* del Sette-



cento. Moore era talmente affascinato da una delle più grandi sculture oceaniche del British Museum, la famosa figura dell'Isola Rurutu (p. 331), che, come Picasso prima di lui, ne ha fatto fare una replica in bronzo dall'originale.

La pubblicazione del 1981 *Henry Moore at The British Museum* segna il punto di arrivo di oltre cinquant'anni di scritti saltuari sull'arte della scultura, iniziati nel 1920 con il manoscritto inedito *History of Sculpture: Notes*, ora al Centro Henry Moore per lo studio della scultura di Leeds. Prima di questo recente volume, lo scritto più importante di Moore sull'arte tribale era stato un articolo dal titolo *Primitive Art* pubblicato su «The Listener» del 24 Agosto 1941. In *Henry Moore at the British Museum*, l'ottantaduenne artista prende in esame cinquanta sculture della raccolta, riscoprendo molte opere che aveva visto per la prima volta da studente negli anni venti. Tra le illustrazioni di arte tribale, quattro rappresentano sculture che aveva copiato nei suoi quaderni della metà degli anni venti.

«I pezzi presi in esame rappresentano una relazione personale molto limitata», scrisse Moore nell'introduzione, «ma così come per me sarebbe stato affascinante sapere, per esempio, quali opere del Louvre erano piaciute di più a Picasso e cosa potrebbe averlo influenzato, spero che alla gente interesserà vedere ciò che mi ha entusiasmato e ispirato al British Museum». <sup>46</sup> In effetti, vorremmo conoscere con molta più precisione di quanto invece ci sia possibile quali opere d'arte primitiva videro e ammirarono gli altri grandi artisti del Novecento.

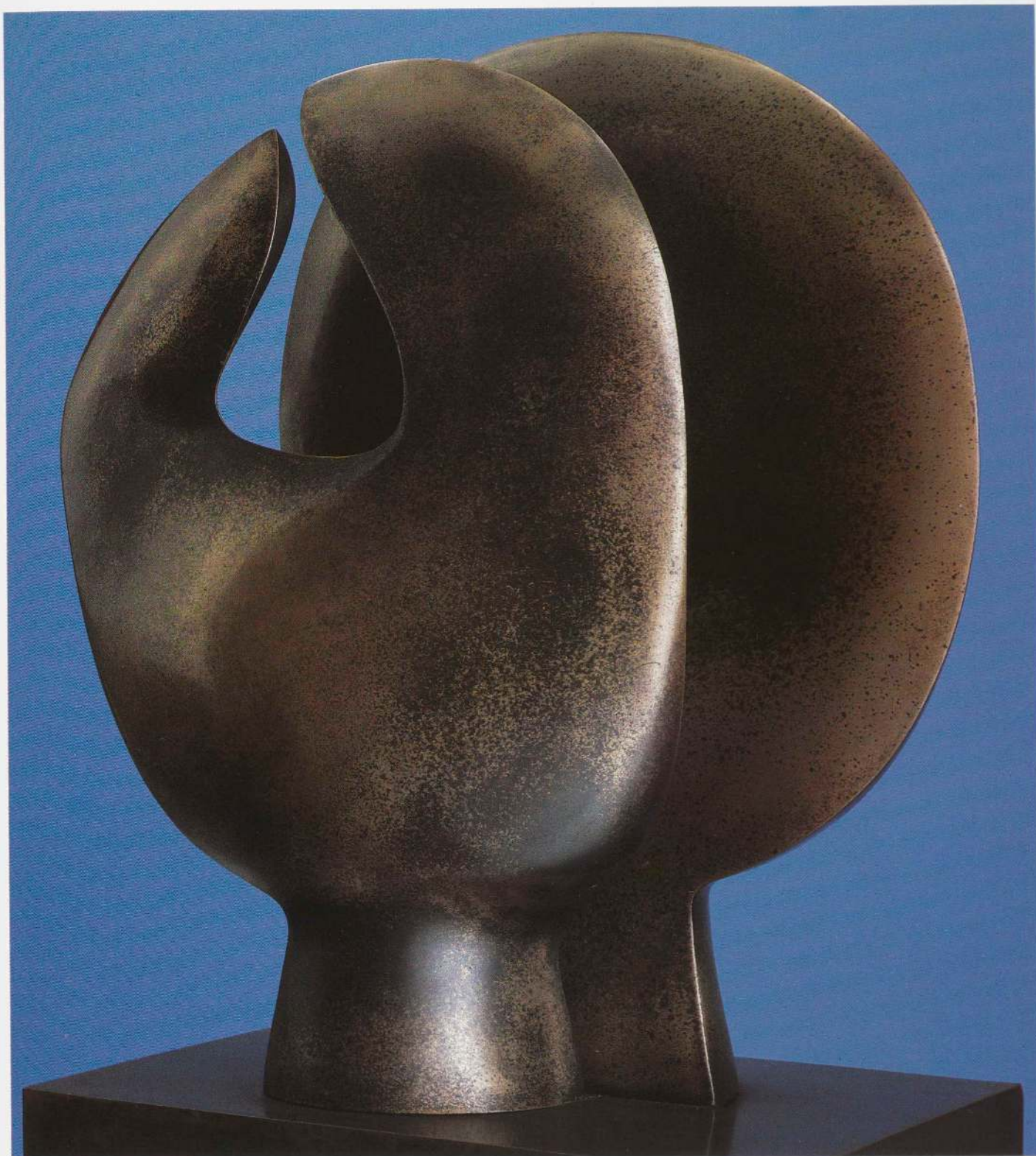


Maschera, Mama, Nigeria. Legno, h. cm. 49,5. Lagos. National Commission For Museums and Monuments. Pubblicata in William Fagg, *Nigerian Images*, 1963.



Maschera, Mama, Nigeria. Legno, h. cm. 46, dimensione totale. New York, Collezione Rita Reinhardt Bedford.





Henry Moore, *Testa lunare*, 1964. Bronzo, cm. 57,8 × 44,1 × 25,4. Londra, The Tate Gallery.

Il contributo di Moore alla storia del primitivismo nel nostro secolo è unico. I suoi disegni di scultura tribale offrono una testimonianza affascinante sulle opere specifiche che lo colpiscono. La sua scultura mostra una grande varietà di affinità e di interpretazioni rispetto all'arte dell'Africa e dell'Oceania, dalle proporzioni africane della sua *Donna in piedi* del 1923 fino a un'opera come *Testa lunare* del 1964, direttamente ispirata da una maschera Mama. Con artisti come Modigliani e, in minor misura,

Lipchitz, il dibattito sull'influsso tribale è inevitabilmente, per la natura delle loro opere e per l'assenza di documentazione circa le sculture africane a loro note, alquanto congetturale e generica. Moore, d'altro canto, con i suoi scritti, i disegni, e le sculture, ha svolto per noi gran parte del lavoro preliminare, migliorando così sia la nostra comprensione del suo rapporto con le fonti africane e oceaniche, sia la nostra valutazione della scultura tribale come opera d'arte a pieno titolo.



# NOTE

1. Roger Fry, *Vision and Design*, 1920, ristampa, Pelican, Middlesex, Inghilterra, 1961, p. 85.
2. Henry Moore, *Henry Moore on Sculpture*, a cura e con introduzione di Philip James, Mac Donald, Londra 1966, p. 49. (Nelle note che seguono citato come Moore).
3. *Ibid.*, p. 33.
4. *Ibid.*, pp. 155-174.
5. *Ibid.*, p. 155.
6. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Vintage Books, New York 1967, p. 66.
7. *British Sculpture in the Twentieth Century*, a cura di Sandy Nairne e Nicholas Serota, Whitechapel Art Gallery, Londra 1981, p. 104.
8. Moore, p. 57.
9. Per una descrizione dettagliata dei disegni di Moore sia di arte Primitiva sia di altre sculture extra-europee, cfr. Alan G. Wilkinson, *The Drawings of Henry Moore*, Tate Gallery/Art Gallery of Ontario, Londra 1977, pp. 143-150. (Nelle note che seguono citato come Wilkinson).
10. Moore, p. 49.
11. Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska; A Memoir*, John Lane - The Bodley Head, Londra, John Lane Co., New York 1916, p. 10.
12. Moore, p. 57.
13. Henry Moore, *Henry Moore at the British Museum*, fotografie di David Finn, British Museum Publications, Londra 1981, p. 96. (Nelle note seguenti citato come *Henry Moore at the British Museum*).
14. Moore, p. 32.
15. Wilkinson, p. 67, fig. n. 62.
16. *Ibid.*, p. 146, figg. nn. 112, 115.
17. Cfr. sopra, p. 187 e Alan G. Wilkinson, *Gauguin to Moore: Primitivism in Modern Sculpture*, Art Gallery of Ontario, Toronto 1981, p. 52, fig. n. 15.
18. Informazione di Ann Garrould, nipote di Moore, all'autore, Giugno 1983.
19. *Henry Moore at the British Museum*, p. 10.
20. Devo a William Fagg l'identificazione di questo schizzo quale copia della scultura Baga.
21. B.A.L. Cranstone, *Melanesia: A Short Ethnography*, British Museum, Londra 1961, p. 68, fig. 23. In questa figura le tre clave a destra sono chiari esempi del tipo "a testa di uccello" copiato da Moore.
22. Moore, p. 173.
23. *Henry Moore at the British Museum*, p. 125.
24. William Fagg ha suggerito a chi scrive che questa testa era probabilmente originaria dell'Ubanghi.
25. Wilkinson, p. 148, fig. 120.
26. Henry Moore, *Henry Moore*, a cura e con fotografie di John Hedgecoe, Thomas Nelson, Londra 1968, p. 45.
27. Moore, p. 157.
28. William Fagg, *The Tribal Image: Wooden Figure Sculpture of the World*, British Museum, Londra 1970, n. 4, illustrazione.
29. *Henry Moore at the British Museum*, p. 112.
30. *Ibid.*, p. 86.
31. Nairne e Serota, p. 79.
32. Leon Underwood (1890-1975) è un'artista la cui fama è stata oscurata dalle figure di Moore e di Hepworth, a cui insegnò disegno dal vero agli inizi degli anni venti. La sua attività è importante in questo contesto per diverse ragioni. Le sue sculture, gli olii, e le incisioni mostrano anch'essi l'influsso sporadico dell'arte tribale e Primitiva. Cominciò a collezionare scultura africana nel 1919

- e con gli anni riuscì a crearsi una notevole raccolta. Le pubblicazioni significative di Underwood sull'arte africana comprendono *Figures in Wood of West Africa* (1947), *Masks of West Africa* (1948) e *Bronzes of West Africa* (1949).
33. Wilkinson, p. 150, fig. 131 per un'illustrazione della pagina 100 del Quaderno n. 3.
34. Moore, p. 159.
35. *Henry Moore at the British Museum*, p. 91.
36. Nairne e Serota, p. 120. Anna Gruetner ha scritto: «Moore ha detto di recente che le strane forme così curiosamente affiancate del piombo *Figura distesa* (collezione privata) furono ispirate direttamente dalla scultura oceanica».
37. Christa Lichtenstern nel suo articolo *Henry Moore and Surrealism* in «Burlington Magazine», 123, n. 944, Novembre 1981, pp. 645-658, fu la prima ad osservare che i disegni di Moore dalle forme interne-esterne si basavano su sculture della Nuova Irlanda.
38. *Henry Moore at the British Museum*, p. 81.
39. Wilkinson, p. 144, figg. 93, 94, per un'illustrazione dei bronzi greci e del relativo disegno di Moore del 1937.
40. Moore, p. 159.
41. David Sylvester, *Henry Moore*, The Arts Council of Great Britain, Londra 1968, p. 36.
42. William Fagg e Margaret Plass, *African Sculpture: An Anthology*, Studio Vista, Londra 1964, p. 30. L'acconciatura Igbo (p. 609) è riprodotta anche a pagina 30.
43. Alan G. Wilkinson, *Gauguin to Moore: Primitivism in Modern Sculpture*, p. 298, fig. 112.
44. Henry Moore, *Henry Moore*, a cura e con fotografie di John Hedgecoe, Thomas Nelson, Londra 1968, p. 466.
45. Goldwater, p. 246.
46. *Henry Moore at the British Museum*, p. 7.



Maschera elmo, Kota, Gabon. Legno, h. cm. 63. Parigi, Musée des Arts Africains et Océaniens.



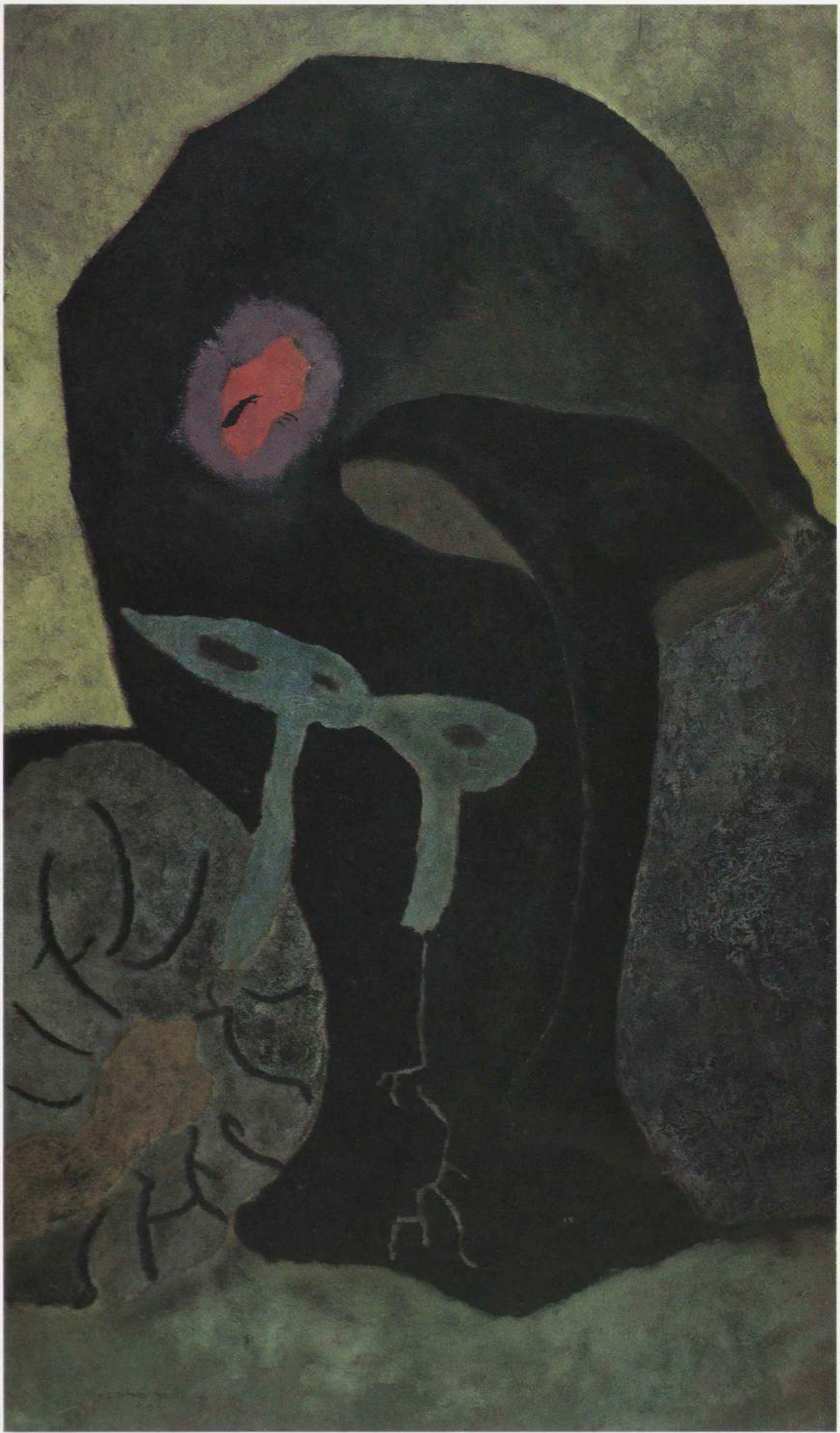
Maschera, Igbo, Nigeria. Legno, h. cm. 39,4. New York, Collezione John Rewald.





Figura, Eschimesi, Alaska. Avorio di balena, h. cm. 45. Collezione Privata. Già Collezione Henry Moore.





Theodoros Stamos, *Suoni nella pietra*. 1946. Olio su tavola, cm. 122,2 × 72,1. New York, Museum of Modern Art; dono Edward W. Root.



# Espressionismo Astratto

Kirk Varnedoe

**P**er molti artisti americani che intorno al 1940 si trovavano ad un punto morto, il primitivismo, inteso in un senso molto ampio, offrì la soluzione ad un enigma complesso: quale base si poteva trovare per un'arte nuova che non fosse né derivata né provinciale, individuale e tuttavia universale, libera da convenzioni e canoni e tuttavia assoluta? Molti di questi artisti trovarono la risposta in una forma di Primitivo che era più un'atmosfera che uno stile definito, una vasta gamma di immagini e titoli che evocavano più le origini della storia naturale e umana che non l'arte tribale.

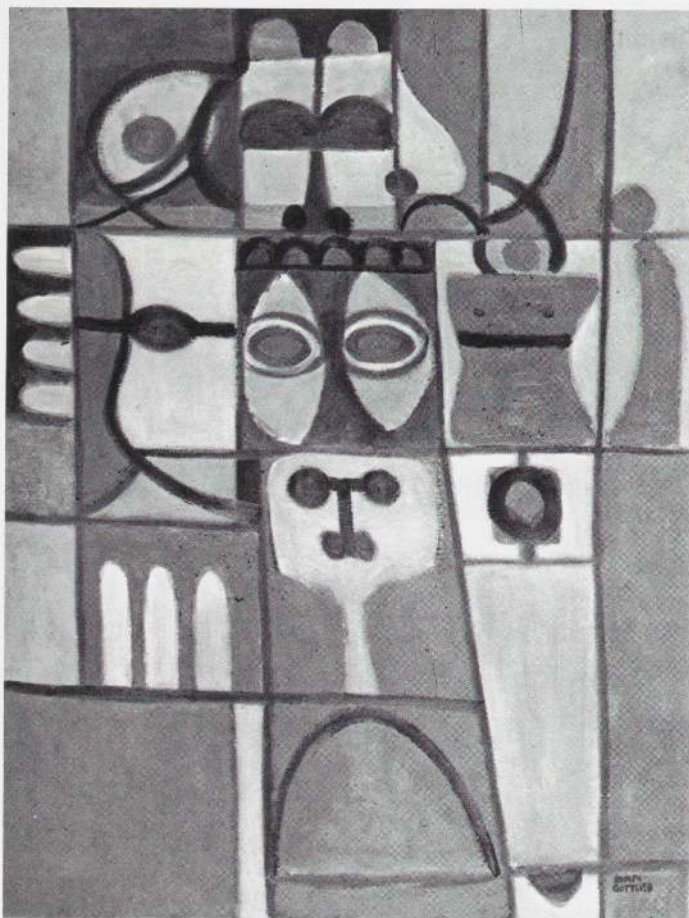
Questo nuovo tono era già evidente alla fine degli anni trenta e si diffuse all'inizio degli anni quaranta in quadri quali *Pittogramma* di Adolph Gottlieb, 1942, (p. 616) e *Custodi del segreto* di Jackson Pollock, 1943, (p. 617), con le loro suggestioni di miti, archetipi e segni totemici. Entro la metà del decennio, queste risonanze erano diventate la caratteristica di molta arte americana d'avanguardia, in opere così diverse quali le immagini degli inizi della vita di Mark Rothko (p. es. *Paesaggio primordiale*, 1945, p. 617) e i mostri fossili di David Smith (*Uccello del Giurassico*, 1954, p. 618) e in altri riferimenti all'evoluzione e all'estinzione, a civiltà perdute e a rituali contemporanei, nelle opere di Barnett Newman, Theodore Stamos, Mark Tobey, William Baziotès, Jsamu Noguchi e di molti altri.

Alcuni concetti primitivizzanti si erano diffusi nei circoli artistici americani nei due decenni precedenti il 1940, ma in una forma molto diversa, spesso intrisa di una idealizzazione romantica delle eredità culturali locali e di una visione politica materialista. Per esempio, i pittori muralisti messicani - Rivera, Orozco, Siqueiros e altri - erano stati molto ammirati per aver incoraggiato la diffusione dei miti e delle forme delle antiche civiltà del loro

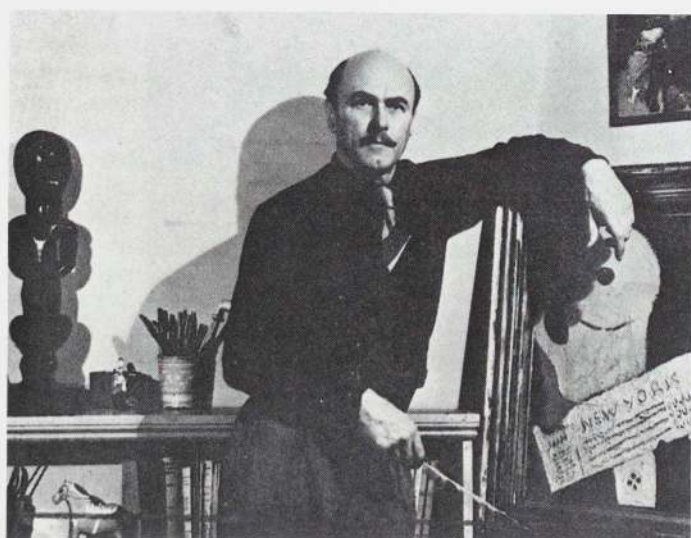
paese, e per aver usato questa eredità quale punto focale dell'unità nazionale e di un rinnovamento sociale. Alla fine degli anni trenta, tuttavia, l'insoddisfazione per questo tipo di arcaizzazione populista fece seguito alla generale disillusione nei confronti del Marxismo che l'aveva favorita (uno spostamento politico reso più deciso dalla reazione al patto tra Hitler e Stalin del 1939). Entro il 1940, quando il Museum of Modern Art celebrò la fusione tra arcaico e moderno nella mostra "Twenty Centuries of Mexican Art", l'apogeo dei pittori muralisti si era ormai concluso. Il loro naturalismo semplificato in modo retorico, anche nei suoi momenti più espressionisti, finì per sembrare inadeguato alla ricerca di universali più cosmici negli anni quaranta.<sup>1</sup> La nuova forma di primitivismo che stava emergendo era più completa in quanto includeva miti e segni Primitivi, intesi non come oggetti della sociologia collettiva, ma della psicologia universale, che rivelavano le basi del pensiero moderno. Inoltre, la precedente simpatia per l'arcaismo messicano nell'arte era stata sintomatica del desiderio di mettere un freno al dominio europeo mediante l'affermazione di elementi locali iconografici e di stile. Nel nuovo primitivismo che comparve verso il 1940, la ricorrente invocazione dell'"universale" indicava, tra l'altro, un impegno più dogmatico nella sfida con l'arte moderna in Europa.

In modo particolare, il pullulare di riferimenti al preistorico, al Primitivo e all'arcaico venne a coincidere con l'accresciuta attenzione per le opere dei Surrealisti europei, e gli Americani guardavano all'arte Primitiva con una considerazione fortemente condizionata da forme rinvenute nelle opere recenti di Picasso, Klee, Miró, Ernst, Masson e Matta. Il Surrealismo influenzò non solo l'aspetto del primitivismo degli artisti americani, ma anche la loro insistenza sulla identificazione spirituale degli ideali artistici contemporanei con le forze che motivarono la





Adolph Gottlieb, *Pittogramma*. 1942. Olio su tela, cm. 121,9 × 91,4. New York, Fondazione Adolph ed Esther Gottlieb.



John Graham nel suo studio. 1938. Alla sua sinistra una figura reliquiario Fang. New York, fotografia della Galleria Allan Stone.

creatività dell'uomo delle origini.

Pittori quali Gottlieb, Rothko e Newman non erano d'accordo con quel tipo di pittura astratta che avvertivano essere diventata, specialmente in America, banalmente decorativa o formale. Nel loro cammino sperimentale verso la formulazione di stili astratti propri, essi insistettero molto sul loro interesse per il contenuto. L'identificazione con il Primitivo era un modo di rivendicare a sé stessi un vocabolario di forme non rappresentative meno arbitrario, sempre e comunque valido, a condizione che il loro primitivismo potesse allo stesso tempo distanziarsi da ciò che sembrava loro una appropriazione troppo superficiale e puramente formale dell'arte tribale da parte di alcuni modernisti europei. Con un'argomentazione che spesso ne confondeva le tracce mentre proclamava i loro ideali, essi criticavano perciò l'astrazione moderna al fine di rivendicare un rapporto più profondo con l'artista Primitivo. Gottlieb simboleggiò questo bisogno di differenziazione quando nel 1943 disse: «Mentre l'arte moderna derivò il suo primo slancio dalla scoperta delle forme dell'arte primitiva, sentiamo che la sua vera importanza non consiste solamente nella disposizione formale, ma nel significato spirituale che sta alla base di tutte le opere arcaiche».² Sebbene questa dichiarazione non faccia cenno al loro debito verso i predecessori europei (cui erroneamente attribuisce solo una preoccupazione formale), essa riflette tuttavia l'esigenza sinceramente avvertita da questi artisti di un approccio che coinvolgesse il mito e la forza religiosa o magica dell'espressione Primitiva. Questa attenzione per il significato generale, al di là degli stili o delle forme specifiche, esprimeva il loro bisogno di basi essenziali dell'esperienza umana che trascendessero i confini regionali e nazionali e altri limiti della polemica artistico/politica.

L'uso che Gottlieb fa del termine "arcaico" è inoltre sintomatico del modo in cui le osservazioni di questi artisti fondevano spesso il preclassico e il preistorico, l'Incas e l'Inuit, in un concetto sintetico del Primitivo che sottolinea i comuni denominatori universali della psiche al di là dei diversi stili artistici. Per lui e per altri artisti americani, la testimonianza di innumerevoli articoli in periodici quali «Cahiers d'art» e «Documents» dimostrava – anche a coloro che non sapevano leggere il francese e osservavano solo le illustrazioni – che i Surrealisti, alla fine, si interessavano non tanto degli stili tribali in sé quanto della comprensione su basi più ampie dello spirito e del significato dell'arte Primitiva. Gli Americani risposero positivamente a questo ethos quasi etnologico e all'attenzione dei Surrealisti per i valori particolari della mentalità Primitiva come modello per il creatore moderno.

Per altri aspetti, tuttavia, lo spirito surrealista era diverso, e le idee dei Surrealisti circa il Primitivo non riuscivano a soddisfare le aspirazioni di uomini quali Gottlieb, Newman e Pollock. Gli interessi dei Surrealisti per i paralleli tra la mente Primitiva e l'inconscio moderno erano prevalentemente legati a un interesse freudiano per le patologie della psiche individuale. Freud fu naturalmente importante anche per gli artisti americani dei primi anni quaranta. Ma gli Americani invocarono spesso una nozione di archetipi più tipicamente associati con il concetto di "inconscio collettivo" rinvenuto negli scritti di Jung, cioè, la credenza in una innata "memoria della razza" che faceva dell'inconscio contemporaneo una miniera di forme-simboli che risalgono alla esperienza umana delle origini. Queste idee vagamente junghiane erano implicite nel vocabolario generale dei riferimenti degli artisti americani all'inconscio e all'arte Primitiva. Tuttavia esse dovevano la loro diffusione più a discussioni





In alto: Jackson Pollock, *Custodi del segreto*. 1943. Olio su tela, cm. 122,9 × 191,5. San Francisco, Museum of Modern Art; Lascito Albert M. Bender al Fondo Acquisti.

A destra: Mark Rothko, *Paesaggio primordiale*. 1945. Olio su tela, cm. 138,9 × 88,9. Collezione Peter G. Peterson.

nell'ambito dei vari studi e a sedicenti teorici quali John Graham, che ad una analisi accurata degli scritti di Jung.

Graham, un emigrato russo che aveva una conoscenza diretta dell'arte europea d'avanguardia, fu una figura preminente nella scena artistica di New York negli anni venti e trenta quale pittore ed eccentrico studioso di estetica. Egli possedeva anche oggetti di arte tribale, se ne occupò nei suoi scritti e li vendette. Consulente dei collezionisti di New York, in contatto con i maggiori mercanti d'arte in Europa, egli aiutò David Smith, Gottlieb, Pollock ed altri ad acquistare oggetti Primitivi di qualità e diede a questi artisti un quadro di idee concernenti la funzione e il contesto dell'arte Primitiva. Egli insistette sulle strette analogie tra le arti preistoriche di tutte le razze e di tutte le aree e asserì che gli stili scultorei africani eguagliarono e probabilmente precedettero le realizzazioni delle grandi civiltà europee arcaiche. Inoltre egli sottolineò in particolare modo che la cultura che aveva prodotto queste sculture era raffinata, volta allo «sviluppo della mente inconscia».<sup>3</sup> Nel suo trattato teorico *System and Dialectics of Art* (1937), Graham sosteneva che un obiettivo fondamentale dell'arte moderna doveva essere anche l'esplorazione dell'inconscio, al fine di riattivare il contatto «con il passato primordiale della razza». Il testo definiva la creazione come «la produzione di nuovi valori autentici mediante lo scavo nelle memorie del passato immemorabile e la loro espressione in forma pura...».<sup>4</sup>







David Smith, *Uccello del Giurassico*. 1945. Acciaio, cm. 64,5 × 89,5 × 19,1. Collezione privata.

Questa retorica circa il Primitivo e l'inconscio non richiese, prima della fine degli anni trenta, il supporto specifico della dottrina junghiana (e infatti Graham non vi insistette). Inoltre la mai totale divergenza americana dalle prime teorie freudiane si fondava principalmente non su un disaccordo libresco circa la teoria psicanalistica, ma su mutamenti negli atteggiamenti generali nei confronti dello stile e dell'ethos, nella vita e nell'arte. L'idea freudiana della mente e una visione marxista-materialista della società offrirono a molti tra i Surrealisti (come ha indicato Irving Sandler) una combinazione di scetticismo metafisico e di ideali politici radicali, che poco si adattavano al tenore fatalista, quasi religioso, del nuovo interesse americano per il mito e l'archetipo.<sup>5</sup> Nelle mani dei Surrealisti, il Freudismo portò inoltre ad entusiasmi amorali, ad un'ossessione per l'*amour fou*, e a sottili giochi di parole, e sembrò quindi parte di quel sofisticato stile di vita europeo per il quale la maggior parte degli artisti americani meno agiati mostrava una (inevitabilmente alquanto gelosa) antipatia. Le idee di Jung comportavano la solenne spiritualità con cui gli Americani si sentivano più sicuri e che ritenevano più adatta alle circostanze degli anni della guerra.<sup>6</sup>

Queste differenze di approccio facevano parte della più vasta tendenza in cui i fattori specifici della situazione americana, e gli eventi degli anni di guerra, separarono il nuovo primitivismo degli anni quaranta dai precedenti europei. Qualunque fosse la sua origine formale o spiri-

tuale in Europa, questo nuovo primitivismo americano era evidentemente il prodotto del suo tempo e del suo luogo, e rispondeva ad esigenze specifiche e immediate. A un livello di base la nuova "regressione" offriva una strategica via d'uscita agli artisti americani tormentati da un decennio di discussioni tra nazionalismo e internazionalismo, e da un'accesa disputa circa le responsabilità sociopolitiche dell'arte. Il mondo delle caverne e delle tende offriva un repertorio di forme astratte la cui sfera di significato, al di là del suo ovvio rifiuto dell'odiata ristrettezza di vedute delle scuole regionaliste americane, sembrava trascendere o almeno eludere di fatto tutte le idee politiche del momento. Entro quest'atmosfera dell'elementare, molte delle controversie degli anni trenta potevano essere affrontate a livelli più elevati, con il ricorso ad assoluti filosofici e un richiamo di natura scientifica alle fondamentali verità naturali.

Gli artisti americani che adottarono stili primitivizzanti o che difesero gli stili astratti che essi stavano sviluppando facendo appello ai precedenti Primitivi, cercarono per esempio di superare abilmente la cronica situazione di stallo tra le "masse" e l'"inconscio". Come sosteneva un editoriale del 1943, questi due termini erano stati le parole d'ordine artistiche dei venti anni precedenti.<sup>7</sup> Negli anni trenta, l'abisso apparentemente incolmabile tra l'originalità modernista volta all'ispirazione nell'"inconscio" e la responsabilità pubblica (un'arte dedicata alle "masse" e da loro comprensibile), aveva ispirato una



nostalgia per le società Primitive in cui le funzioni pratiche dell'artista lo rendevano integralmente essenziale al benessere della comunità.<sup>9</sup> Le argomentazioni degli artisti d'avanguardia degli anni quaranta, tuttavia, ponevano l'accento più sulla forza spirituale e psicologica dell'arte Primitiva che non sulla sua efficacia sociale, e insistevano sui legami storici che univano l'artista Primitivo e quello moderno più che sui fattori storici che li separavano.<sup>9</sup> Quest'enfasi sulle verità collettive che erano eterne/psichiche, piuttosto che storiche/sociali, si combinava e sosteneva le rivendicazioni di una nuova individualità artistica "apolitica".<sup>10</sup> Si pensava che l'inconscio dell'artista moderno fosse in collegamento diretto con una sorgente viva della memoria collettiva; e si sosteneva che l'astrazione modernista, difficile e apparentemente non comunicativa, fosse la vera espressione delle comuni verità eterne. Mediante il richiamo ai precedenti Primitivi, l'individualismo modernista era così difeso, poiché recuperava un'universalità al di là delle questioni di classe o di nazione. Scrivendo sull'arte indigena americana della Costa Nord Occidentale nel 1949, Barnett Newman sosteneva: «In queste opere c'è una risposta per tutti coloro che presumono che l'arte moderna astratta sia l'esercizio esoterico di una élite di snob, poiché tra questi popoli semplici l'arte astratta era la tradizione dominante, normale e ben compresa. Dobbiamo forse dire che l'uomo moderno ha perso le capacità di pensare ad un livello così alto?».<sup>11</sup>

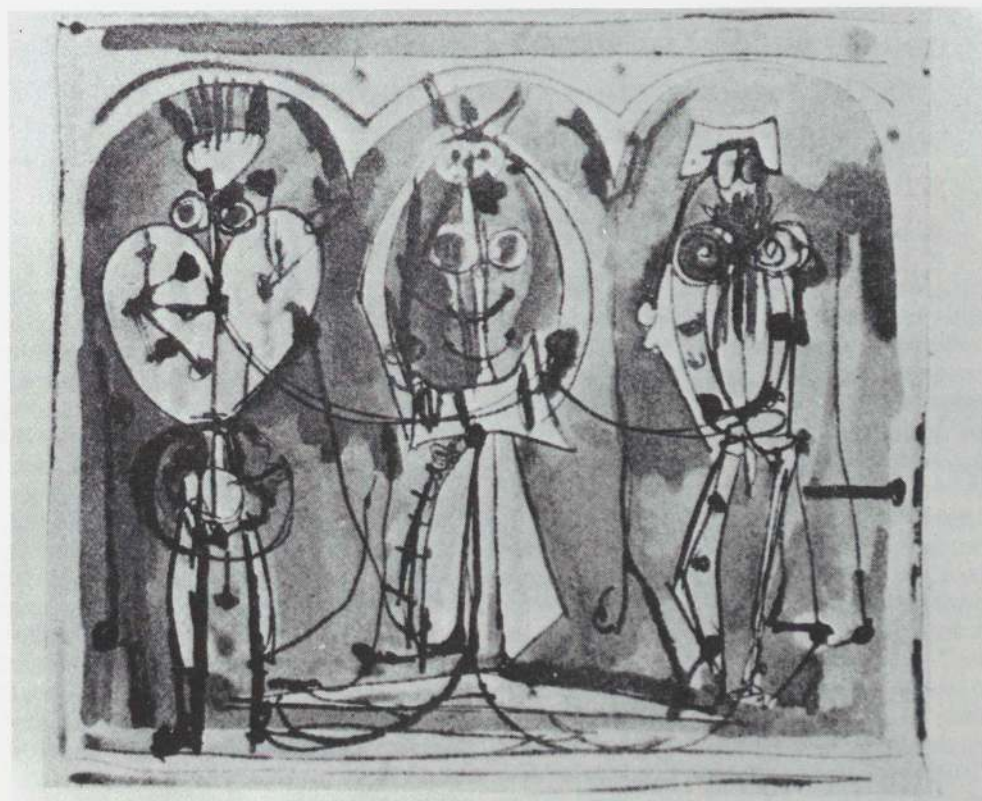
Sebbene le forme Primitive abbiano la qualità di sembrare eterne, molti degli stessi artisti le considerarono specialmente adatte al momento storico degli anni quaranta. Con la diffusione del fascismo e l'inizio della guerra totale, il mondo moderno sembrava essere caratterizzato da una parte dalla rinascita violenta dell'irrazionalità umana, dall'altra da nuove condizioni di terrore meccanizzato e (in seguito) atomico, che ponevano l'uomo del XX secolo in uno stato di abietta vulnerabilità analogo a quella dell'uomo pre-civilizzato. Si sosteneva che solo

un'arte che avesse le basi nella vita istintuale più profonda, e che si occupasse delle emozioni della sofferenza primordiale, potesse fornire un'espressione adeguata al momento. Adolph Gottlieb si esprime in questi termini:

«Se manifestiamo un'affinità con l'arte dell'uomo primitivo, è perché i sentimenti che essi esprimevano sono oggi particolarmente pertinenti. In tempi di violenza, le preferenze personali per le sfumature di colore e di forma sembrano irrilevanti. Tutte le espressioni primitive rivelano la costante consapevolezza di forze potenti, la presenza immediata del terrore e della paura, un riconoscimento del terrore del mondo animale come pure delle eterne incertezze della vita. Che queste sensazioni vengano oggi provate da molte persone in tutto il mondo rappresenta per noi un fatto sfortunato, e un'arte che mascheri o eluda questi sentimenti è per noi superficiale e priva di significato».<sup>12</sup>

Queste asserzioni rivelano una verità riguardo gli anni quaranta inclusa in una concezione errata a proposito del Primitivo, poiché, affermando che il presente è simile al passato preistorico, Gottlieb costruì un passato a immagine del presente. La sua visione dell'affinità con il Primitivo implica una proiezione, comune ma erronea, della angoscia moderna nell'animo dell'uomo primordiale (come si è detto alle pp. 35-38). In un'affermazione corollaria e più concisa, egli aggiunse: «Ora che le nostre aspirazioni sono state ridotte ad un disperato tentativo di sfuggire dal male, e i tempi sono sconvolti, le nostre immagini ossessive, sotterranee e pittografiche sono l'espressione della nevrosi che è la nostra realtà».<sup>13</sup> Non solo i sentimenti, ma anche il linguaggio stesso – geologico, filologico e psicologico allo stesso tempo – esemplificano il tono del nuovo primitivismo.

Nella sua reazione sincera e solenne contro l'exasperato Freudismo del Surrealismo, questo tono potrebbe essere criticato poiché attesta non solo le preoccupazioni del periodo bellico, ma anche – unitamente alla conse-



Robert Motherwell, *Indiani*. 1944. Inchiostro. Collocazione sconosciuta.





Mark Tobey, *Idioma Eschimese*. 1946. Tempera su tavola, cm. 110,5 × 70,5. Seattle Art Museum; Donazione Mr. and Mrs. Sam Rubinstein.

guente depoliticizzazione – un conservatorismo provinciale. Tuttavia questi atteggiamenti ebbero conseguenze progressive nella pratica artistica. Il rifiuto convinto della sofisticazione surrealista andava di pari passo con l'avversione per la levigata raffinatezza tecnica evidente in quella corrente del Surrealismo rappresentata da Salvador Dalí. Questo atteggiamento diede uno speciale impulso alle tendenze primitiviste degli Americani, e li rese aperti all'influenza degli aspetti più aspri e gestuali dell'opera di artisti come Picasso e Miró. Mentre gli Americani imponevano un tono emotivo portentoso ed epico, privo di una allegria mitigante o di un fascino sensuale, essi cercavano anche l'arte che fosse grezza e vitale, libera dalle preoccupazioni "civilizzate" per l'abilità raffinata. In una simile atmosfera il senso di inferiorità, in precedenza avvertito da molti artisti americani nei confronti dei risultati europei, poteva essere tramutato in retoriche dichiarazioni dei valori positivi della giovanile "barbarie" delle Americhe. Analizzando (e generalizzando) i limiti apparenti della sensibilità europea, Newman nel 1948 scrisse: «(Là) tutto

è così altamente civilizzato. L'artista in America è, al confronto, come un barbaro. Egli non possiede quella finissima sensibilità verso l'oggetto che domina il sentire europeo. Egli non possiede neppure gli oggetti. Questa è dunque la nostra opportunità, liberi dai vecchi accessori, di avvicinarci alle fonti dell'emozione tragica. Non dobbiamo noi, in quanto artisti, ricercare i nuovi oggetti per la sua immagine?».<sup>14</sup>

Ricercando questi "nuovi oggetti", il nuovo primitivismo americano si differenziò ulteriormente dai precedenti in Europa quanto alle fonti di ispirazione. Analizzando le testimonianze degli anni quaranta (in affermazioni, articoli e titoli, come pure nelle opere stesse), si è colpiti dall'importanza dei riferimenti all'arte delle Americhe, sia nei ritaggi tribali degli Eschimesi della Costa Nord Occidentale o degli Indiani d'America, sia (in misura minore) nei grandi imperi scomparsi dell'America Centrale e Meridionale. Con l'Europa precipitata in una eclisse culturale potenzialmente permanente a causa del caos del periodo bellico, sembrava sussistere uno speciale





Maschera, Eschimesi, Alaska. Legno dipinto, h. cm. 99. New York, Collezione George Terasaki.

slancio a scoprire altre radici per un nuovo inizio. Un valore particolare si trovava in culture non contaminate dall'associazione con il fallimento che sembrava aver colpito l'Europa, e in forme che erano indipendenti da quelle fonti Primitive (soprattutto africane), che erano già state associate all'arte in Europa.

Negli anni trenta, i regionalisti come i Marxisti avevano condiviso la convinzione che «solo una mitologia autoctona, una mitologia che proviene dalla stessa terra, dalla stessa gente» potesse costituire una base efficace per un'arte responsabile.<sup>15</sup> Con l'inizio della guerra e l'accresciuto prestigio di una nozione della creazione e dell'effetto dell'arte fondata sulla psicologia, questi ideali furono scelti per una nuova miscela di ammirazione delle espressioni indigene americane e di individualismo modernista. Essi furono compresi entro il concetto generale che solo mediante la più profonda immersione nel locale – la propria nazione così come il proprio inconscio – si potevano trovare gli elementi di un'arte veramente universale.<sup>16</sup> Per ironia, questa nuova sicurezza di sé ame-

ricana letteralmente "riportò a casa" le radici del pensiero primitivista tradizionale europeo, che – da Montaigne fino alla scoperta della Polinesia nel 1767 – era stato profondamente radicato nell'ammirazione per le popolazioni, scoperte di recente, delle Americhe. Inoltre, in queste enfasi "nuove" e "native", gli artisti americani furono preceduti ancora una volta dai Surrealisti. André Breton, Max Ernst e altri non si erano solo scostati dall'originale interesse dei Cubisti per l'Africa a favore di un'attenzione per i Mari del Sud, ma erano stati anche vivamente entusiasti dell'arte della Costa Nord Occidentale e degli Eschimesi, molto prima che questa diventasse di moda tra gli artisti di New York.<sup>17</sup>

Come molti aspetti del primitivismo degli anni quaranta, "l'influenza" indigena americana si riscontrò più ampiamente a livello concettuale, nelle parole degli artisti, che non in termini formali specifici nei loro dipinti e nelle loro sculture. Prima che esso diventasse uno slancio completa-





David Smith, *La lettera*. 1950. Acciaio saldato, h. cm. 95,6 × diametro cm. 28. Utica, N.Y., Munson-Williams-Proctor Institute.

mente assimilato e fecondo nell'opera di alcuni grandi artisti, il primitivismo godette a metà degli anni quaranta di un lungo periodo di popolarità, sia come base logica che come "look" generale; esso soddisfaceva una vasta gamma di esigenze, spesso relativamente superficiali, tra artisti con talenti e mire differenti. In questo contesto generale, le preoccupazioni puramente artistiche erano spesso meno importanti dei vantaggi strategici derivanti dal promuovere l'interesse per quanto era indigeno americano.

Come beneficio soprattutto pragmatico, le culture indigene offrivano un patrimonio culturale entro cui il desiderio degli artisti americani di differenziarsi dall'arte europea poteva affermarsi senza rischiare di essere collegato al soffocante regionalismo degli anni trenta. A questo riguardo negli anni quaranta si assistette non solo ad un distacco dai precedenti europei immediati, ma anche

ad una trasformata rinascita di una corrente di pensiero primitivista americano, già da tempo esistente. Dalla Prima Guerra Mondiale, il modernismo nella letteratura e nelle arti americane si era ricorrentemente intrecciato con una celebrazione della cultura indigena americana, un'ironica e ancestrale identificazione dell'avanguardia con i popoli che erano stati gli "outsider" e le vittime della formazione della nazione. Il ponte "anti-establishment" tra la "razza in estinzione" radicata nella terra, e l'avanguardia portatrice del nuovo spirito era già stato costruito prima del 1940, nelle opere di artisti tanto diversi quali Marsden Hartley, John Storrs e George L.K. Morris (come osserva Gail Levin in un precedente capitolo di questo volume). Forse l'ambiente più fertile per un congiungimento delle tendenze internazionaliste-progressiste e indigene-americane era la colonia di artisti e intellettuali di Taos, nel Nuovo Messico. Le danze create da Martha



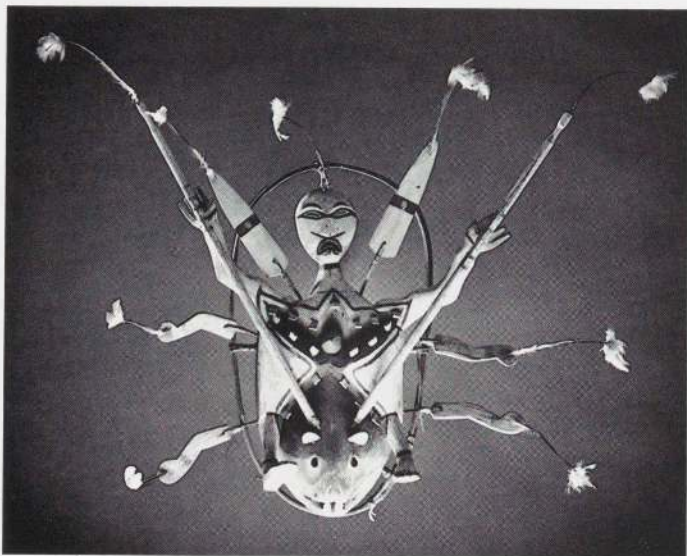


Copricapo, Senoufo, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 142. Berlino, Museum für Völkerkunde.

Graham negli anni trenta, che evocavano la speciale combinazione di misticismo tribale e coloniale-cristiano del Sud-Ovest (p. es. *Misteri primitivi*, 1931), collegavano questa particolare tradizione primitivista con i nuovi sviluppi delle arti visive a New York. La carriera della Graham si intrecciò con il nuovo primitivismo non solo per il tono junghiano/mitico cupamente "arcaico" delle sue coreografie degli anni quaranta e per alcuni degli scenari che Noguchi realizzò per lei (p. es. *Grotta del cuore*, 1946), ma per l'intero carattere del suo confronto, nel corso degli anni trenta e quaranta, con le esigenze contrastanti di attualità ed eternità, di modernismo internazionalista e desiderio di radici nell'esperienza autentica e profondamente personale.<sup>18</sup> Questi problemi, anche se tipicamente mascherati dietro i richiami alle tradizioni tribali o al mito antico, costituirono un'importante struttura delle tendenze primitivizzanti degli anni quaranta.

Ci sono ovviamente notevoli differenze tra gli Aztechi e gli Irochesi, tra gli antichi imperi dell'America Centrale e Meridionale presso i quali avevano cercato ispirazione i pittori muralisti messicani e le società tribali dell'America Settentrionale. Nel contesto del primitivismo artistico americano degli anni quaranta, queste diverse culture avevano tuttavia qualche punto di interesse comune. Quando gli artisti americani ricercarono un'arte che evocasse le verità fondamentali che essi condividevano con antenati memorabili, parecchi fattori favorirono le culture indigene, non ultimi quelli razziali. Per le nazioni europee, che (nonostante le loro politiche coloniali) non avevano mai avuto al loro interno una popolazione africana schiava, l'"art nègre" mancava di un aspetto sociale problematico che essa ovviamente possedeva negli Stati Uniti. Gli Europei, lontani sia dagli Africani che dai negri d'America, tendevano a elidere le due culture.





Maschera, Eschimesi, Alaska, Kushokwim River. Legno dipinto, dente di tricheco, piume e fibra, h. cm. 91. Amburgo, Hamburgisches Museum für Völkerkunde. Riprodotta a colori a pag. 576.



David Smith, *Incubatrice reale*. 1949. Acciaio, bronzo ed argento, cm. 94 x 97,5 x 25,1. Collezione Mr. and Mrs. Bagley Wright.

La fortuna del primitivismo africanizzante in Europa si era perciò collegata alla moda del blues e del jazz negri (Josephine Baker, ecc.) in una maniera che non era esportabile nell'America del periodo precedente la Seconda Guerra Mondiale. Anche se artisti come Gottlieb possedevano e ammiravano gli oggetti africani, sarebbe stato un problema diverso per i pittori bianchi nella New York del 1940 – a differenza di Picasso o Modigliani nella Parigi di alcuni decenni prima – evocare un legame ancestrale tra le loro innovazioni e l'arte dell'Africa. Sebbene molti artisti americani citassero con insistenza precedenti Primitivi di carattere generale a convalida del loro lavoro, un legame specifico – per mezzo di fonti africane evidenti – tra una minoranza modernista già assediata e la cultura negra ben più seriamente oppressa e popolosa avrebbe coinvolto troppo da vicino l'impegno sociale specifico che la maggior parte degli artisti stava cercando di espellere dalla

propria arte. Gli indigeni d'America, che costituivano una presenza sociale più esigua e più tranquillamente folclorica, erano più facilmente acquisibili dagli artisti bianchi come fonte ancestrale.

Il primitivismo americano si nutrì di una intelligente idealizzazione delle culture Primitive, abbandonando sia il senso di naturale stupore con cui i primi modernisti europei si erano accostati all'arte tribale, sia il fascino indistinto che aveva accompagnato il primitivismo più banale degli anni venti. Le associazioni di cupa ferocia e di vizio libidinoso che per lungo tempo erano stati erroneamente attribuiti a molti "fétiches" dell'"art nègre" furono sostituiti da un nuovo, più sintetico ideale del Primitivo, più direttamente attribuibile a quelle società le cui strutture mitologiche e sociali erano meglio conosciute a livello locale. Gottlieb disse: «Non è che queste immagini demoniache e brutali ci affascinino oggi perché sono esotiche, nè esse ci rendono nostalgici di un passato che sembra incantevole a causa del suo essere remoto. Al contrario, è l'immediatezza delle loro immagini che ci attira irresistibilmente verso le fantasie e le superstizioni, le favole dei selvaggi e le strane credenze che furono articolate così vividamente dall'uomo primitivo».<sup>19</sup> (Ironicamente, "demoniaco" e "brutale" tendono a riaffermare il vecchio pregiudizio secondo cui l'arte tribale era considerata espressionista, proprio laddove la frase nega l'importanza perdurante di quel richiamo). Tali autoproclamazioni di nuova serietà non dovrebbero condurre a credere che gli artisti degli anni quaranta fossero diventati assidui antropologi; infatti gli artisti americani erano solitamente meno informati riguardo ad argomenti etnologici di quanto lo fossero i predecessori surrealisti come Ernst. L'affermazione indica, tuttavia, il contesto più evidente di "bagaglio" mitologico consapevole che circondava e sempre più andava sostituendo la loro attenzione per oggetti specifici primitivi.

Quest'enfasi su una consapevolezza più obiettiva dei miti e delle pratiche che circondavano l'arte tribale riflette una trasformazione che abbiamo già visto operare in questi anni sulla scena americana. Ancora una volta, le premesse di un approccio marxista all'arte negli anni venti e trenta posero le basi per quelli più antimaterialisti degli anni quaranta: in questo caso, la precedente insistenza su una lettura di tutti i prodotti umani in termini dei loro specifici contesti sociali fu tramutata in un "contestualismo spirituale" centrato su sistemi di credenze piuttosto che sull'economia. (Potrebbe essere interessante confrontare questo spostamento con i cambiamenti paralleli, avvenuti negli stessi anni, negli stili di esposizione "contestuale" ed "estetica" di oggetti Primitivi da parte dei musei e delle gallerie).<sup>20</sup> Una tale enfasi favorì le culture indigene americane, poiché i loro modelli di cerimonie e di cosmologia erano facilmente disponibili nelle tradizioni popolari come pure nella letteratura etnologica, e costituivano la cornice costante per l'interpretazione della loro arte. Sia che provenisse dalle tribù Primitive del Nord-America che dalle culture arcaiche di corte dell'America Centrale, l'arte indigena era sempre associata ad una dignità cerimoniale e a mitologie concernenti l'interazione tra l'uomo e il cosmo, in un modo che la rendeva specialmente affascinante per una nuova generazione di artisti primitivizzanti.<sup>21</sup>

L'arte africana esercitò minor fascino sugli artisti americani degli anni quaranta, non solo per motivi socio-politici o perché le sue mitologie fossero più oscure, ma anche per quanto riguarda le sue lezioni formali. Con la sua apertura analitica della plasticità della forma umana (e i suoi colori neutri o uniformemente semplificati), la scultura africana aveva avuto un effetto decisivo sui primi



modernisti alle prese con una sfaccettatura del volume derivata da Cézanne e con l'interdipendenza tra corpo e spazio. Come fa notare William Rubin (pp. 41, 55-58), la generazione surrealista aveva causato uno spostamento dell'attenzione verso una nuova comprensione degli aspetti più pittorici e apparentemente più immaginativi dell'arte dei Mari del Sud. I pittori primitivizzanti americani degli anni quaranta, tuttavia, stavano cercando un definitivo distacco dalla figurazione. Essi erano inclini sia ad evitare del tutto la presenza scultorea del corpo umano, in favore di uno spazio più paesaggistico, sia a sostituire al suo posto organismi zoomorfi o più astrattamente pseudobiologici. L'emblematica semplicità dei motivi indigeni americani faceva appello al loro interesse per le immagini isolate e archetipe. Inoltre, le ricerche dei pittori della Scuola di New York circa nuove possibilità insite nel formato e nella superficie di un dipinto – soprattutto riguardo ad una attivazione integrale del campo pittorico – li spinsero verso modelli bidimensionali più che scultorei. Per questi artisti il formato murale dei disegni parietali preistorici e degli abitanti di regioni selvagge, e le decorazioni dei tessuti e dei totem degli indigeni d'America, erano più immediatamente affascinanti delle figure africane. Nel 1944, Jackson Pollock disse: «Sono rimasto molto colpito dalle qualità plastiche dell'arte degli Indiani d'America. Gli Indiani hanno l'approccio dei veri pittori nella loro capacità di cogliere le immagini appropriate e di comprendere ciò che costituisce un soggetto pittorico. Il loro colore è essenzialmente occidentale, la loro visione possiede l'universalità fondamentale di tutta la vera arte».<sup>22</sup> Anche Mark Tobey rese un esplicito omaggio all'eredità indigena-americana, in opere quali *Idioma eschimese* del 1946 (p. 620) che appiattisce le complessità stratificate delle maschere eschimesi (p. 621) che combinano facce e corpi, uomini e animali, in ingegnosi sistemi di chiusura e apertura. *Tamburi, indiani, e la parola di Dio* di Tobey, 1944, – direttamente influenzato dagli oggetti della Costa Nord Occidentale della sua collezione (p. 629) – esemplifica non solo l'interesse per i disegni strutturati degli indigeni americani, ma anche il rapporto tra la loro arte e i problemi di spiritualità e di cerimonie.

Anche nel campo della scultura, artisti quali David Smith tendevano a staccarsi dal monolito articolato verso un aperto "disegno nello spazio" meno compatibile con i tipi-forma africani più noti. Solo esemplari più rari quali i cimieri dei Senufo (che erano disponibili a New York già dagli anni quaranta e che gli artisti potevano quindi avere visto) possiedono un'affinità con la natura fortemente pittorica di opere quali *La lettera* di Smith (pp. 622-623). Le maschere eschimesi mostravano tuttavia una dispersione delle parti e una incorporazione dello spazio che avrebbe potuto attrarre l'esecutore di *Incubatrice reale* del 1949. Sembra che Louise Bourgeois sia stata un'eccezione, almeno in opere quali *Donna incinta*, della fine degli anni quaranta (p. 631), nel produrre sculture affini alle forme africane. Smith, e altri artisti quali Frederick Kiesler, intesero il principio di "accumulo" proprio dei totem della Costa Nord Occidentale quale modello più valido per una scultura assemblata che avrebbe mantenuto la presenza parzialmente umana, ma non tradizionalmente figurativa, del *personnage* Surrealista – come in *Totem per tutte le religioni* di Kiesler, del 1947. Isamu Noguchi attinse ad una gamma ancora più vasta nell'eredità culturale indigena americana. Come Barnett Newman, Noguchi ammirava i "terrapieni" indiani come quelli dei popoli costruttori di tumuli dell'Ohio e della Valle del Mississippi (p. 626). Essi figuravano apparentemente tra gli ispiratori dei suoi progetti di paesaggi/sculture, quali *Campo da gioco* del 1941 (p. 626) e *Monumento all'aratro. Questa terra torturata* del



Frederick J. Kiesler, *Totem per tutte le religioni*. 1947. Legno e corda, cm. 285,1 × 86,6 × 78,4; estensione della corda superiore: a sinistra cm. 87 e a destra cm. 84,4. New York, Museum of Modern Art, dono di Mr. and Mrs. Armand P. Bartos.

1943 (p. 627), sebbene più direttamente ispirato da una fotografia aerea dei danni causati dalla guerra in Africa, riflette anche lo studio dei tumuli indiani. La reazione di Noguchi ai "terrapieni" indiani esemplifica l'intrecciarsi del primitivismo artistico e degli interessi scientifici di storia naturale tra gli artisti progressisti della sua generazione, poiché questa reazione fonde la nostalgia/rispetto per l'opera d'arte comunitaria delle società primitive con un fascino geologico per l'eterna elaborazione artistica naturale dell'erosione.<sup>23</sup> Inoltre, accogliendo i monumenti tribali di terra quali antidoti sia contro la sterilità dei monumenti moderni che contro l'esaurimento della forza





Isamu Noguchi, *Campo da gioco contornato*. 1941. Gesso, cm. 7,6 × 66 × 66. New York, Collezione Fondazione Isamu Noguchi.



Il tumulo del Grande Serpente, Adams County, Ohio, m. 6 × 1,5 × 225.





Isamu Noguchi, *Questa terra torturata*. 1943. Bronzo, cm. 71,1 × 71,1 × 10,2. New York, Collezione Fondazione Isamu Noguchi.

dell'arte causata dal commercio delle gallerie, il primitivismo di Noguchi degli anni trenta e quaranta anticipa anche gli interessi degli artisti che realizzeranno interventi sul territorio negli anni settanta.

Tutti questi riferimenti all'arte indigena-americana non comportano tuttavia una specifica "influenza" stilistica. Lo spirito del nuovo primitivismo era sintetico e ricercò forme elementari di una quasi anonima universalità archetipa, eliminando nel processo le specifiche inflessioni culturali che avevano spesso accompagnato l'arte primitivizzante precedente (quale lo stile "indiano" di Marsden Hartley, p. 452). Dati i loro obbiettivi dichiarati di diffondere le convenzioni ereditate, questi pittori consideravano l'arte Primitiva principalmente non come un repertorio di stili, ma come testimonianza delle energie informanti che sostituivano la considerazione estetica. Nelle loro prime opere primitivizzanti, gli artisti americani operarono un più diretto riferimento iconografico alla tradizione e ai segni Primitivi; ma questi riferimenti lasciarono via via il posto ad un più solido interesse per il processo artistico, in cui lo spirito del Primitivo era tradotto in una creazione moderna secondo modalità meno specifiche e più profonde.

Sebbene all'inizio gli artisti americani d'avanguardia degli anni quaranta avessero occasionalmente preso dalle arti tribali motivi formali o segni, in ultima analisi il loro primitivismo era un ethos di eliminazione, un impeto a spazzar via tutte le flessioni stilistiche ricevute. La loro ricerca era di configurazioni con il senso dell'inevitabilità che era propria delle forme della storia naturale e della comunicazione elementare più che del campo dell'esteti-

ca. Di conseguenza le ispirazioni che essi trassero dalle forme dell'arte Primitiva furono spesso assimilate, insieme ad altre fonti nel campo dei segni linguistici e delle scienze naturali, in immagini che hanno elementi sottintesi generali, non culturalmente definiti, di atavismo. Queste immagini suggeriscono frequentemente una metafora dell'elemento geologico e/o archeologico, l'esumazione simultanea di profondi strati dell'esistenza sia biologica che spirituale, dove ciò che modellava la forma erano le costrizioni fondamentali del bisogno piuttosto che qualunque concetto culturalmente determinato. Il testo del catalogo per una mostra di Gottlieb del 1947 scelse in modo appropriato i termini dell'elogio: «Egli ha sintetizzato in un segno potente e notevole i frammenti che ha portato alla luce nei suoi scavi nei nostri inferi comuni, inferi che uniscono l'uomo Maya, quello Oceanico, Paleolitico e Atomico».<sup>24</sup>

Questa metafora archeologica nell'arte primitivizzante degli anni quaranta si divide in due linee complementari. Da un lato, una molteplicità di immagini evoca gli inizi genetici, le forme preistoriche della crescita evolutiva o della distruzione e la biologia a livello cellulare. Le opere di Rothko dal 1940 al 1946 costituiscono un primo esempio (p. es. *Rituale*, 1944, *Lento vortice sulla riva del mare*, 1944, p. 628, e numerosi dipinti e acquarelli senza titolo), ma i disegni seme/ameba iniziali di Newman, e i dipinti del 1944-1945, sono ugualmente adatti (es. *Gea*, 1945); i riferimenti alle creature fossili e alla stratigrafia geologica nelle opere di David Smith, Theodoros Stamos e William Bazotes sono certamente legati alla storia naturale.<sup>25</sup> Dall'altro lato, e talvolta sovrapposto, si trova un repertorio di forme cifrate e segni pittorici schematici che evocano alfabeti sconosciuti, geometrie originali e





Mark Rothko, *Lento turbine dalla riva del mare*. 1944. Olio su tela, cm. 191,4 × 215,2. New York, Museum of Modern Art, Lascito Mrs. Mark Rothko

metodi di scrittura primitivi. I pittogrammi di Gottlieb e *La lettera* di David Smith sono esempi notevoli. Nei dipinti di Pollock ci sono anche evocazioni della scrittura delle caverne (p. es. *Animale ferito*, 1943, p. 643 e *Custodi del segreto*, 1943) così come nei disegni di Smith, nelle opere successive di Gottlieb e nei dipinti di Franz Kline e Mark Tobey c'è un evidente fascino dei segni calligrafici.

L'idea centrale delle "regressioni" primitiviste degli anni quaranta sembrerebbe essere il riavvicinamento di questi due tipi di forma – il segno primario iscritto sulla superficie e la testimonianza naturale contenuta nella terra – come una riunione metaforica della mente umana con i processi della natura. Questa immagine o metafora non è né secondaria né dissociata del più ovvio discorso dell'arte Primitiva che la accompagnava. La ricerca dei fondamenti dei modi di rappresentazione dell'uomo e della loro connessione con le leggi naturali costituiva un punto nodale nell'intero tentativo dell'arte americana d'avanguardia negli anni quaranta. È proprio qui, nelle immagini più che nelle argomentazioni, e a questo più profondo livello di significati, che il nuovo primitivismo americano si collegò ad un più ampio insieme di problemi. Qui esso va al di là delle sue radici nel Surrealismo e al di là dei particolari interessi pragmatici o politici del momento, per collegarsi alle correnti fondamentali in via di sviluppo nel primitivismo modernista da Gauguin in poi, e ai più grandi problemi del primitivismo quale ricerca degli arti-

sti e degli intellettuali occidentali dal XVIII secolo in poi.

In termini immediati, la riunione della mente e della natura a livello degli inizi estremi era un ideale che trovava supporto nelle teorie etnologiche sulla mentalità Primitiva, note ai Surrealisti e ampiamente influenti nel periodo tra le due Guerre Mondiali. All'inizio del secolo l'antropologo francese Lévy-Bruhl aveva descritto la mente del "selvaggio" come priva dei sistemi di distinzione netta che caratterizzano il pensiero logico dell'uomo civilizzato.<sup>26</sup> Questa ipotesi sarebbe in seguito stata confutata dall'insistere di Lévi-Strauss sulla struttura logica del pensiero Primitivo, opposto, ma uguale, alla razionalità della scienza occidentale (si veda la mia analisi di questo spostamento nell'idea del Primitivo nel capitolo finale di questo volume); ma prima degli anni cinquanta essa era una nozione ampiamente accreditata e sostenuta da Jung e da numerosi altri scrittori di antropologia. Nella descrizione di Lévy-Bruhl, l'uomo Primitivo aveva esperienza del mondo in un modo meno frazionato. Per lui i confini tra le cose animate e quelle inanimate, tra gli animali, le piante e gli uomini erano permeabili e liberamente attraversati. Questo stato di "partecipazione", in cui il significato e la forma erano collegati involontariamente e senza ostacoli, presentava per l'artista moderno un sogno di fuga dagli effetti alienanti della razionalità. Lodando nel 1947 l'opera di Stamos, Barnett Newman sostenne che anche l'artista moderno aveva trascorso l'at-





Palo totemico, Haida, Columbia Britannica. Legno dipinto, h. cm. 110,8. Collezione privata; già Collezione Mark Tobey.



Mark Tobey, *Tamburi, Indiani e la Parola di Dio*. 1944. Tempera su legno, cm. 47 x 35,2. Collocazione sconosciuta.

teggimento di "sensibilità" che aveva separato l'uomo dalla natura isolandolo e facendo della natura solo un oggetto di contemplazione. Parlando di dipinti quali *Suoni nella roccia* di Stamos del 1946 (p. 614), egli disse che «essi rivelano un atteggiamento nei confronti della natura che è più affine alla vera comunione. I suoi ideogrammi colgono il momento di affinità totemica con la roccia e il fungo... In questo, Stamos è sullo stesso piano fondamentale dell'artista primitivo che... ritraeva il fenomeno... sempre come un'espressione dell'originale mistero noumenico in cui la roccia e l'uomo sono uguali».<sup>27</sup>

Queste affermazioni ricordano inevitabilmente la famosa frase con cui Jackson Pollock si liberò del problema di lavorare rifacendosi alla natura: «Io sono la natura». William Rubin ha giustamente associato questa affermazione spavalda (che riecheggia nelle parole di altri artisti della generazione di Pollock) con una tradizione romantica del poeta della natura e naïf,<sup>28</sup> una tradizione da lungo tempo collegata ad uno spirito primitivista nell'ambito letterario e filosofico. Questa connessione a sua volta ci permette di cogliere i più profondi collegamenti degli ideali degli artisti americani degli anni quaranta, non solo con Lévy-Bruhl e Jung, ma con i problemi storici centrali del primitivismo occidentale.

L'associazione triadica tra le forme "spontanee" di espressione, le più recondite cause della creazione e le forze fondamentali della natura è una costellazione che

risale almeno agli scritti di Herder. Il collegamento operato dagli artisti degli anni quaranta tra interessi simultanei per la scrittura preistorica, la storia naturale scientifica e l'arte tribale è un'altra formulazione di questo nesso ricorrente. In questa prospettiva le arti Primitive – la poesia spontanea dei canti tribali o le configurazioni dei disegni degli abitanti delle regioni selvagge – sono considerate come formate da una necessità emozionale/psicologica sovra-personale, e destinate ad un ruolo integrale nella vita collettiva. Le loro forme sono così identificate con il sogno, determinante per l'arte moderna non rappresentativa, di segni universali: rappresentazioni al tempo stesso culturali (della mente umana, che non imitano pedissequamente le apparenze della natura) e naturali (collegate direttamente ai significati universali in un modo che sfugge al caso). Questi segni sorgerebbero e si rivolgerebbero ai livelli di coscienza in cui le barriere incerte tra corpo e mente, tra individuo e società, tra le leggi della natura e i prodotti dell'uomo, sono permeabili, se non dissolte. Il primitivismo è stato perciò ricorrentemente collegato, nel corso della sua esistenza quale forma del pensiero occidentale, con la speculazione sulle origini del linguaggio e sulla natura dei segni, e con la ricerca di un'arte assoluta o "naturale", in armonia con forme di significato immutabili e universali. (Si vedano ulteriori analisi di questa problematica alle pp. 192, 208).

Questo desiderio di fondere basi culturali e naturali è





Adolph Gottlieb, *Pittogramma simbolo*. 1942; Olio su tela, cm. 137,1 × 101,6. New York, Collezione privata.

manifesto negli anni quaranta non solo nel fascino diffuso per gli antichi alfabeti e per i fossili, ma anche nel gioco tra titoli ed immagini; soprattutto nel lavoro di Rothko, dove immagini derivate dall'unione della fantasia surrealista con la biologia microscopica furono battezzate con titoli evocanti la mitologia greca (*Il sacrificio di Ifigenia* del 1942,) i misteri cristiani (*Getsemani*, del 1945) e la demonologia ebraica (*Riti di Lilith*, del 1945). Alle sue figure finemente pennellate e delicatamente ondegianti, Rothko unì in tal modo associazioni di intensa e tradizionale gravità, e i grandi temi del pensiero umano si legarono ai più profon-

di momenti della generazione naturale. Il drammatico cambio di direzione impresso da Rothko alla sua arte, l'allontanarsi dalla scena sociale contemporanea (per es., la sua serie di scene nella metropolitana di New York) verso la fusione dell'epico e del primordiale sembra aver avuto poco a che fare con l'ispirazione dell'arte non occidentale, e molto con i modelli formali presenti in André Masson e, ancor prima, in Odilon Redon, e nella scienza da lui appresa a Yale.<sup>29</sup> Eppure tale cambiamento dal proletario al protozoico avvenne sotto la guida retorica, ed apparentemente spirituale, di un ideale del Primiti-



vo. Rothko parlava con invidia del privilegio dell'artista "arcaico" di vivere in una società dove l'arte trascendente poteva trovare la sua espressione in ibridi di forma umana ed animale validi per la comunità. Il compito dell'artista moderno era di creare equivalenti per questi «mostri e dei» in forme nuove, prive di ogni residua associazione con oggetti familiari.<sup>30</sup>

Diversi studiosi hanno scoperto tra le figure delle opere di Rothko della metà degli anni quaranta tracce dei "dipinti di sabbia" originari dell'America o di costumi ed utensili del rituale Primitivo.<sup>31</sup> La sua arte sembra, comunque, un eccellente esempio dei modi in cui il primitivismo operò nell'arte degli anni quaranta, a livelli che stavano al di là di qualsiasi influenza stilistica visibile, e in sfere di significato di rado toccate nella retorica direttamente primitivizzante. Senza citare Jung direttamente, Rothko sostenne la validità eterna dell'arte derivata dall'inconscio.<sup>32</sup> Del resto il carattere acqueo di figure quali *Lento vortice sulla riva del mare* (pag. 628) e *Figura nel mare arcaico* può essere in armonia con l'osservazione jungghiana che «l'acqua è il simbolo più comune dell'inconscio».<sup>33</sup> I delicati organismi ciliati che si librano su queste tele, usano i fragili, ma irresistibili movimenti dell'evoluzione primordiale come equivalenti del potere generativo dei più fondamentali livelli di conoscenza. Si muovono verticalmente attraverso strati uniti che definiscono orizzonti interrotti tra stabilità ed ascensione, potenza e fioritura, pensiero preconcio e più alto sviluppo. Tipicamente le figure frammentate di queste immagini enfatizzano la continuità al di sopra e al di sotto di queste divisioni, e l'organica integrità di una trasformazione che lega forme diverse ad una singola energia incalzante. Queste forme, diceva Rothko, erano organismi con volontà e passione per la propria affermazione, erano i suoi equivalenti moderni per «i mostri e gli dei» senza i quali «l'arte non può rappresentare il nostro dramma».<sup>34</sup> Sono suggerite qui metafore per il pensiero, per gli archetipi primari, che Rothko sentiva dovessero guidare il suo lavoro, emergenti dalle profondità della coscienza con un potenziale indeterminato, ma con pre-ordinato, "naturale" impulso interno alla propria definizione. «La nostra mente inconscia», ha scritto John Graham alla fine degli anni trenta «contiene la testimonianza di tutte le nostre passate esperienze individuali e razziali, dalla prima germinazione della cellula...».<sup>35</sup>

Adolph Gottlieb condivideva l'interesse di Rothko per il mito ed il suo senso di identificazione con il Primitivo; gli interessi in comune dei due pittori sono suggeriti dai titoli simili delle loro opere eseguite nel periodo 1943-1945. Ciononostante, la forma con cui Gottlieb scelse di esprimere questi interessi è nettamente differente. Dove la regressione di Rothko evocava uno stato primitivo di fluida metamorfosi biotica, quella di Gottlieb, nei suoi pittogrammi del 1941-1951 (pp. 616-633) creava un campo di frammenti linguistici, una specie di vassoio di caratteri tipografici primari dell'immagine segnica. Le fonti per queste impalcature lineari e segni schematici sono diverse. Sebbene si possa dissentire, l'artista in persona insisteva nell'affermare che la divisione in compartimenti della narrativa cristiana nelle predelle e nei cicli di affreschi del primo Rinascimento erano fonti più importanti dei precedenti che egli potrebbe aver visto nell'arte di Paul Klee (pag. 496) e Joaquin Torres-Garcia (...che avevano trasformato modelli derivati da scritture e tessuti Primitivi).<sup>36</sup> In ogni caso, i modelli artistici europei moderni furono certamente presenti nella formazione dello stile come lo fu la simile struttura delle coperte Tlingit degli Indiani della Costa Nord Occidentale. Eppure quando Gottlieb presentò un pittogramma per la prima volta



Louise Bourgeois, *Donna incinta*. 1947-1949. Legno e gesso dipinti, cm. 133 × 18,5 × 24,5. Collezione A.M.B.





Coperta di lana, Tlingit, Alaska. Lana tinta e fibra di corteccia di cedro, h. cm. 175,2. Collezione Esther Gottlieb, New York; già Collezione Adolph Gottlieb.

(*Pittogramma-simbolo*, in occasione di una collettiva del 1942, p. 630) i critici sostennero immediatamente che il disegno avesse un'origine indiana, e più specificamente della Costa Nord Occidentale.<sup>37</sup> Sebbene Gottlieb fosse stato attratto dall'arte indio-americana molto prima (per lo meno già nel 1937, quando egli vide la mostra al Museo Statale di Tucson, in Arizona), egli si procurò un proprio tappeto Tlingit solo dopo queste critiche iniziali.<sup>38</sup> La sua presenza nelle collezioni dell'artista può avere influenzato la struttura di alcuni dei suoi lavori successivi, quali *Forme notturne* del 1949-1950 circa.

Gli interessi primitivisti dei pittogrammi vanno comunque oltre tali questioni di stile, per rivolgersi a questioni generali di sostanza riguardanti la struttura dei più profondi livelli della mente umana quale si rivela nelle prime forme di scrittura. Gottlieb cercò di collegare il suo lavoro con il periodo iniziale dell'evoluzione dei segni umani, quando gli elementi base della comunicazione devono ancora essere sottoposti al giogo di una grammatica tradizionale e mantengono un'indipendenza naturale, unità di pensiero che hanno origine in natura e acquisiscono nuovo significato solo nella mente prelogica. I titoli dei pittogrammi, come per es. *Occhi di Edipo*, associano in modo esplicito questa nozione di formazione primaria del linguaggio con i miti principali della tradizione occidentale, parallelamente ai principi contenuti

nelle pubblicazioni contemporanee del filosofo Ernst Cassirer. L'opera di Cassirer degli anni quaranta, quali il saggio *Language and Myth*, investigava le origini del pensiero religioso e del linguaggio come fenomeni inscindibili, e affermava poi, in modo molto affine ai sentimenti manifestati dai pittori di New York, che «l'arte, come il linguaggio, in origine è legata completamente al mito. Mito, linguaggio e arte cominciano come un'unità concreta e compatta, che solo gradualmente si divide in una triade di modi indipendenti di creatività spirituale».<sup>39</sup>

La fondamentale attrazione verso le strutture della scrittura primitiva è per lo meno vecchia quanto lo stesso modernismo primitivista, risalente al fascino, e all'uso fattone da Gauguin, dei simboli Rongorongo dell'Isola di Pasqua (pag. 189). Di più immediata rilevanza per Gottlieb e la sua generazione, comunque, furono i numerosi lavori di Joan Miró e di Paul Klee che manifestarono un profondo interesse ai pittogrammi preistorici per la loro apparente fusione di rappresentazione e scrittura.<sup>40</sup> La divisione essenzialmente cubista in compartimenti e la frammentazione dei pittogrammi è comunque più particolare in Gottlieb. I pittogrammi di Gottlieb insistono su un campo di segni notevolmente ben divisi tra di loro in una maniera che rifiuta il modo corsivo della "scrittura" automatica ed evoca non la spontanea eruzione di un flusso di coscienza a livello profondo, ma l'impulso pri-





Adolph Gottlieb, *Figure notturne*. 1949-1950. Tecnica mista su masonite, cm. 60 x 76. New York, Fondazione Adolph e Esther Gottlieb.

mordiale ordinante e l'abilità della mente Primitiva a tenere i suoi elementi di significato in sospeso piuttosto che dissolverli in un flusso senza giunzioni. L'insistere del "linguaggio" di Gottlieb su un reticolato totale, inoltre, differenzia i suoi interessi formali da quelli di Miró e Klee, con il loro interesse per le strutture a "campo aperto" di segni. «Come quei primi pittori che ponevano le loro immagini sullo sfondo di componenti rettangolari», disse nel 1944, «io ho accostato le mie immagini pittografiche ognuna racchiusa nel suo rettangolo perché venissero alla fine fuse nella mente dell'osservatore». <sup>41</sup> Questa disposizione voleva centrare e disperdere la reazione dell'osservatore nel modo che Gottlieb riteneva proporzionato allo spirito delle primissime e più fondamentali forme della percezione e della libera espressione di sé. «Quando dico che tendo ad una totalità di visione», egli diceva, «voglio dire che prendo le cose che conosco – una mano, un naso, un braccio – e li uso nei miei quadri dopo averli separati dalle loro associazioni o anatomia... Li uso come una totalità di ciò che significano per me. È un metodo primitivo, e una necessità primitiva di esprimere, senza dover imparare come farlo coi mezzi convenzionali... Ci colloca allo stadio iniziale del vedere». <sup>42</sup> Come dimostra quest'ultima affermazione, Gottlieb cercava di usare il passato profondo per raggiungere una più grande immediatezza d'esperienza nella sua arte, muovendo attraverso simboli

presi in prestito dal Primitivo verso gli strati fondamentali della percezione umana. Nel suo lavoro, però, e soprattutto nei pittogrammi, la fedeltà verso formati acquisiti e verso una forma chiaramente primitivizzante sembra aver impedito piuttosto che incoraggiato l'approdo all' "inizio del vedere" e l'instaurazione di uno stile astratto potentemente originale. In effetti, per tutta la forza di persuasione che traspare dai suoi giudizi sull'arte Primitiva, Gottlieb sembra incarnare una regola di paradosso ampiamente applicabile nell'arte americana del suo tempo: tanto più evidente e consapevole era l'attenzione pittorica per le forme Primitive, tanto meno riuscita risultava alla fine l'opera. Solo quando ebbe interiorizzato nel suo lavoro l'impulso primitivizzante – e ciò avvenne nei tardi anni quaranta – i pittogrammi raggiunsero il loro più alto livello di realizzazione.

Sebbene più evidentemente legato al biomorfismo automatico, Rothko era simile a Gottlieb nell'allontanarsi dalle sue fonti surrealiste; egli modificò notevolmente i riferimenti corporei e viscerali del linguaggio figurato surrealista e picassiano, in favore di una più completa rottura con il mondo visibile e sensuale; una regressione ad un regno subumano che ha più strette affinità con il mondo, (quello visto al microscopio), di Redon, e in particolare con le immagini, fotografiche e diagrammatiche, della scienza biologica. <sup>43</sup> Questo evitare i referenti anato-

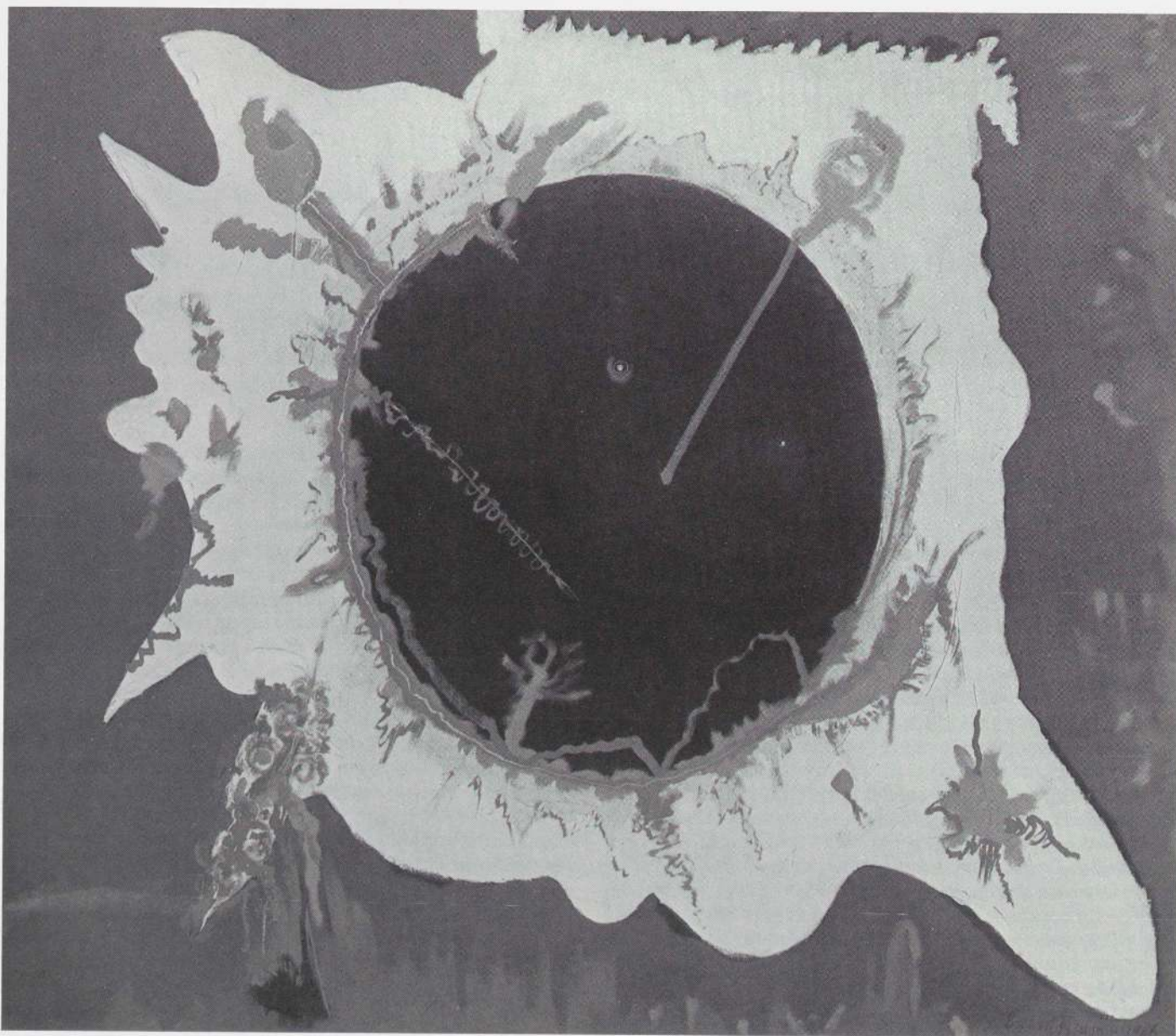


mici equivaleva al rifiuto della propensione freudiana tipica del Surrealismo; sgombrava le suggestioni del sessualpatologico o dell'onirico in favore di connotazioni più neutrali ed universali della vita organica.

Nonostante questi parallelismi, c'è un'implicita ragione nelle immagini diverse di Rothko e di Gottlieb, tra un'idea di consapevolezza organica radicata nella più remota germinazione e quindi essenzialmente sensuale e senza giunture, ed un'idea di dipendenza del pensiero da una separazione e nuova sistemazione primordiale dell'esperienza in una costruita struttura di linguaggio. Non dovrebbe stupire, quindi, il fatto che mentre l'arte di Gottlieb continuava a dipendere, fino ad un certo livello, da riferimenti conoscitivi (per es. i segni ridotti per lo spazio del paesaggio, la calligrafia), il lavoro di Rothko si evolvesse verso un annullamento virtuale della formariferimento e un appello più purificato all'esperienza sensoriale, andando al di là di un'apparenza primitivizzante e assimilando in modo più deciso e positivo la nozione di una riduzione "primitiva" a livelli più essenziali di esperienza visiva. Il contrasto tra le loro realizzazioni della metà degli anni quaranta è comunque più che una sem-

plice questione di talento e di temperamento. Lo stesso confronto di opposti fondamenti "naturalisti" e "mentali" appare nelle prime immagini di Barnett Newman, l'artista che si unì a Rothko e Gottlieb nella loro famosa lettera del 1943 al «New York Times».<sup>44</sup>

Pur se un poco paradossalmente, Barnett Newman è importante per la comprensione del primitivismo nella scuola di New York, in modo paradossale, perché mentre era il più chiaro, ben informato e prolifico portavoce della nuova attenzione verso l'arte Primitiva, in effetti egli non cominciò a dipingere che piuttosto tardi (1945-1946 ca.) e la sua pittura e scultura non mostrano un chiaro legame con nessun stile Primitivo, tribale o preistorico. Egli parlava spesso, e con grande ammirazione, di artisti tribali quali i costruttori indigeni americani di tumuli. Come un acceso propagandista egli scrisse molti saggi e dichiarazioni in forma di manifesto in cui la prova dell'arte Primitiva era una difesa convalidante della nuova astrazione e, ancor più degli altri artisti della sua generazione, apprezzava gli stili tribali in modo preciso e informato. Eppure



Barnett Newman, *Vuoto pagano*. 1946. Olio su tela, cm. 83,8 × 96,5 Collezione Annalee Newman.



nei suoi primi lavori (1945-1947) il primitivismo funzionò non come un insieme di riferimenti ad un'arte tribale specifica, bensì solo come un'evocazione generalizzata, allusiva delle tecniche e dello stile di Max Ernst (per es. *Momento genetico*) e in termini iconografici generali, come un confronto tra i fondamentali segni emblematici del genetico e del geometrico (per es. *Abisso euclideo*). Dopo il 1947 un elemento "primitivo" nel suo lavoro poteva essere identificato solo in termini ampiamente concettuali, come un'ethos di purificazione riduttiva.<sup>45</sup> Il caso di Newman solleva quindi una serie di questioni implicite in tutto ciò che si è discusso a proposito di Gottlieb, Rothko e altri: le questioni del divario esistente tra le parole e l'opera nel primitivismo americano, e quella dei diversi livelli nei quali il primitivismo operava negli anni quaranta: come citazione formale, come metafora sintetica e, in ultimo, come invisibile ideale assimilato.

Insieme con segni lineari fluttuanti che richiamano gli organismi trasparenti di Rothko, i primi dipinti e disegni di Newman (1945-1946 ca.) mostrano forme di noccioli o semi, emblemi di potenziale racchiuso (per es. *Gea*, 1945); più tardi questi erompono in forme più esplosive che suggeriscono simultaneamente eventi sia cosmici che cellulari (*Vuoto pagano*, 1946). D'altro canto, molti degli stessi lavori includono elementi piegati ad angolo o rettilinei che si riferiscono ai prodotti ideali e geometrici della mente. Titoli come *La morte di Euclide* e *Abisso euclideo* sono emblemi dell'insoddisfazione di Newman per la sterilità di una geometria secolarizzata che egli associava alla tradizione greca, e della sua reverenza per forme più strettamente connesse ai misteri irrazionali e primordiali del mondo naturale.<sup>46</sup> Non sorprende il fatto che i suoi



Barnett Newman, *Momento Genetico*. 1947. Olio su tela, cm. 96,5 × 71,1. Collezione Annalee Newman.



Barnett Newman, *Abisso euclideo*. 1946-1947. Olio e gouache su tavola, cm. 71,1 × 55,9. Meriden, Conn., Collezione Mr. e Mrs. Burton Tremaine.

studi nel campo delle scienze naturali dovessero condurlo (con l'incoraggiamento del suo amico Tony Smith) verso una sintesi di queste opposizioni mente-natura, nella forma di geometrie quasi mistiche apparentemente radicate nelle leggi della crescita naturale.<sup>47</sup> La sintesi che egli cercava, e che egli ammirava in certe arti Primitive e in quella egiziana, era quella di un sistema formale di assoluta purezza astratta, fusa in un contatto spirituale con la soggezione del mondo naturale, e direttamente connessa al suo ordine sottostante. Con Rothko e altri, egli pensava che tali forme universali purificate fossero i giusti veicoli moderni per un'esperienza associata ai grandi temi mitologici e religiosi.

È stato suggerito che il marchio a "cerniera" degli ultimi lavori di Newman derivi originariamente dalle nette divisioni verticali dei disegni degli Indiani della Costa Nord Occidentale.<sup>48</sup> Eppure quando fu chiesto all'artista di parlare di queste "cerniere", egli disse che erano come il grido di un gabbiano nella immensità della tundra settentrionale.<sup>49</sup> Sicuramente un'adeguata spiegazione del ruolo del primitivismo nell'opera di Newman deve trovarsi tra tali attribuzioni formali specifiche da un lato e le sue personali divagazioni poetiche dall'altro. In modo più completo che ogni altro artista di questo periodo, Newman ci offre sia un'argomentazione molto evoluta circa l'ammirazione per il Primitivo, sia una notevole realizzazione artistica. Non sembra però esserci un ponte evidente tra le sue cose, e si deve procedere in modo indiretto. L'evocazione del desolato grido del gabbiano è infatti coerente con l'aspetto centrale della concezione del Primitivo di Newman: l'esperienza del terrore primordiale, dell'isolamento di fronte alla natura, che, egli insisteva, diede origine alla profonda spiritualizzazione di ciò che





Maschera, fiume Ramu, Provincia del Papua Nuova Guinea. Legno, corteccia e limo fibroso, h. cm. 34,3. New York, Collezione Friede.



Maschera elmo, Witoto, Colombia. Materiali vari, h. cm. 28. Berlino, Museum für Völkerkunde.

egli considerava essere la visione Primitiva del mondo.<sup>50</sup> Quale segno di una ripida ascesa verticale in un vasto campo aperto, la "cerniera" ha delle connotazioni adeguatamente parallele. Essa sostituisce le metamorfosanti energie dell'organismo dei protozoi di Rothko con un vettore distillato di energia misticamente incorrotta e indifferenziata, separata dalle associazioni del cambiamento evolutivo. Ciò è in armonia con l'idea rigorosamente storica di Newman circa la spiritualità Primitiva, idea che a sua volta è il perno delle posizioni anti-marxiste ed esistenzialiste che egli sosteneva come basi dell'arte moderna.

I vari scritti di Newman sull'arte Primitiva rappresentano un drammatico rovesciamento delle concezioni correnti altrove negli anni trenta e nei primi anni quaranta. Gli scrittori degli anni trenta, socialmente impegnati, avevano sottolineato l'efficacia dell'arte Primitiva come elemento di utilità collettiva pratica e/o magica; e, come si è visto, artisti primitivizzanti degli inizi e della metà degli anni quaranta tendevano a difendere le loro astrazioni riferendosi ad una più larga validità collettiva del mito. In testi come *The First Man Was an Artist*, comunque, Newman asseriva la non-utilità primaria dell'arte e dissociava gli inizi dell'arte (i segni linguistici di Gottlieb per *pace*) persino dall'originale bisogno di comunicazione. Scegliendo una posizione con una lunga storia nel pensiero antropologico, Newman sosteneva la natura fondamentalmente non-imitativa delle prime rappresentazioni dell'uomo. Egli descriveva gli stimoli soprattutto solipsistici e spirituali che portarono l'uomo alla scultura prima che

alla ceramica, all'arte prima che al linguaggio. Tali argomenti sfidavano apertamente le teorie marxiste sulle origini, gli scopi e le forze determinanti della produzione artistica, e collocavano in loro vece un immaginario artista ancestrale, la cui combinazione di libertà volitiva e di solitario confronto personale con le paurose forze fuori del suo controllo lo rendeva il padre legittimante dell'astrazione esistenziale. L'artista tribale, diceva Newman, non era mosso né dalla «realtà sociale» né tanto meno da alcun mero senso del disegno; la sua forma-contenuto era «dettata da una volontà ritualistica verso una comprensione metafisica».<sup>51</sup>

Newman, come punto estremo di una posizione, suggerisce un efficace contrasto tra il primitivismo come si autodefiniva nell'avanguardia americana immediatamente dopo la Seconda Guerra Mondiale, e il primitivismo quale riappariva nello stesso momento in Europa, nell'arte di Jean Dubuffet. Newman considerava l'artista Primitivo come modello di spiritualità purificata, creatore di astrazioni che impersonavano l'ordine fondamentale della natura. Dubuffet invece insisteva sul carattere aggressivamente deformante, ossessivo e feticista del pensiero Primitivo, e sull'intenso coinvolgimento fisico del Primitivo con i materiali, dalla superficie grezza ed irregolare, del mondo naturale. Le sue affermazioni sull'arte Primitiva sottolineavano la sfida radicale posta ai costumi occidentali dai «valori dello stato selvaggio» che egli ammirava in quanto superiori: «l'istinto, la passione, il temperamento, la violenza, la pazzia».<sup>52</sup> Di conseguenza Dubuffet partiva dalla premessa che l'artista moderno do-



vrebbe avvicinare lo spirito "selvaggio" in un abbraccio aggressivo della vita quotidiana in tutta la sua energia, con l'assimilazione degli oggetti, senza tener conto di qualsiasi norma discriminante di bellezza, piuttosto che con una riduttiva semplificazione estetica. Egli si opponeva non solo agli interessi analitici, scultorei della maggior parte del primo primitivismo, ma anche alla crescente tendenza dell'arte americana contemporanea ad usare l'ethos primitivizzante come un punto di partenza per un'enfasi decisamente più esclusiva sull'arte astratta. Le superfici incrostate delle sue tele (per es. *Il cantiniere*, 1946) echeggiano in modo suggestivo le applicazioni di fango e di ciottoli incrostate sugli oggetti ed ornamenti di diverse culture tribali (quale una maschera Witoto della regione amazzonica). La grezza miscela dei suoi oggetti feticisti, come *Il mago* del 1954, con la sua rozza mescolanza di radici e scorie, evoca fisionomie grottesche così da presentare chiare affinità non solo con i processi materiali dell'arte tribale, ma anche con l'immaginaria risposta Primitiva alle forme antropomorfe in natura. In tali opere, la letterale *nostalgie de la boue* di Dubuffet cercava di fondere l'estrema aggressività fisica ed emotiva che egli intuiva negli oggetti tribali con la forza grezza trovata nei graffiti e nella spazzatura della città moderna. Contrariamente al distacco di Newman, egli sosteneva che lo spirito Primitivo era recuperabile all'interno della cultura occidentale, non attraverso «il linguaggio morto» di un elevato umanesimo disseccato, ma nel marginale e nel vernacolo,

«il linguaggio parlato nelle strade». Dubuffet anticipa così gli odierni artisti dei graffiti proprio mentre riecheggia i gusti primitivisti di Gauguin, il quale identificava in modo analogo gli emarginati urbani della società moderna come coloro che impersonavano il più significativo residuo del Primitivo, e quindi i più grandi poteri della creazione. (In un'uso caratteristico della metafora linguistica, Gauguin aveva esaltato la spontaneità del gergo criminale preferendola alla espressione altamente civilizzata carica di tradizione, sostenendo che «è a Mazas, una famigerata prigioniera parigina, che si trova ancora il genio del linguaggio; là una nuova parola è creata e compresa una volta per tutte. All'accademia si può procedere solo etimologicamente e ci vogliono secoli per adottare una nuova espressione»).

L'idea di primitivismo di Dubuffet considera l'artista moderno e il suo antenato tribale spiritualmente affini ai pazzi, ai bambini e agli altri emarginati ed eretici. In questa prospettiva la funzione del lavoro primitivizzante dell'artista è necessariamente antagonista, si muove in

In basso a sinistra: Jean Dubuffet, *Il cantiniere*. 1946. Olio e materiali vari su tela, cm. 46 x 38. Svizzera, Collezione privata.

In basso a destra: Jean Dubuffet, *Lo stregone*. 1954. Scorza e radici, h. cm. 109,8, compresa la base di scorza. New York, The Museum of Modern Art; dono di Mr. and Mrs. N. Richard Miller e Mr. and Mrs. Alex L. Hillman e del Fondo Samuel Girard.

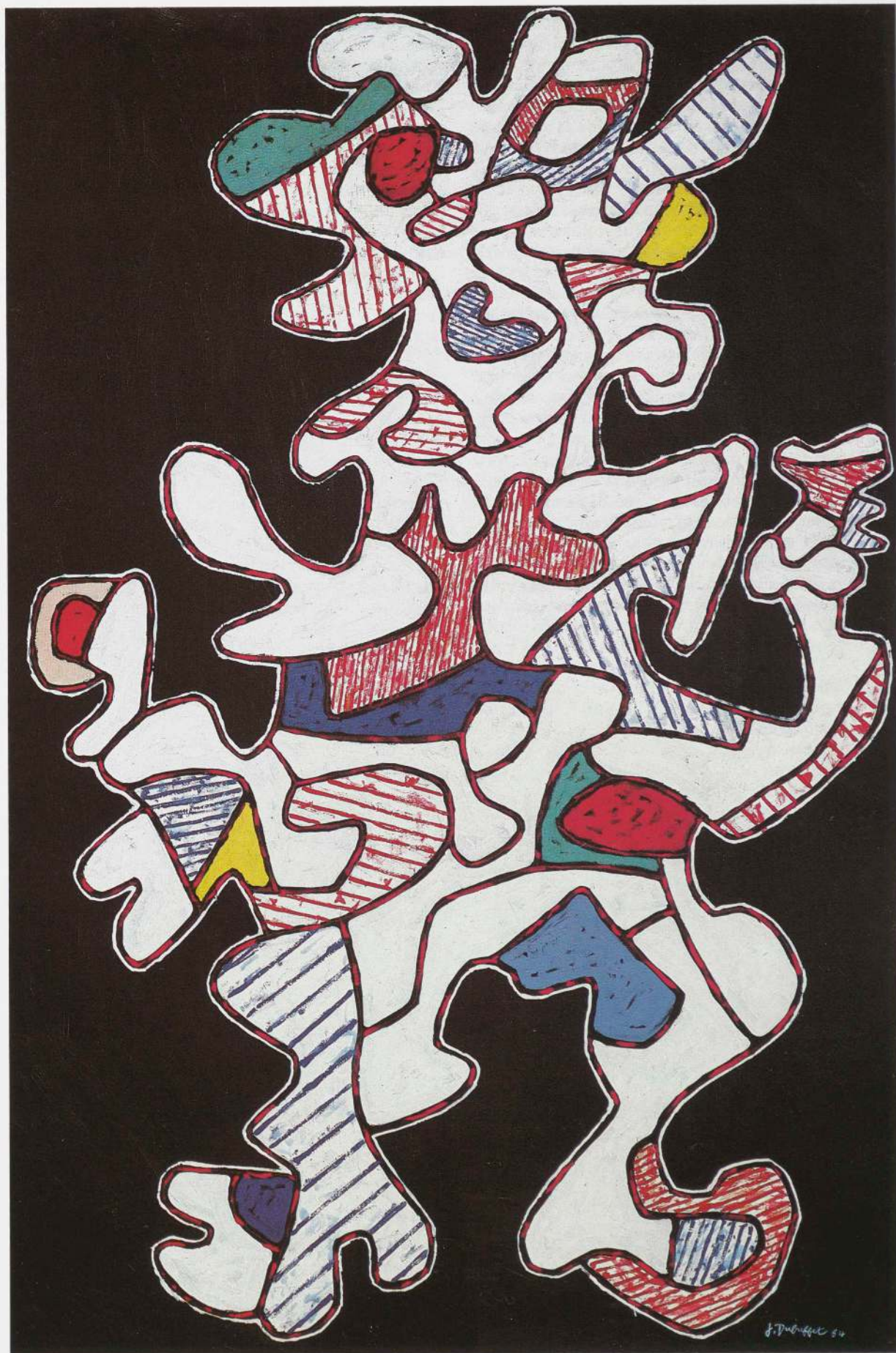






Figura, Wapo Creek, Provincia del Golfo, Papua Nuova Guinea. Legno e conchiglia dipinti, h. cm. 63,5. New York, Collezione Friede.





Jean Dubuffet, *Il festaiolo*. 1964. Olio su base di acrilico nero, cm. 195 × 130. Dallas, Museum of Art, dono di Mr. and Mrs. James H. Clark.



modo disgregante contro la tendenza della società occidentale conformista e repressiva al fine di dare nuova vita alle energie anarchiche dell'uomo primordiale. Questo è in acuto contrasto con l'ideale implicito in molte delle argomentazioni degli artisti americani degli anni quaranta sull'artista moderno quale erede del ruolo del sacerdote tribale o sciamano, impegnato nel dare forma ai miti della comunità del suo tempo. Gli Americani conservavano l'idea che l'esplorazione del suo inconscio da parte dell'artista, e il conseguente recupero del Primitivo, avrebbe portato alla redenzione piuttosto che alla rivoluzione. In nessun altro luogo è più evidente, e più riccamente problematica, questa concezione dell'artista quale creatore di miti o sciamano che nel considerare gelosamente Jackson Pollock come il più significativo esempio della nuova estetica americana. Da un lato, Pollock assunse un impegno genuino con il Primitivo, intensamente sentito e di grande importanza per la creazione di un'arte vigorosa; dall'altro, molto di ciò che è stato detto sul primitivismo di Pollock, e su Pollock come moderno Primitivo, sembra impreciso e contrario ad un'adeguata comprensione della sua opera.

L'interesse di Pollock per l'arte indigena americana è evidente nel senso generale del colore (in particolare il forte uso del giallo, del rosso e del nero) in alcune opere dei tardi anni trenta, nelle recondite implicazioni sciamaniche di *Uomo nudo*, e talvolta in forme più specificamente suggestive come l'eccezionale forma di scudo e i motivi simili a serpenti di *Cerchio*. Negli anni quaranta questi riferimenti ricorrono in esempi come l'acconciatura più

mata nel personaggio di destra in *La donna-luna taglia il cerchio* del 1943 (p. 643).<sup>54</sup> Questa affinità apparentemente derivava in una maniera generale dalla sua giovinezza trascorsa nell'Ovest. Il suo coinvolgimento nel primitivismo modernista ricevette, comunque, lo stimolo cruciale dalla sua elaborazione delle lezioni degli artisti europei, soprattutto Picasso e Masson, e dagli entusiasti, eccentrici ideali primitivisti di John Graham. È ben noto l'interesse di Pollock per l'articolo di Graham del 1937 su *Primitive Art and Picasso*, e Irving Sandler ha sottolineato l'importanza di questo legame evidenziando la forte rassomiglianza tra la maschera eschimese ivi riprodotta da Graham e le forme in torsione e tormentate della testa centrale in *Nascita* di Pollock del 1939-1940 (p. 642).<sup>55</sup> Il legame da un lato è straordinario, poiché rappresenta uno dei pochi esempi di derivazione, più o meno diretta, di Pollock da una specifica forma tribale. Dall'altro è molto caratteristico, poiché qui Pollock associa un disegno tribale con un'immagine di procreazione in una maniera tipica dell'interesse, che ricorre nelle sue immagini primitiviste, per la psicomachia tra le forze primordiali del maschio e della femmina, della morte e della fecondità.

L'evocazione di Pollock del mito e dell'archetipo nel periodo tra il 1942 e il 1946 ha in sé un'intensità psicologica personale che a qualunque osservatore è tanto evidente quanto è problematica e densa di controversie per coloro che vorrebbero interpretare le opere nei termini delle teorie psicologiche di Freud e Jung. Pollock si sottopose a una terapia psicoanalitica dal 1939 al 1941, nel tentativo di superare il problema di una ricorrente depressione e del



Jackson Pollock, *Cerchio*. 1938-1941 ca. Olio su tavola, cm. 32,2 × 30,5, immagine, cm. 30 × 28 di diametro, irregolare. New York, The Museum of Modern Art, dono di Lee Krasner in memoria di Jackson Pollock.



conseguente alcolismo; i suoi dottori erano junghiani. Negli anni settanta molti storici dell'arte citarono questa psicoanalisi e l'amicizia dell'artista con persone al corrente delle idee di Jung, al fine di sostenere un'interpretazione iconografica specificamente junghiana delle sue opere dei primi anni quaranta.<sup>56</sup> È effettivamente probabile che Pollock avesse familiarità, in un modo o in un altro, con nozioni generali della forma archetipa quale ponte tra l'immaginazione personale e le dimensioni più globali dell'esperienza umana. Comunque, Donald Gordon ha dimostrato che il trattamento psichiatrico di Pollock non toccò nessun specifico argomento della teoria junghiana.<sup>57</sup> William Rubin ha inoltre insistito correttamente sui limiti del coinvolgimento dell'artista con i rimedi specifici di Jung, e sulla limitata utilità di quel coinvolgimento come



Jackson Pollock, *Uomo nudo*. 1938-1941 ca. Olio su tela montato su tavola, cm. 127 x 60,9. New Jersey, Collezione privata.

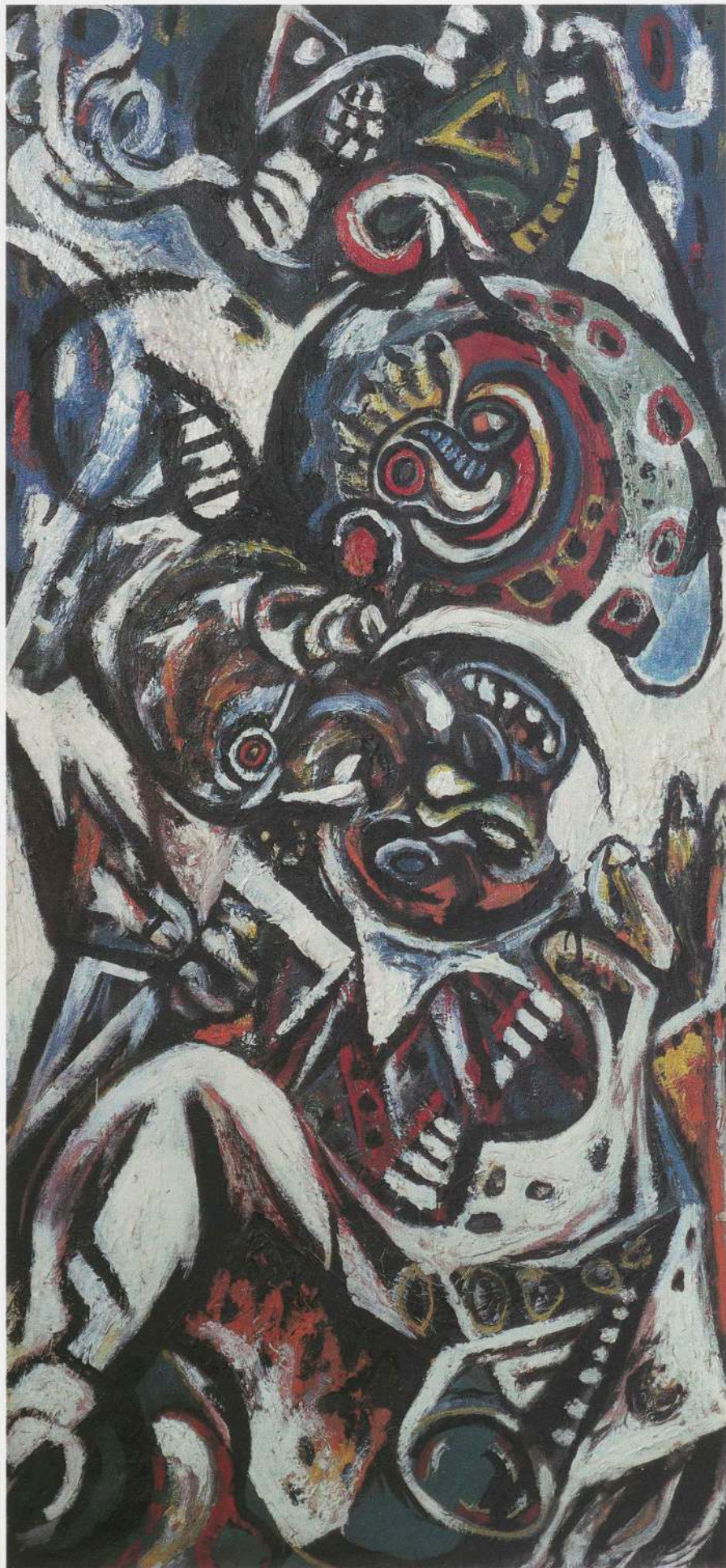
pretesto per l'interpretazione dei dipinti dell'artista.<sup>58</sup> Le letture specifiche dell'iconografia junghiana nel primitivismo di Pollock forse non sono meno utili di altre interpretazioni, ma non hanno di fatto nessun sostegno esterno che le provi, e rischiano di imporre una visione particolarmente distorta del pittore, come fosse quasi un illustratore.

Ciò nonostante, sembra giustificato, in termini generali, considerare il coinvolgimento di Pollock con i temi mitici e i segni tribali o preistoricizzanti come parallelo e connesso alla sua "archeologia dell'io", alla sua ricerca per una definizione di sé, sia come pittore che come uomo. Lo stesso Rubin associa la forma e il contenuto della primitivizzante *Nascita* al suo tentativo di auto-affermazione, particolarmente per quanto riguarda il confronto di Pollock con Picasso. Rubin sente che la maschera che Graham ha riprodotto nel 1937 è divenuta un utile ed appropriato strumento per il tentativo di Pollock, del 1939, di "andare oltre" Picasso – in particolare di "confrontarsi" con le *Demoiselles d'Avignon*, esposto a New York nel Maggio di quell'anno, e il cui impatto, insieme ad altre tracce dell'opera di Picasso degli anni trenta, Rubin identifica in *Nascita*. Notevolmente più distorta della più distorta delle facce simili a maschere delle *Demoiselles* di Picasso, e provvidenzialmente nord americana, la maschera che Graham aveva desiderato collegare al maestro europeo divenne, come Rubin ben analizza, lo strumento di cui Pollock si appropriò nella sua battaglia con Picasso per far emergere il proprio stile. La maschera inoltre era un veicolo ideale per immaginare il dolore del parto (un trauma che Rubin pensa giocare un ruolo importante nella immaginazione di Pollock, in relazione al rapporto problematico e spesso doloroso con sua madre).<sup>59</sup>

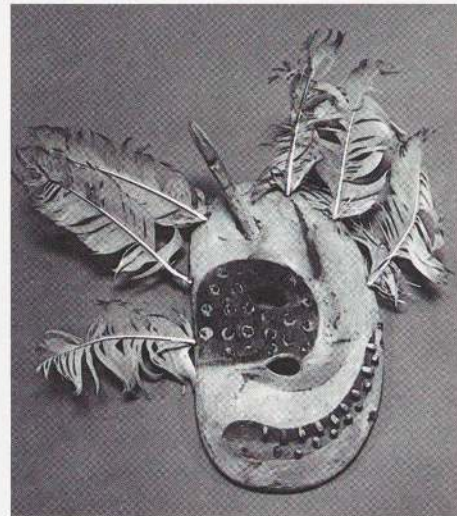
Paradossalmente, è lo stesso Picasso a cui Pollock forse assomiglia di più nell'intenso, e personalmente ossessionato, associare l'arte Primitiva con le energie primordiali della sessualità, della fertilità e della creatività. Associazioni che in nessun altro luogo risultano più evidenti che nella violenta forza vitale erompente da *Nascita*. Qui, come nelle *Demoiselles*, si avverte un coinvolgimento con le fonti tribali che va oltre i problemi di forma non convenzionale per giungere alle intuizioni di magia favorevole che accompagnano la creazione di un nuovo io artistico. Questo coinvolgimento personale diede alla fase primitivizzante di Pollock un'intensità che non è mai stata raggiunta dai suoi pari. Eppure la sua più drammatica fusione del Primitivo con le moderne espressioni artistiche avvenne non in questa sequenza di immagini archetipe e temi mitici degli anni dal 1942 al 1946, ma nelle grandi astrazioni "a colata" successive. Qui si trova una meno evidente, ma più profondamente radicata assimilazione dell'arte tribale, in termini più ampiamente formali e spirituali.

La natura delle ambizioni di Pollock nella pittura lo resero ricettivo verso le possibilità implicite nei disegni delle grotte e nella pittura parietale non solo in termini di grande dimensione, ma anche riguardo all'indifferenza degli artisti Primitivi per le divisioni interne del campo pittorico, alla loro preferenza per palinsesti stratificati di segni, e alla loro sensibilità ispirata per la natura variante della superficie di lavoro. I dipinti "a colata" di Pollock suggeriscono un'affinità tra tutti questi aspetti generali della pratica degli indigeni americani: sarebbe comunque errato sottolineare eccessivamente i collegamenti. A molti scrittori è sembrato affascinante, per esempio, associare il metodo innovativo di Pollock di far scorrere la pittura direttamente su una tela appoggiata orizzontale sul pavimento con la tecnica dei pittori su sabbia Navaho, e di aggiungere questa alla lista delle influenze raccolte du-





642 *Varnedoe*



Sopra: Maschera, Eschimesi, Hooper Bay, Alaska.  
Legno dipinto e piume, h. cm. 21,5. Philadelphia,  
The University Museum, University of Pennsylvania;  
come pubblicato in John D. Graham, *Primitive Art  
and Picasso*, «Magazine of Art», Aprile 1937.

A sinistra: Jackson Pollock, *Nascita*. 1939-1940.  
Olio su tela montato su compensato, cm. 116,8 × 55,2;  
New York, Collezione Lee Krasner Pollock.

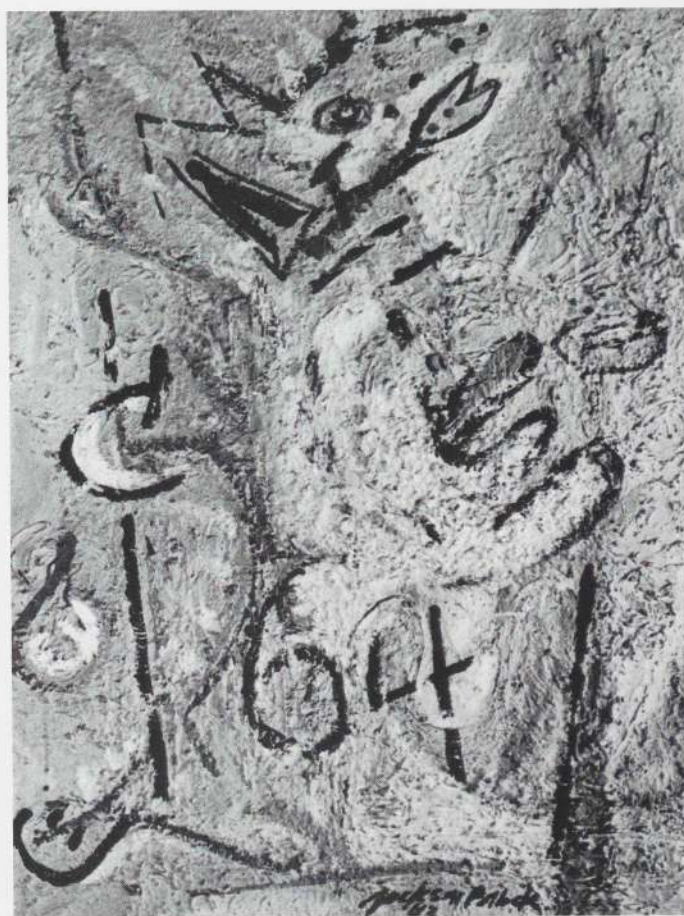


rante la sua educazione nell'Ovest.<sup>60</sup> Pollock indubbiamente conosceva i pittori su sabbia indiani, sebbene sia quasi certo che egli non abbia visto mai il processo di realizzazione di tali opere fino alle dimostrazioni da parte di artisti indigeni al Museum of Modern Art, nel contesto dell'esposizione di arte indiana del 1941. Inoltre, questi artisti creavano disegni prevalentemente geometrici e rigidamente prestabiliti, antitetici nell'aspetto e nello spirito delle tele "a colata" di Pollock.

Se Pollock fu impressionato dai dipinti di sabbia, il suo apprezzamento includeva certamente una simpatia generale per la "coreografia" del loro rituale creativo e per la concezione – che sarebbe poi stata sostenuta da John Cage alla fine degli anni quaranta – della vitalità dell'arte effimera caratterizzata dall'attività come concetto predominante nelle società tribali e in altre società non occidentali.<sup>61</sup> Egli aveva una notevole sensibilità per la natura e per la vicinanza alla terra, e un impegno egualmente intenso nell'attenta e ritualistica costruzione delle superfici nei suoi dipinti "a colata", qualità che Rubin ha indicato come l'istinto «tellurico» e l'impegno di Pollock a «coltivare» le tele.<sup>62</sup> È su tali livelli, più profondi, meno diretti ma più consequenziali, che le affinità tra Pollock e il Primitivo risultano più suggestive. Un dipinto come *Animale ferito* del 1943 dimostra ormai l'interesse di Pollock per la marcatura con segni di qualunque formato da parte dei Primitivi, come un'attività a scopo magico, ponte tra la rappresentazione e la realtà, tra il descrivere e il fare. Gli sfregi e i motivi a freccia di questo dipinto echeggiano i segni simili visibili nelle rappresentazioni di animali delle caverne preistoriche, quali Altamira, segni che si ritiene indichino la credenza dell'uomo preistorico che i tratti fatti sull'animale sarebbero colpi efficaci contro la creatura vivente, oggetto della caccia. Questi dipinti mettono in evidenza un concetto in armonia con l'emergente ridefinizione di Pollock della pittura modernista: l'ideale di un artista profondamente calato nel mito collettivo, ma ugualmente ancorato all'esperienza fisica del lavoro manuale, impegnato in una intensa attività rituale di segnare una superficie senza limite, mentre crea la sua immagine con un senso di soddisfazione sia fisica e psicologica che estetica.<sup>63</sup>

Quasi ad affermare questo modello di impegno fisico e psichico, Pollock in alcuni dei suoi dipinti "a colata", quali *Numero 1*, 1948 (p. 645) stampò l'impronta della sua mano nella massa aggrovigliata dei colori. Egli poi moltiplicò questo segno in modo da rafforzare il collegamento con i modelli preistorici delle mani, come quelli sulle pareti della grotta di Castillo in Spagna (p. 645). Con spontaneità e senza il bagaglio di un simbolismo mitico ereditato, Pollock introdusse in questo dipinto, come avevano fatto Miró ed altri prima di lui (p. 646), forse il più elementare emblema di affinità con l'artista Primitivo, personale e del momento, eppure universalmente riconoscibile ed eterno.<sup>64</sup> L'impronta della mano afferma un primitivismo che va oltre le questioni di riforma stilistica del mondo visivo, e che si muove verso il nucleo fondamentale del mitico.

Si deve comunque essere cauti circa l'intima assimilazione da parte di Pollock della persona tribale. Fino dalle prime fasi del suo lavoro primitivizzante, Pollock aveva indicato la sua identificazione con il primitivo custode del mito e portatore dei misteri, lo sciamano. *Uomo nudo*, del 1938-1941 circa (p. 641), mostra questo personaggio con gli attributi sia dell'uomo che dell'animale totemico. Se furono i dipinti "a colata" piuttosto che le prime tele primitivizzanti ad inglobare e ad assimilare più profon-

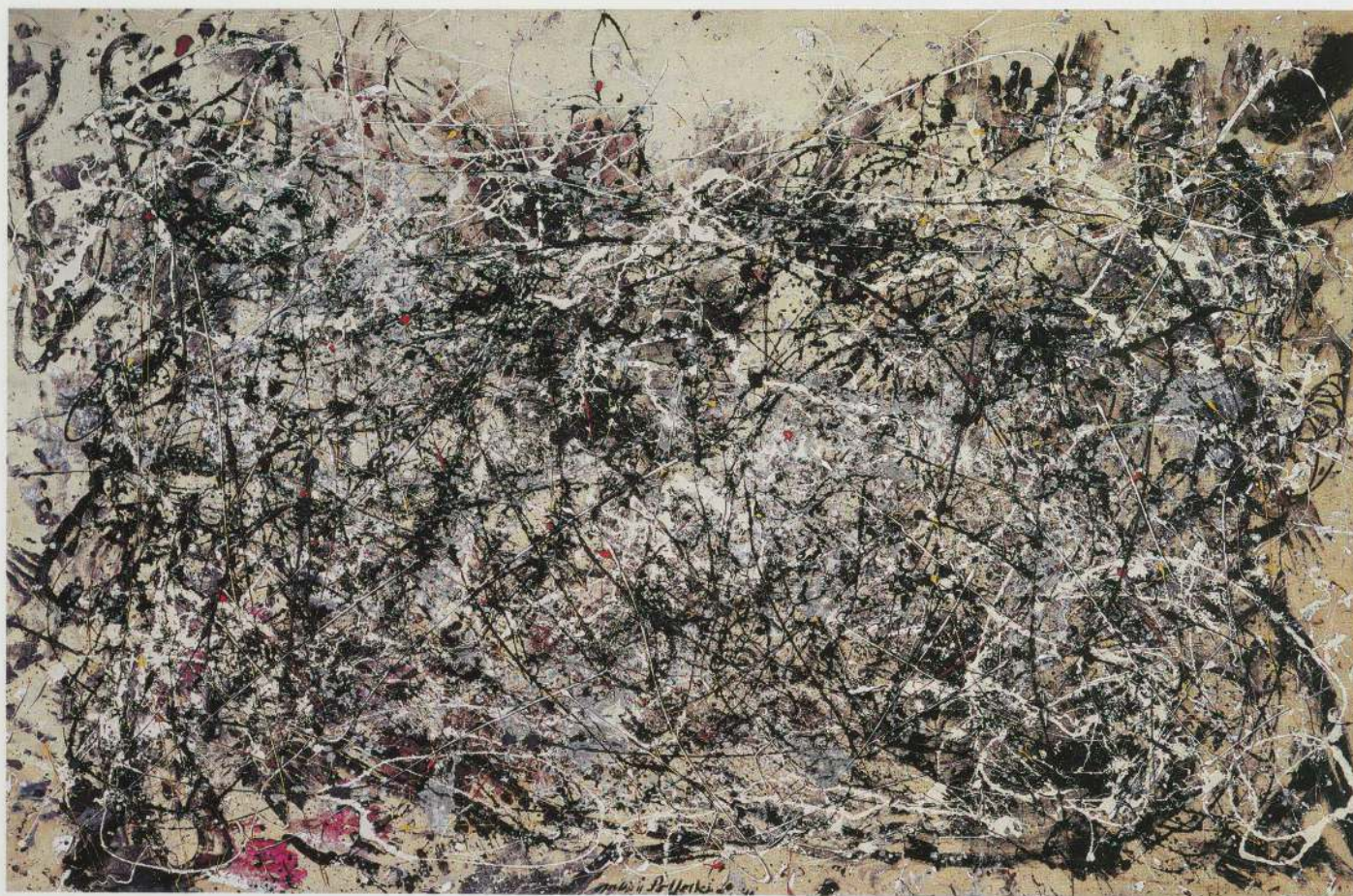


Jackson Pollock, *Animale ferito*. 1943. Olio su gesso su tela, cm. 96,5 × 76,2. Collezione privata.



Jackson Pollock, *La donna luna taglia il cerchio*. 1943. Olio su tela, cm. 109,5 × 104. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Donazione Frank Lloyd.





Jackson Pollock, *Numero 1, 1948*. 1948. Olio su tela, cm. 172,7 × 264,2. New York, The Museum of Modern Art, acquisto.

damente queste affinità, fu anche la loro interpretazione fuorviata che alla fine ebbe maggior successo, in modo problematico e involontario, nel fornire un mito per il loro tempo. Questo avvenne attraverso la divulgazione dell'immagine di Pollock al lavoro e attraverso la costruzione critica del personaggio Pollock – mentre compie in modo istintivo i gesti di una libertà alienata, in un vuoto esistenziale – adatto al clima intellettuale dell'America del secondo dopo-guerra.<sup>65</sup>

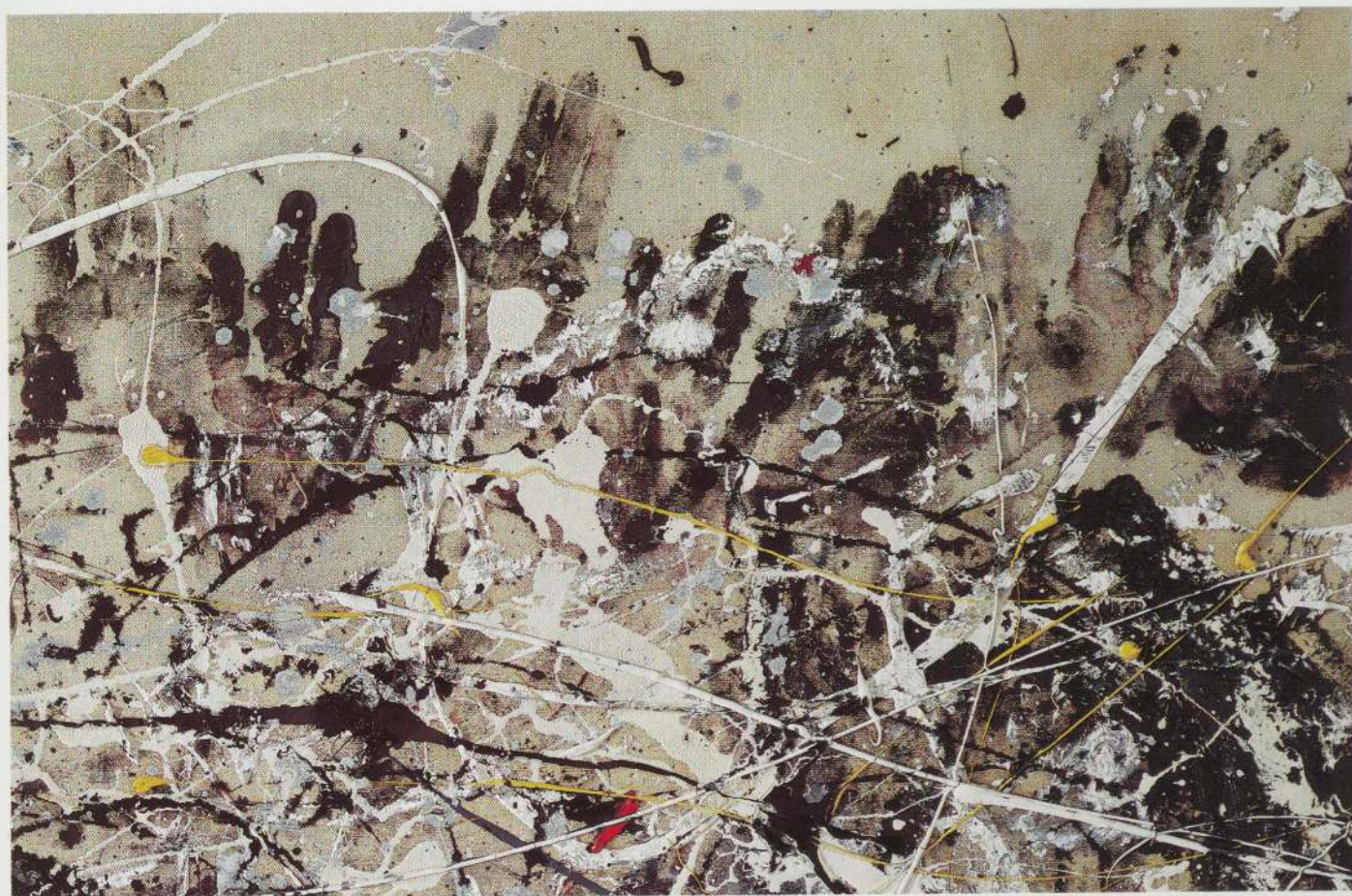
Grazie agli entusiastici "apprezzamenti" critici come quelli di Harold Rosenberg, e grazie anche alle straordinarie fotografie di Hans Namuth delle fasi della creazione dei dipinti "a colata", Pollock divenne l'emblema dell'uomo dall'azione solitaria e costrittiva, e fu identificato con il senso della misura, l'energia e l'ansia per la libertà ritenute la quintessenza del moderno, e tipicamente americane.<sup>66</sup> In particolare, con la sua morte violenta, egli sembrò rappresentare l'eroe junghiano che era passato attraverso l'oscuro periodo dell'investigazione dell'inconscio per emergere trionfante, superiore, eppure tormentato ed emarginato: l'artista come vittima esemplare, sciamano del nostro tempo.

Per quanto suggestivo sia, dobbiamo essere coscienti delle distorsioni di questo tipo di mito di Pollock come Primitivo moderno. Troppo spesso esso ci propone la caricatura di un cow-boy esistenzialista, e impone sull'opera di Pollock degli anni tra il 1947 e il 1950 – i lirici nastri di colore che si librano in modo meraviglioso e che sono letteralmente fatti danzare sulle tele – una cupa concezione di psiche angosciata che deriva dal lavoro primitivizzante, molto differente e tormentato, del periodo tra il 1939 e il 1946.<sup>67</sup> Fu in un modo molto più positivo e

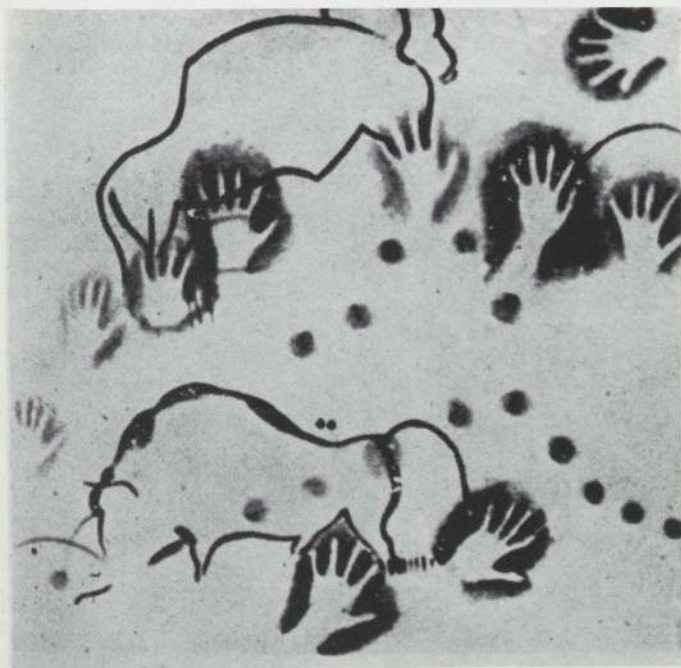
consapevole – nella conseguenza liberante della supremazia dell'azione e nel modello di un intenso impegno nell'arte come processo – che l'assimilazione profonda da parte di Pollock di uno spirito del primitivismo nella pittura "a colata" fu genuina, feconda per lui e per le generazioni future. In quest'ultimo senso, il lascito di Pollock può legittimamente essere visto non solo nelle realizzazioni di pittori come Morris Louis e Frank Stella, ma anche nella moda successiva degli "happening" e nelle "performance" degli anni settanta ispirate al rituale.

In ogni caso è soprattutto a tali livelli concettuali, piuttosto che in qualsiasi citazione formale evidente o nei titoli suggestivi, che il primitivismo degli anni quaranta continuò, quando continuò per davvero, nell'opera più matura di artisti che erano stati i suoi sostenitori intorno al 1946. In generale sembrò, nei primi anni cinquanta, che il primitivismo fosse stato parte di un episodio dell'impegno con il Surrealismo, un necessario rito di passaggio verso il raggiungimento di uno stile astratto più indipendente nella pittura progressista americana. Inoltre, un indirizzo simile caratterizzò lo sviluppo della scultura di tale periodo. Prima del 1940 c'erano stati esempi isolati di primitivismo nella scultura americana in opere come gli ibridi di grattacieli e totem di John Storrs (p. 465) o in composizioni come quella eccezionale di Alexander Calder, *Mostro melo* che è, come ha osservato William Rubin, il diretto compagno della figura Imunu della Nuova Guinea (p. 58). Ma, come per la pittura americana, il periodo più intenso di impegno con il mito e con le evocazioni del primordiale si ebbe intorno al 1946-1947, per poi lasciare spazio a forme più astratte, espressivamente più riservate, negli anni cinquanta.





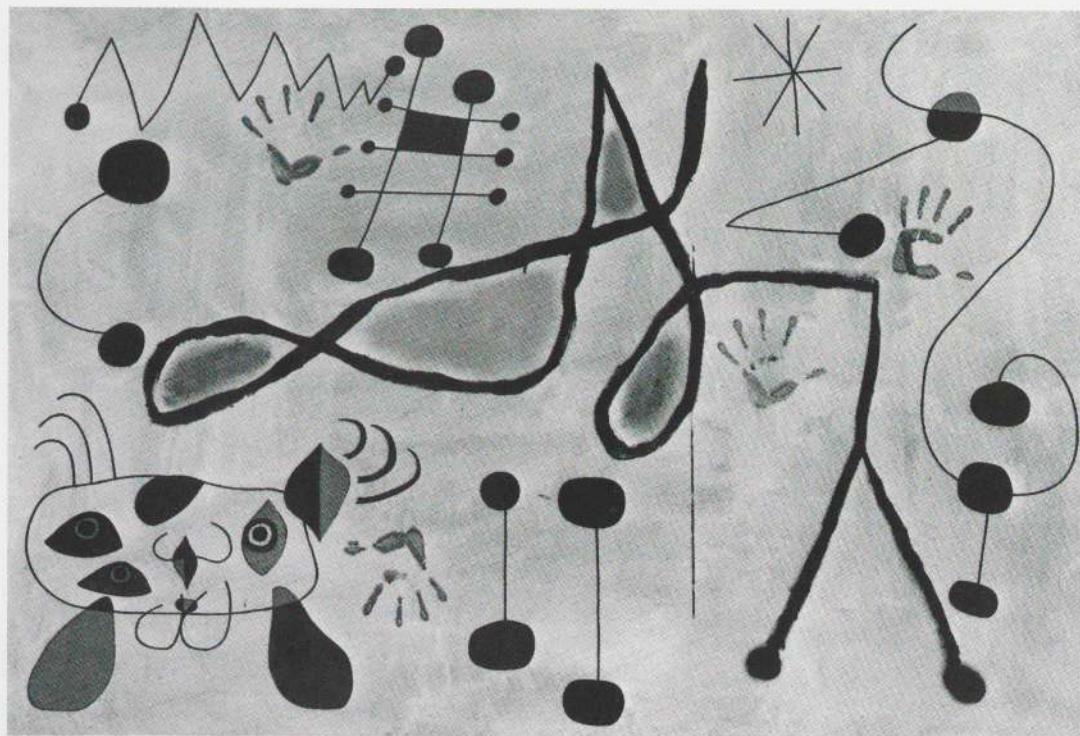
Jackson Pollock, *Numero 1, 1948* (particolare). 1948. Olio su tela, cm. 172,7 × 264,2, dimensione totale. New York, The Museum of Modern Art, acquisto.



Dettaglio di caverna dipinta, Castillo, Spagna. Pubblicata in G. Baldwin Brown, *The Art of the Cave Dweller*, 1928. Questo libro era nella biblioteca di Pollock.

Alla fine degli anni trenta e nei primi anni quaranta, come molti pittori della loro generazione (per esempio Rothko), scultori americani come Herbert Ferber e Seymour Lipton passarono da un primo impegno nello stile naturalista e nei soggetti di contemporaneità sociale ad un vocabolario formale più astratto, focalizzato su temi mitici. E il Surrealismo, così come aveva fatto nella pittura, ebbe una parte notevole nella trasformazione dell'aspetto della scultura. Per alcuni scultori questo avvenne come uno sviluppo graduale e logico; per altri implicò una drastica autoriforma, non solo in risposta ai modelli europei e alle richieste degli eventi mondiali, ma anche come reazione ai mutamenti veloci nella pittura americana. David Hare fu costantemente in contatto con le influenze europee, e le opere prodotte negli anni quaranta mostravano il suo personale adattare le lezioni del Surrealismo ai nuovi temi del mito e del magico (cfr, per es., *Gioco del mago*, 1944, pag. 647). Entro la prima metà degli anni quaranta, e in larga parte come risposta alla guerra e alla bomba atomica, persino scultori come Theodore Roszak, le cui opere degli anni trenta ispirate al costruttivismo avevano celebrato la modernità tecnologica, si volsero agli aspetti dell'arte surrealista più espressivi e attenti al processo creativo e ad un rozzo, spesso grottesco, repertorio di forme ispirate al Surrealismo, al fine di dare corpo all'angoscia primordiale. In questo clima molte delle forme-sogno del Surrealismo (in particolare le immagini viscerali e spesso sadiche delle sculture di Giacometti dei primi anni trenta) furono trasformate in incubi aggressivi. Ossa e uccelli divennero aguzzi mostri scheletrici e orribili predatori aviotrasportati, mentre il semplice processo della saldatura dei metalli divenne un mezzo per creare figure di angoscia tortura-

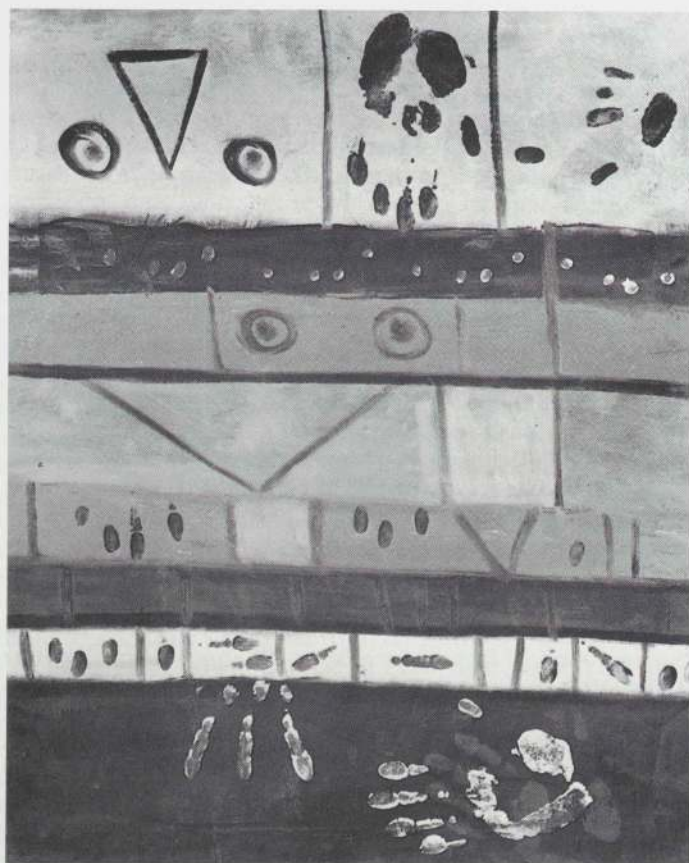




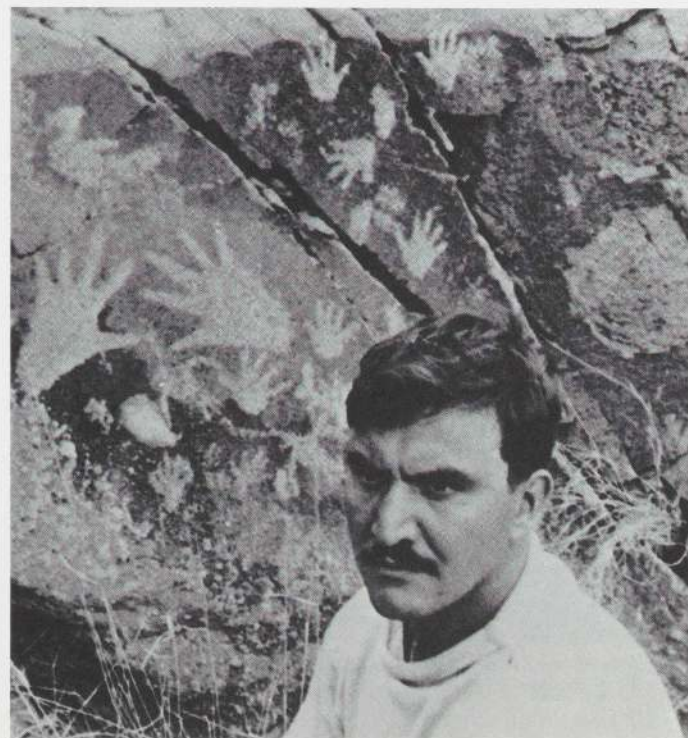
Joan Miró, *Donna che sogna la fuga*. 1942. Olio su tela, cm. 130 × 195. Chicago, Collezione Mr. and Mrs. Morton Neumann.

te e contorte (per es., il *Moloch* di Lipton del 1946 o lo *Spettro di Kitty Hawk* del 1946-1947 di Roszak) – fino al punto che una “regressiva” indifferenza per la finitura ed una “arcaica” evocazione di orrore mitico divennero gli aspetti scontati, quasi una formula, di molta della scultura metallica americana intorno al 1950. La sfregiata dignità di un’opera quale *Egli non è un uomo*, di Ferber, del 1950 (pag. 648), guarda indietro verso l’insistente violenza di

questo periodo arcaicizzante, proprio mentre partecipa del vocabolario meno corporeo delle forme iconiche naturali viste nei lavori di pittori come Stamos (pag. 614), e annuncia un tono emotivo nuovo, più riservato, e una presenza formale purificata. Lipton aveva già prima confermato il suo profondo interesse per questo senso generale delle cose Primitive. Mentre negava di ricercare coscientemente « analogie universali di forma tentando di



646 Varnedoe



Sopra: Theodoros Stamos con petroglifi, Sandia, New Mexico 1947.

A sinistra: Adolph Gottlieb, *Mano nera*. 1943. Olio su tela di lino, cm. 76,2 × 61. New York, Collezione privata



procedere parallelo alla scultura preistorica, alla scultura primitiva o ad altre idee plastiche moderne», Lipton affermava che, nella sua esplorazione dei regni istintivi e subconsci, egli aveva trovato «il 'Paleozoico' nell'uomo. Il dinosauro e le sue ossa sono diventati vivi per me. Il germoglio, il nucleo, la primavera, l'oscurità della terra, le profonde sorgenti animali delle forze dell'uomo sono ciò che più mi interessa come genesi principale dell'essenza artistica». <sup>68</sup> Le argomentazioni di Lipton sono sintomatiche dei modi in cui l'idea del Primitivo si intrecciò all'idea evolutiva del preistorico nella scultura di questo periodo. A tale proposito, così come in altri aspetti del primitivismo nella scultura americana degli anni quaranta, la carriera paradigmatica, comunque, fu quella di David Smith. Nel suo sviluppo si trovano riaffermate, con notevoli modificazioni, molte delle questioni di significato che sono state considerate a proposito del primitivismo pittorico.

Le prime indicazioni degli interessi primitivisti nella carriera di Smith coincisero con i suoi tentativi di scultura. Insieme a Dorothy Dehner trascorse, nel 1931, otto mesi nelle Isole Vergini, poiché, come lei stessa più tardi ricorderà, «volevano essere Gauguin»; <sup>69</sup> qui Smith cominciò a modellare piccoli oggetti con il filo metallico e materiali naturali come il corallo. La sua consapevolezza dell'arte tribale risale a questo stesso periodo, poiché divenne amico di John Graham alla fine degli anni venti o nei primi anni trenta. Nel 1933 Graham fece realizzare a Smith le basi per gli oggetti africani della collezione Crowninshield, una collezione che Graham aveva aiutato a formare come consigliere/mercante. <sup>70</sup> La collezione Crowninshield era presso Smith mentre questi costruiva i basamenti, e quattro sculture di legno di quell'anno (p. es., *Senza titolo*, pag. 649) riflettono il suo studio dei metodi e del linguaggio degli scultori africani. Queste sono, comunque, degli oggetti tutto sommato inespressivi, poco legati col tipo di primitivismo che emerge nell'opera di Smith degli anni quaranta.

La maggiore ondata di inflessioni primitivizzanti entrò nella scultura di Smith alla fine degli anni trenta, quando egli aggiunse al suo repertorio di forme moderne (in particolare la sua padronanza delle lezioni di Picasso e Gonzalez) un vocabolario di formati e di segni influenzato dalle grandi civiltà arcaiche dell'Egitto, di Babilonia e della Grecia preclassica. Questi gusti arcaicizzanti sostennero la sua attrazione per opere ideografiche, dallo stile narrativo dei bassorilievi (soprattutto in *Medaglie al disonore*, del 1939-1940) e allo stesso tempo offrirono una verifica al grottesco biomorfo, a cui, nella sua versione personale del Surrealismo, egli si sentiva affine. La scultura di Smith degli anni quaranta era spesso violenta nei soggetti e nei sentimenti; in ciò il lavoro di questo artista si allinea a quello di Pollock degli stessi anni, in contrasto alla più passiva *poésie* neo-simbolista di Rothko, Stamos, Baziotes ed altri. Eppure egli non sembra aver mai considerato l'arte tribale come una fonte-modello delle deformità espressive, o essere stato interessato alle superfici ondulate o alle ossessive accumulazioni di oggetti-feticcio. Se le *Medaglie al disonore* riflettono un aspetto del suo interesse per l'arcaico – il lato narrativo, pittografico – *L'eroe* – 1952 del 1951-1952 (p. 649) riflette l'altro aspetto: la sua ammirazione per l'iconico, la dignità monumentalmente contenuta e la chiarezza della scultura preclassica come quella delle Cicladi. Entrambi questi aspetti collimavano a turno con i suoi interessi per il modernismo europeo; il primo con le sue più espressive e discorsive interpretazioni di Picasso e del primo Giacometti, il secondo con la meno ovvia attenzione per alcuni aspetti di Brancusi e del tardo Giacometti.

Smith era un autodidatta insaziabilmente curioso e

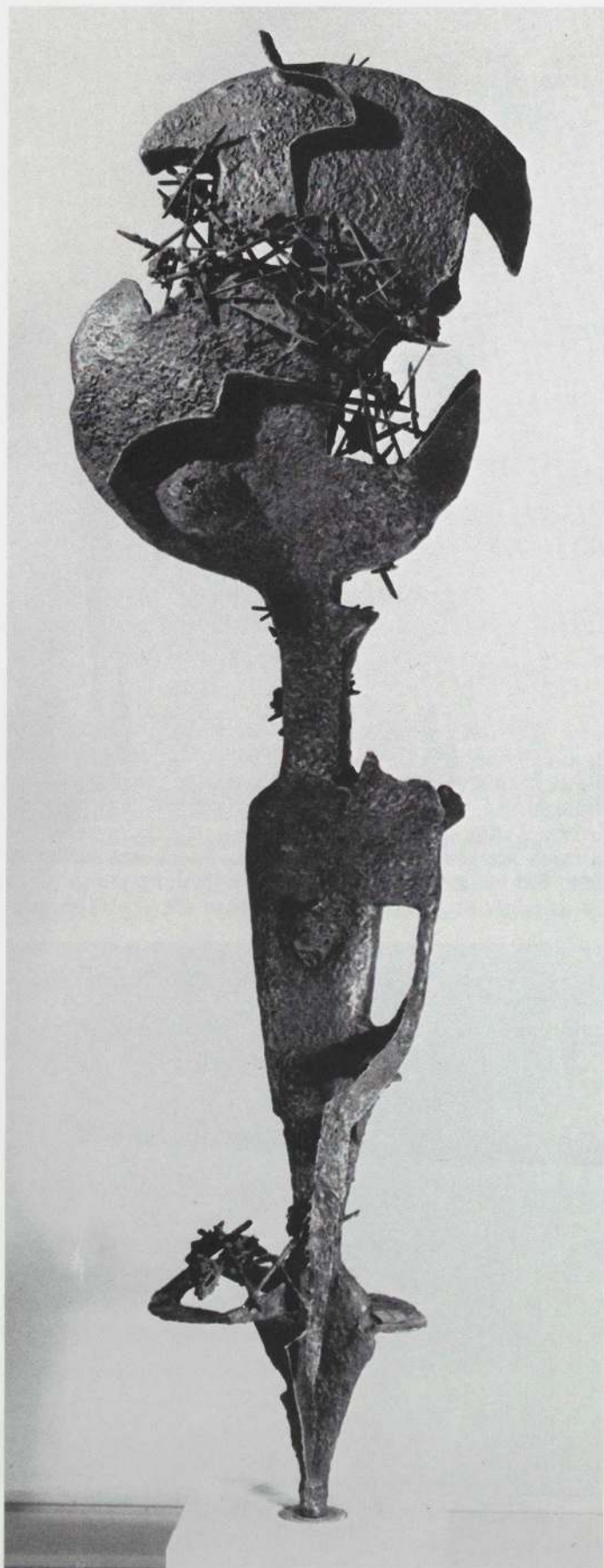


David Hare, *Gioco dello Stregone*. 1944. Bronzo (fuso nel 1946) cm. 102,2 × 47 × 64,1. New York, The Museum of Modern Art, dono anonimo.



Theodore J. Roszak, *Spettro di Kitty Hawk*. 1946-1947. Acciaio saldato e battuto unito a bronzo ed ottone, h. cm. 102,2, alla base cm. 45,7 × 38,1. New York, The Museum of Modern Art, acquisto.





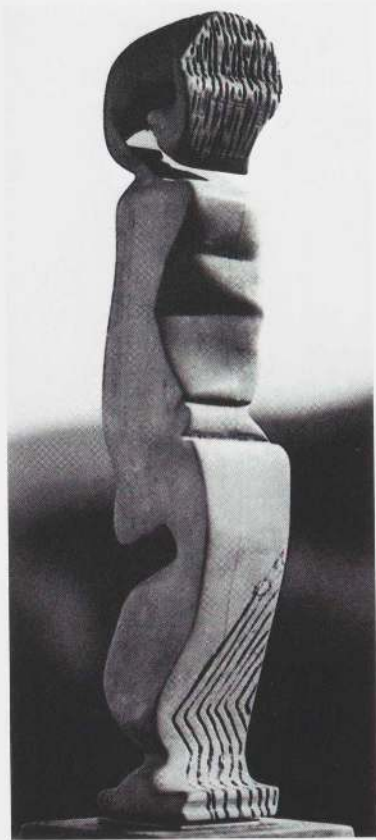
Herbert Ferber. *Non è un uomo*. 1950. Bronzo con barre di metallo saldate. Unico calco dall'originale in piombo. cm. 170,9 × 49,4 × 33,9. New York, The Museum of Modern Art, dono di William Rubin.

non si può dubitare che gli fosse familiare un'ampia gamma, non occidentale, di espressioni artistiche di tutti i tipi. Come altri della sua generazione, egli attingeva soprattutto a fonti indigene americane. Di tutte le forme tribali che possono aver attratto Smith, la più evidente è quella dei totem della Costa Nord Occidentale, forse perché combinava un principio di montaggio modulare di diverse parti armonizzanti, in un modo che soddisfaceva il suo lato più discorsivo e aperto all'improvvisazione, con una presenza figurativa non specifica, ma monumentale e contenuta. L'idea di un totem personale, di un regolare sistema formale combinato con un'accumulazione di segni quasi-automatici di riferimento autobiografico più aperta all'improvvisazione, appare in *Colonna della Domenica* del 1945 (p. 650), un'ironica congiunzione di forma religiosa tribale con la rappresentazione fantastica delle visite di sua madre in chiesa.<sup>71</sup> (Su un disegno preparatorio di questo lavoro, p. 650, Smith scrisse "totem"). Al tempo della serie *Tanktotem*, il riferimento formale all'accumulo di immagini nel palo indigeno era stato cambiato. Solo le generiche associazioni di rituale tribale e di presenza solenne possono influenzare, tramite il titolo, la nostra lettura di questi oggetti eretti.<sup>72</sup> Anche il primitivismo di Smith fu, in generale, una "regressione" sintetica che esisteva più a livello di temi e di ispirazione invisibile che in un'evidente dipendenza da modelli artistici della scultura tribale o arcaica. Nella sua opera si ritrovano, ugualmente, le stesse mescolanze, già discusse a proposito dell'opera dei pittori del suo giro, di elementi primordiali e di inconscio, di storia naturale e di interesse "linguistico" per i primi segni, ma con inflessioni di significato di gran lunga diverse.

Non solo in opere come *Uccello del Giurassico* (p. 618) e *Paesaggio con strati* del 1946, ma anche in innumerevoli riferimenti e schizzi nei suoi taccuini, Smith rivela di essere come Rothko e Newman, un assiduo studioso delle scienze naturali. Come molti pittori della sua generazione, egli visitava con notevole frequenza il Museo Americano di Storia Naturale. Le mostre del museo – non solo di etnologia, ma anche di biologia – impressionarono notevolmente la sua immaginazione ed egli le fotografava per ispirare la sua opera (p. 652). Egli mostrava un'acuta curiosità per elementi specifici nei regni della morfologia, embriologia e paleontologia animale. Ma mentre gli interessi di Newman e Rothko erano per i livelli microbici della vita o per il seme, l'arte di Smith era più spesso basata sul fossile, sul reperto e sul diagramma piuttosto che sul germe di energia potenziale indifferenziata. Mentre tutti e tre consideravano l'evoluzione come una metafora per i processi inconsci, gli interessi evolutivi di Smith avevano a che fare in modo marcato non con la trasformazione genetica acquosa, bensì con la lotta per il dominio, con la battaglia della vita e dell'estinzione tra le differenti specie. I suoi antichi e ingombranti predatori, come *Uccello reale* (p. 653) e *Uccello del Giurassico* evocano un tempo di violenza e di competizione primordiale che si accorda al mondo moderno a cui si allude nei brutali *Spettri* di guerra, come *La corsa per la sopravvivenza*, (*Lo spettro del profitto*).<sup>73</sup>

Piuttosto che ricercare gli elementi comuni dell'uomo antico, tribale e moderno negli "universali nascosti" del mito e nelle leggi naturali della generazione, Smith guardava con occhi sospettosi alle condizioni di competizione e di violenza disumana che collegavano la sua società alla sua controparte preistorica. Le sue mostruose forme di uccello e le altre forme scheletriche servivano scopi diversi da quelli delle frequenti forme di ossa e degli occasionali fossili del Surrealismo (in modo particolare la creatura simile ad un pterodattilo nel *Palazzo alle 4 del mattino* di

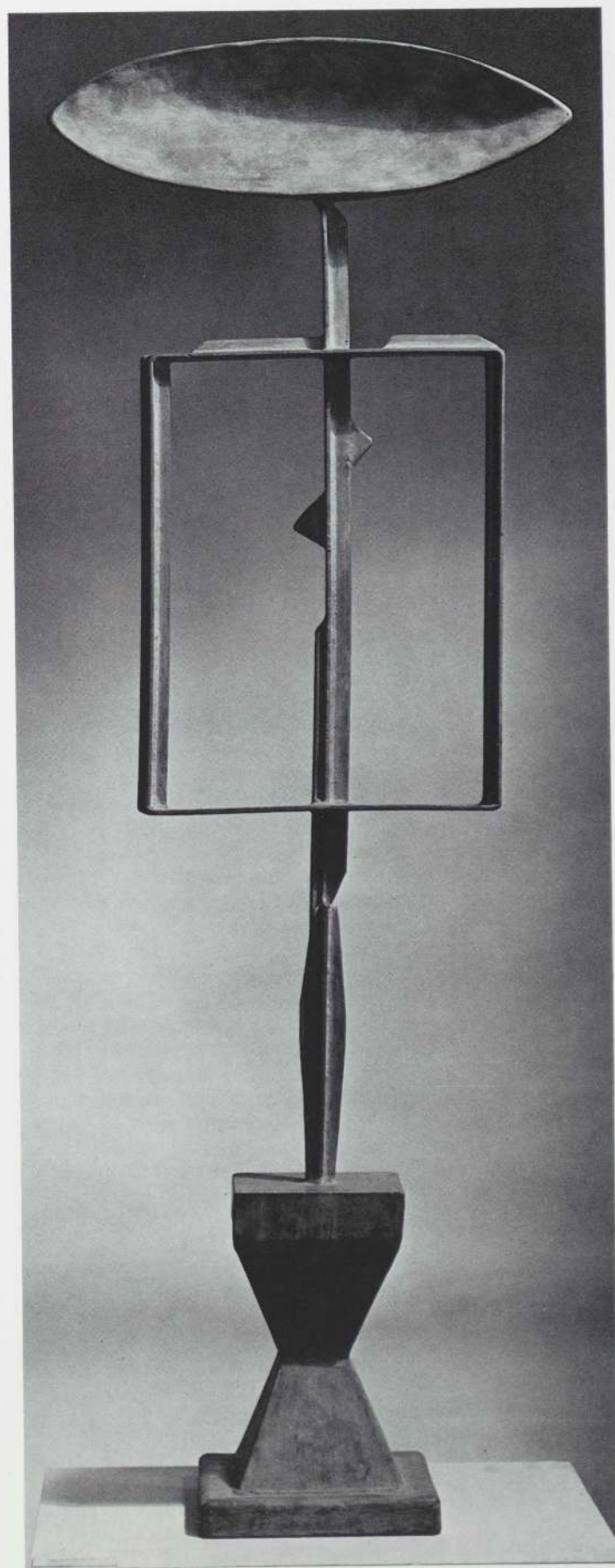




David Smith. *Senza titolo*. 1933. Legno, cm. 31,1 × 8,9 × 3,8. Proprietà dell'artista.

Giacometti, una scultura che Smith aveva già studiato con profitto alla fine degli trenta). Formalmente queste lo liberavano dalle costrizioni dell'antropomorfismo e perciò l'incoraggiavano a sperimentare un grafismo più audacemente arioso e traforato. Nell'evitare essenzialistiche metafore genetiche di pensiero, queste creature si allontanavano anche dal concetto di un circoscritto inconscio di simboli eternamente costanti. La fusione, fatta da Smith, di lotta evolutiva e di calamità contemporanee – lo sfruttamento capitalista, il totalitarismo fascista – offriva una critica implicita di quell'idealismo primitivizzante che cercava un'essenza dell'umanità "naturale/universale", piuttosto che socio-politica e materialista. Invece di ritirarsi al di là dei problemi di politica in un ipotetico passato primordiale, i mostri di Smith proiettavano i conflitti del presente nella più profonda storia della vita sulla terra, e, per estensione, proponevano l'immagine dell'inconscio moderno meno solennemente inerte e determinato in modo archetipo.

Anche nel campo del linguaggio e dell'interesse per il segno primario, quale risulta da *La lettera*, (p. 622), *Lettera all'Australia*, *Il banchetto* e da numerose altre sculture, disegni e note, le "regressioni" di Smith avevano implicazioni politiche. Ad un certo livello il suo interesse per un ipotetico periodo primordiale, dove il significato e il segno erano inestricabilmente uniti in immagini-descrizione, era alimentato da una semplice sfiducia nelle parole, basata sull'avversione per le spiegazioni "verbali" dell'arte. Ma ciò era esteso ad un più ampio principio di ricerca di forme che esprimessero una purezza ancora libera dal controllo ideologico e dall'adulterazione della comunicazione. In un poema in prosa che accompagnava la sua scultura basata sulle lettere *y* e *h* egli evocava «il ritorno alle origini, prima che le purezze fossero insudiciate dalle parole», quando gli artisti creavano lettere co-



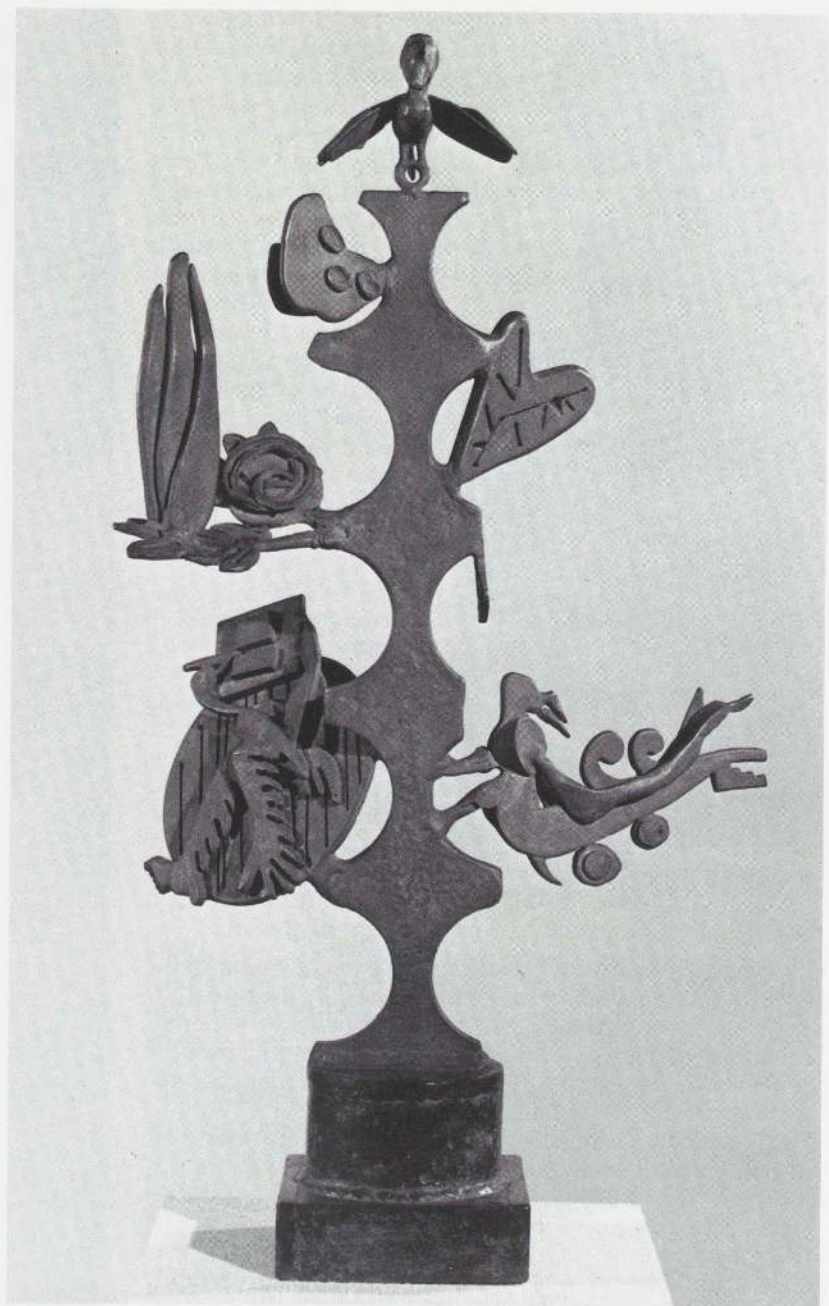
David Smith, *L'eroe* – 1952. 1951-1952. Acciaio dipinto, cm. 187,3 × 64,7 × 29,8. New York, the Brooklyn Museum, Fondo Dick S. Ramsay.





Sopra: David Smith, schizzi per *Colonna della Domenica*. 1945. Grafite, penna e inchiostri blu e neri e tempera nera, cm. 25,4 × 18,4. Cambridge, Harvard University, Fogg Art Museum, dono di David Smith.

A destra: David Smith, *Colonna della Domenica*. 1945. Acciaio dipinto, cm. 74,3 × 44,4 × 24,1. Bloomington, Indiana University Art Museum.



me «simboli di oggetti», «prima che le parole fossero fatte per essere degenerate dai pragmatisti moralisti, dai cambiavalute e da educatori (*sic*) smaniosi». <sup>74</sup>

Da tali osservazioni si può prendere in considerazione un altro livello, di contenuto piuttosto che solo di struttura, in base al quale *La lettera* di Smith potrebbe riflettere la sua ammirazione per forme tribali quali il copricapo Senufo (pp. 622, 623) in parte figurativo e in parte ideografico. In termini più ampi, questa disposizione verso il linguaggio fa anche da ponte tra i due tipi di ammirazione di Smith, quella primitivista e quella moderna. Essa è alla base della sua profonda ammirazione per James Joyce, visto come un creatore che ha liberato la parola dai suoi limitanti schemi convenzionali e che ha restituito il libero gioco creativo alla comunicazione. Più tardi, nel testo *The Language Is Image* del 1952, Smith riaffermò e ampliò la medesima linea di pensiero, secondo cui l'originale unità di visione e significato è stata smembrata, e il potenziale creativo è stato imprigionato dalla cultura occidentale moderna. «Giudicando dai testi antichi cuneiformi, cinesi ed altri, i simboli degli oggetti

costituivano delle identità da cui le lettere e le parole furono in seguito sviluppate. Il loro impiego puramente pratico è prevalso rispetto all'uso comunicativo-poetico, il che spiega un aspetto della loro inadeguatezza. Trentamila o quarantamila anni fa l'uomo Primitivo non aveva la parola "quadro", né questa esigenza di una visione definita. Il suo rapporto con l'oggetto era con tutte le sue parti e funzioni, per selezione, cioè l'immagine eidetica... L'uomo delle caverne, da Altamira fino in Rhodesia, aveva creato la vera realtà per mezzo dell'immagine eidetica». <sup>75</sup>

I riferimenti di Smith ai fenomeni psicologico-percettivi della immagine eidetica, che ricorrono in tutti i suoi scritti e così pure nei suoi quaderni di appunti, erano legati al suo ideale del legame tra il Primitivo e l'artista moderno. Le immagini eidetiche sono forme di allucinazione ad occhi aperti, in cui vengono abbattuti i confini normali tra i prodotti della mente e l'evidenza dei sensi, e il soggetto *vede* un'immagine di straordinaria completezza ed impatto, senza che la persona o l'oggetto in questione siano effettivamente presenti all'occhio. In scritti sulla percezione e in testi antropologici degli anni venti e tren-



ta questo potere di *immagine-immaginante* fu attribuito in modo particolare ai bambini, ai "selvaggi", e agli artisti.<sup>76</sup> L'abilità eidetica elevava "l'occhio della mente" alla parità con la sensazione visiva, dissolvendo i confini tra immaginazione e percezione, mito e realtà. Produceva rappresentazioni che erano ritenute essere mediane tra la soggettività e l'oggettività, tra l'inconscio razziale e l'esperienza individuale. È interessante osservare come Smith ci riporti, nel linguaggio psicologico del suo tempo, alla stessa ammirazione per la mente Primitiva, come sede della rappresentazione superiore, al di là della percezione (e perciò come luogo della creatività primordiale) che muoveva Gauguin nel suo essere affascinato dalle immaginazioni superstiziose delle donne bretoni e degli indigeni tahitiani (pp. 182, 200). Nel caso di Smith, all'interesse si unisce una dimensione sociale, poiché egli sottolinea che il potere del suo lavoro opera, come l'immagine eidetica, ad un livello preverbale di rappresentazione, in una sfera di percezione che è «aperta a qualsiasi uomo, di ogni condizione sociale, e che ignora la barriera del linguaggio».<sup>77</sup> È il venerando sogno, comune a linguisti e artisti, di un linguaggio adamitico, un sistema di segni noumenici che unisca l'umanità, piuttosto che dividerla, ed abbracci un'inequivocabile pienezza di significato.

In modo significativo, Smith non suggerisce, né in queste parole né nella sua opera, che un tale sistema di segni debba essere recuperato semplicemente esumando una forma arcaica o la mimesi del disegno tribale. Nel ricorrente appello all'esperienza eidetica, così come nello sviluppo delle sue scelte formali, Smith ricercava una "universalità" basata meno sui concetti quasi-junghiani, potenzialmente conservatori di eterni simboli condivisi che su un ideale più neurologico di capacità visive universali. La sua idea della percezione visiva come facoltà umana eterna e non classista si allontana dal simbolo in direzione della vista, intesa come la base dell'interesse nella mente Primitiva e come il fondamento per un'arte moderna; un movimento in sintonia con l'obiettivo dell'azzeramento a *tabula rasa* che, alla fine degli anni quaranta aveva soppiantato la ricerca del simbolo archetipo che all'inizio aveva stimolato il nuovo primitivismo americano. A tale proposito, l'opera di Smith del periodo tra il 1949 e il 1950 circa, ricapitola la stessa assimilazione e la stessa trascendenza del primitivismo che si sono notate in Pollock, Newman e Rothko.

Il primitivismo degli anni quaranta fu, al suo apice, un'impresa auto-consumante. Per quegli artisti che più efficacemente consideravano l'artista Primitivo come un modello, risultò chiaro che il prestito di forme tribali e l'intenzionale evocazione del mito antico erano delle contraffazioni del bisogno di assoluti e della spinta all'universale che costituivano le basi più stimolanti del movimento primitivizzante. Un nuovo genere di tono primitivista, rimpiazzante la cupa goffaggine degli anni della guerra, appare nei lavori e nelle parole della Scuola di New York intorno al 1948. Barnett Newman lo esprime nel modo più vigoroso:

«Noi stiamo riaffermando il desiderio naturale dell'uomo per la esaltazione, per la relazione con le emozioni assolute. Non abbiamo bisogno dei sostegni obsoleti di una leggenda antiquata e passata di moda. Noi stiamo creando immagini la cui realtà è evidente per se stessa, e che sono prive dei sostegni che evocano associazioni con immagini passate di moda. Stiamo liberando noi stessi dagli impedimenti della memoria, dell'associazione, della nostalgia, della leggenda, del mito...».<sup>78</sup>

Questo cambio di atteggiamento può aiutare a spiegare perché Clyfford Still, il cui lavoro della fine degli anni

trenta e degli anni quaranta aveva la valenza emozionale e talvolta i segni evidenti degli interessi primitivizzanti del tempo, dovesse più tardi sconfessare ogni responsabilità per titoli quali *Fantasia totemica* che erano stati attribuiti ai suoi primi dipinti,<sup>79</sup> nonostante egli avesse inventato questi titoli o perlomeno fosse stato consenziente con la loro elaborazione, quando i suoi lavori vennero esposti per la prima volta o messi in vendita. Tra tutti questi pittori ci fu, entro il 1950, una tendenza generale ad abbandonare i titoli portentosi (e talvolta applicati piuttosto arbitrariamente), caratteristici degli anni quaranta, a favore di semplici numeri, titoli generici o semplicemente di nessun titolo. La nuova nomenclatura riflette un contenuto nuovo. La neutralizzazione dei titoli si accompagnò all'eliminazione di forme e segni presi in prestito; questo, a sua volta, significò un disincanto per l'ideale di un archetipo o codice primordiale quale veicolo di un significato universale.

Questi cambiamenti causarono un generale allontanamento dalle orme del Surrealismo, e in modo particolare da un concetto dell'inconscio carico di simboli come fonte dell'esperienza artistica e terreno della reazione dell'osservatore. Un empirismo più stringente sostituì i dibattiti sulle *Ur-formen* (forme originarie) della conoscenza fondamentale e della tradizione umana che avevano caratterizzato gli anni quaranta. Contemporaneamente, Rothko, Newman, Gottlieb, e, in misura minore, Pollock cominciarono a realizzare opere strettamente collegate in serie evidenti o autodichiarate, un altro esempio della nuova atmosfera dell'universale o persino del clinico che veniva ad essere associata con gli "esperimenti" della nuova astrazione.

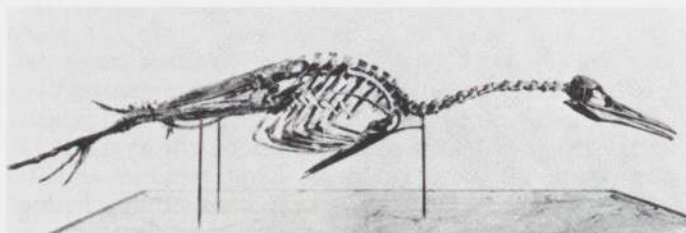
La fase simbolica e mitica del primitivismo non era stata un preludio necessario all'astrazione avanzata della Scuola di New York; poiché, come dimostrano gli esempi di Gorky e di de Kooning, alcuni artisti erano in grado di lavorare direttamente dalla tradizione europea verso una nuova arte di grande originalità ed impatto. (Gorky fu infatti esplicito nel suo rifiuto del primitivismo quale evasione di per sé deludente, e dell'arte Primitiva come un modello insufficiente per una creatività coerente con la dinamica complessità dell'esperienza moderna).<sup>80</sup> Ma per molti artisti il primitivismo fu un mezzo necessario per la piena realizzazione della loro originalità e un luogo di confronto con alcuni dei più pressanti interessi di questo decennio. Sarebbe troppo facile rimuovere semplicemente il fenomeno come preoccupazione transitoria di artisti immaturi o di scarso talento, o identificare il significato in modo troppo esclusivo nei termini degli sviluppi psicologici personali di pochi maestri eminenti.

L'episodio del primitivismo nell'arte americana degli anni quaranta dovrebbe invece essere visto nelle sue ampie implicazioni culturali, nel contesto della contemporanea lotta tra il fascismo e il Marxismo sulla scena mondiale, e soprattutto in relazione alla sfida del fascismo. In modo molto generale si ritrova qui una ripetizione della situazione già esaminata in rapporto a Gauguin (cfr. pp. 181-183): un primitivismo modernista interessato alle basi universali della cultura si oppone ad un'ideologia della evoluzione umana basata su un'applicazione erronea, storicista e razzista delle scienze naturali. Così come l'ammirazione di Gauguin per la creatività Primitiva era una risposta al dominio di un Darwinismo mal applicato, così gli interessi primitivisti degli Espressionisti Astratti erano formulati ad un livello molto significativo, come alternative alle moderne idee darwiniane, favorite dai nazisti, di una storia determinata dalla razza.

Vale la pena di sottolineare di nuovo che negli anni quaranta ci fu più di una forma di richiamo al Primitivo



nel mondo fuori dell'America, e che c'era in discussione ben altro che lo stile artistico. Di tutte le forme Primitive che avevano catturato l'immaginazione dell'uomo del XX secolo, certamente la svastica fu tra le più potenti. Questo antico simbolo cosmologico sui vessilli della Germania di Hitler testimoniava un rinnovamento spaventosamente riuscito del potere del mito arcaico. Per qualunque uomo pensante nella civiltà occidentale alla fine degli anni trenta e negli anni quaranta, l'affermazione fascista di una integrazione sociale collettiva come bastione contro le alienanti incertezze della vita moderna, e l'apparente riconciliazione fascista del mito razziale primitivo con la scienza e la tecnologia aggressiva, si presentò come una sfida del tipo più inquietante. Come Erich Kahler suggerì nel numero speciale di «Chimera» sul mito, subito dopo la guerra: «Il fascismo svelò una necessità fondamentale della psiche umana, che l'età del razionalismo rifiutò di riconoscere».<sup>81</sup>



Scheletro fossile dell'uccello preistorico, *Hesperornis regalis*. New York, dalla collezione del American Museum of Natural History. Fotografia. Archivi di David Smith.

Il dibattito sulla natura del mito come soggetto per l'arte, così determinante per i cambiamenti nell'arte americana verso il 1940, echeggiava le preoccupazioni per la sfida nazista. Il materialismo marxista, quale nemico irriducibile della mistificazione e del trascendentale, denigrava tutti i miti. Ma l'ideale "scientifico", determinato economicamente, della società che i Marxisti offrivano in cambio sembrò, a molti artisti e intellettuali, inadeguato all'epoca, di fronte al dimostrato potere dell'atavismo irrazionale di minacciare l'ordine mondiale. Come Kahler chiari più tardi: «Noi non facciamo fronte ai pericoli inerenti a questa tendenza umana negandola, considerandola come superata o che deve essere superata, o come il residuo della superstizione antica, ma solo riconoscendola e tenendone conto».<sup>82</sup> Il primitivismo della prima Scuola di New York, nel suo voler creare una forma mitica di espressione appropriata al tempo, dovrebbe essere visto come impegnato in un programma di abbandono del materialismo al fine di prendere in considerazione la sfida del nazismo e per contrattarlo *sul suo stesso terreno*. In opposizione alla fusione fascista di cattivo mito e di cattiva scienza, gli ideali primitivisti degli artisti americani proposero un'unione di buon mito e di buona scienza.

Se i nazisti si appellavano al mito arcaico come fondamento durevole dell'unità tribale e quale base per la classificazione delle culture, gli artisti di New York enfatizzarono uno spirito sincretista del mito che avrebbe toccato le basi universali di tutta l'esperienza umana. La loro ammirazione per l'arte tribale fu un'affermazione di relativismo culturale antirazzista, la celebrazione antigerararchica di tutta la creatività umana, come opposta alla regressione, specificamente culturale ed esclusivamente ariana, dei Tedeschi. In modo analogo, i Tedeschi guardavano al mito e al rituale risuscitati come a un mezzo per ottenere l'annullamento della individualità nello stato collettivo moderno. Gli ideali americani di recupero di archetipi erano fondati su un modello psicoanalitico più

complesso, di analogia tra la salutare integrazione della personalità individuale e la solidarietà della società.<sup>83</sup> Sia nell'individuo che nella cultura, la viva consapevolezza di simboli durevoli nell'inconscio doveva alimentare non una semplice sottomissione alla tirannia della memoria genetica, ma una capacità liberatoria per un'esperienza immediata e spontanea. Il primitivismo quale precondizione per l'individualità, l'archetipo quale catalizzatore della creatività, queste combinazioni di atavismo e di esperimento aggressivo, come si sono esaminate per esempio nel caso dello sviluppo di Pollock, costituirono una specifica alternativa al primitivismo totalitario.

Nella Germania nazista la cattiva versione della tirannia della tradizione umana fu avvalorata da una cattiva versione della scienza naturale che affermava il ferreo dominio delle leggi razziali. Il primitivismo degli Americani, che vi si opponeva, cercava di unire la loro visione della tradizione ad un'opposta nozione della scienza, come sede della meraviglia della ricerca piuttosto che di regole che rendono schiavi. Il primitivismo americano degli anni quaranta fu unito all'ideale della scienza come modello di collettivismo non settario al servizio della verità, e come strada di accesso ai misteri e alle terrificanti forze della natura che rendono umili. Le immagini biologiche ed evolutive di Rothko, Smith, Newman e di altri non solo evocavano una forza vitale precedente la differenziazione razziale, opposta all'elitismo teleologico della teoria genetica nazista, ma anche una visione specificamente scientifica della ricerca archeologica, paleontologica e microbiologica. (Infatti, in un senso generale dell'analogia, le combinazioni implicite di fossili e cellule, di ideogrammi ed amebe in queste opere d'arte sono riaffermazioni su altri livelli della stessa preoccupazione per la sintesi tra la trasformazione genetica e la competizione sociale che ha segnato i più avanzati interessi della speculazione scientifica sull'evoluzione negli anni quaranta.<sup>84</sup>

Wolfgang Paalen, uno scrittore e artista surrealista e primitivista degli anni quaranta, scrisse nel 1945 che «Ad una scienza già universale, ma per definizione incapace di rendere giustizia ai nostri bisogni emotivi, si deve aggiungere il suo complemento, un'arte universale; entrambe saranno d'aiuto nel ridare forma al nuovo, la indispensabile consapevolezza mondiale».<sup>85</sup> Quest'accentuazione sullo sforzo scientifico come modello per nuove forme d'espressione transculturale si era già manifestato nella risposta di Pollock ad una indagine a proposito del manifestarsi di una nuova arte americana, nel 1944: «L'idea di una pittura americana isolata, così popolare in questa nazione durante gli anni trenta, mi sembra assurda, proprio come sembrerebbe assurda l'idea di creare una matematica o una fisica esclusivamente americane».<sup>86</sup> A questo principio di universalità, così in armonia con l'impulso della ricerca americana per gli assoluti fondamentali e originali del mito e del linguaggio, si unì la sensazione che, nel suo confronto con lo sconosciuto, la scienza moderna collimasse con la spinta al primitivismo. La sensazione generale di una nuova età del mito, così come gli specifici interessi primitivisti di Rothko (le energie organiche come basi di vita), di Newman (la forma astratta come più alta verità), di Pollock (la fusione con la natura), di Smith (la percezione eidetica), e di altri, è implicita in quest'idea della portata più avanzata della scienza. Un testo dell'epoca rende particolarmente chiari i collegamenti. Nel suo esame di *The Persistence of Myth* del 1946, Erich Kahler sosteneva che «persino sul fronte più avanzato della conoscenza umana è stata raggiunta una situazione in cui l'estrema espansione del potere dell'uomo lo porta a comprendere di nuovo la vastità della sua antica impotenza a determinare il cosmo».





David Smith, *Uccello reale*. 1947-1948. Acciaio inossidabile saldato, cm. 55,2 × 149,8 × 22,9. Minneapolis, Walker Art Center, dono della Fondazione T.B. Walker.

«I confini della nostra ragione diventano sempre più chiari e l'eccessiva fiducia razionalista di un illimitato dominio della ragione sulla natura è stata scoraggiata dalla stessa scienza naturale. Nelle sue ultime stupende conquiste, la fisica è giunta ad una regione di confine che sembra rifiutarsi alla penetrazione razionale. Si è spinta in avanti nel regno del submicroscopico, dove i fenomeni non possono essere rappresentati, ma solo schematizzati, cioè simbolizzati; così addentrata nella più intima struttura degli elementi che ha scoperto i loro modi di trasformarsi uno nell'altro ed è così giunta a riconoscere gli elementi stessi nel loro essere solo delle composizioni specifiche, unioni di energie generali ...

La fisica, ad un nuovo livello, fonde il mondo interiore ed esteriore, postula su basi epistemologiche un'unità che fu data per scontata nei primi periodi religiosi... Le scoperte della ricerca, dissolvendo completamente l'oggetto in un complesso di relazioni, hanno portato i fisici lontano dalla sfera delle percezioni dei sensi in quella delle concezioni astratte... In ciò la fisica, partendo dall'esterno, corrisponde curiosamente alla precedente teoria della psicoanalisi, che, partendo dall'interno, ha realizzato la fusione del mondo interiore ed esteriore considerando reazioni, che sono dirette al di fuori, come proiezioni di situazioni interne. La fisica, con il suo trionfo, ha stimolato nell'uomo il primordiale brivido di fronte alle distanze impene-trabili che riemergono alle frontiere del mondo esterno; la psicoanalisi ha rivelato la paura nascosta dell'uomo di fronte alle sue intime profondità. Ma la fisica, così come la psicoanalisi, ha dimostrato che queste ansie sono funzioni una dell'altra, che esse sono l'unica e medesima paura dell'incognito, che è la vera fonte del mito».<sup>87</sup>

Il mito e la scienza, il più Primitivo e la più moderna, furono considerati specchi uno dell'altro; e si avverte nella primitivizzazione degli artisti di New York il desiderio che l'arte agisca come il legame che riconcilia questi apparenti opposti: innanzitutto come espressione di antichi segni e miti, e poi come luogo del confronto con le astratte verità universali e le energie fondamentali. Proprio come si avvertì che l'oscurità del periodo della guerra era una regressione alla vulnerabilità primordiale, così molti scrittori della fine degli anni quaranta espressero la

sensazione che le scoperte della scienza avanzata sembravano far ritornare l'uomo ad una condizione di terrore mitico di fronte al cosmo. Questa correlazione divenne particolarmente evidente sulla scia della bomba atomica. Le argomentazioni che circondavano l'apertura di questa porta paurosa su un dominio nuovo e sconosciuto risuonavano suggestivamente abbastanza simili alle argomentazioni di Newman e di altri artisti sull'esperienza moderna come eco spirituale del primitivismo.<sup>88</sup>

L'idea che le lezioni adeguate al futuro giacciono nella comprensione del lontano passato non è certamente solo dell'arte; e il desiderio di recuperare una primitiva integrazione di conoscenza e intuizione, di arte e scienza, costituisce un tema profondamente dilagante nel pensiero occidentale. Nel XX secolo, però, questi problemi sembrano vicini in modo particolare allo sforzo degli artisti d'avanguardia, sia nel loro fascino per l'arte dell'uomo Primitivo che nella loro relazione di amore-odio con il progresso della scienza. Come si è già discusso, si nota ancora una volta che la fase primitivista della pittura della Scuola di New York sembra non solo aver costituito un legame con alcune delle più ampie ed urgenti questioni della cultura occidentale degli anni quaranta, ma anche un sintomatico confronto con i problemi del ruolo dell'arte nella società e nella storia che hanno accompagnato in modo coerente lo sviluppo dell'arte del XX secolo. L'investigazione delle radici subconscie delle rappresentazioni umane, il fascino dell'ideale del segno universale e il problema del legame tra il passato profondo e irrazionale dell'uomo e la sua cultura presente dominata dalla scienza, sono tutt'altro che infatuazioni passeggero o impegni irrilevanti per l'arte. Assimilati in un'unica forma dai vari stili astratti che soppiantarono i chiari riferimenti Primitivi nell'arte americana alla fine degli anni quaranta, questi più ampi aspetti ricorrenti del primitivismo modernista persistevano quali sfide endemiche alla cultura moderna, sfide che gli artisti sarebbero stati chiamati di nuovo ad affrontare nella generazione successiva.



# NOTE

L'autore è grato a Joan Pachner per la notevole e preziosa assistenza alla ricerca che ha contribuito in modo sostanziale alla preparazione di questo saggio.

1. Cfr. la trattazione del coinvolgimento e del debito di Pollock verso i "muralisti" messicani, in Irving Sandler, *The Triumph of American Painting*, Harper and Row, New York 1971, pp. 103, 104. L'importanza dei messicani per Pollock ed altri è messa in evidenza anche da Robert Carleton Hobbs, in *Early Abstract Expressionism: A Concern with the Unknown Within*, e in R.C. Hobbs e Gail Levin, *Abstract Expressionism: The Formative Years*, Cornell University Press, Ithaca 1978, p. 14.
2. Adolph Gottlieb, da *The Portrait and the Modern Artist*, dattiloscritto di una trasmissione radio su «Art in New York», WNYC, 13 Ottobre 1943, citato in Mary Davis MacNaughton, *Adolph Gottlieb: His Life and Art*, contenuto in *Adolph Gottlieb, A Retrospective*, The Arts Publisher in unione con la Fondazione Adolph and Esther Gottlieb, New York 1981, p. 42. Anche Barnett Newman criticò il fraintendimento dell'arte primitiva da parte dei primi modernisti europei e associò questo fraintendimento con le deficienze della pittura astratta in Europa. I suoi commenti appaiono in *The Plasmic Image*, un manoscritto su cui lavorò dal 1943 al 1945. Cfr. gli abbondanti estratti da questo testo e i commenti di Thomas Hess nel suo libro *Barnett Newman*, Museum of Modern Art, New York 1971, soprattutto pp. 37-39.
3. John Graham *Introduction to an Exhibition of Sculptures of Old African Civilization*, Jacques Seligmann Gallery, New York 1936, p. 3.
4. John Graham, *System and Dialectics of Art*, Delphic Studios, New York 1937, p. 15. Su John Graham e la sua importanza per gli artisti della Scuola di New York, cfr. Irving Sandler, *John D. Graham: The Painter as Esthetician and Connoisseur in "Artforum"*, Ottobre 1968, pp. 50-53 e l'esame di Sandler sull'importanza di Graham per Pollock in *Triumph*, pp. 105, 106.
5. Cfr. l'analisi di Irving Sandler a proposito della rottura tra i pittori di New York e i Surrealisti, in *Triumph*, pp. 63, 64.
6. Sul tenore psicologico dei primi lavori degli Espressionisti Astratti, cfr. Hobbs, *Early Abstract Expressionism: A Concern with Unknown Within*, loc. cit., pp. 8-40.
7. Nell'editoriale di «View», serie 3, n. 1, 1943, citato da Dore Ashton in *The New York School: A Cultural Reckoning*, Penguin, New York 1980 p. 20.
8. Alfred Barr, in *Preface and Acknowledgment*, in Leo Frobenius e Douglas C. Fox, *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa*, Museum of Modern Art, New York 1937, disse che «le qualità estetiche e tecniche sono invidiabili ma non più che l'indiscusso senso di utilità sociale che queste pitture preistoriche suggeriscono... Le pareti di oggi sono dipinte affinché l'artista possa mangiare, ma in tempi preistorici le pareti erano dipinte affinché la comunità potesse mangiare».
9. Sull'allontanamento della storia verso una psiche miticamente carica, cfr. Hobbs, loc. cit., e Sandler, *Triumph*, pp. 63, 64. Il più acuto rifiuto di una rappresentazione materialista della vita tribale fu quello di Barnett Newman, *The First Man Was an Artist*, in «Tiger's Eye», n. 1, 1947, pp. 57-60. Gli aspetti anti-marxisti della posizione di Newman erano già impliciti nei commenti fatti da Wolfgang Paalen in *The New Image*, in «DYN», n. 1, Aprile/Maggio 1942, p. 7: «Eagles si sbagliava quando scrisse: "Gli uomini devono mangiare, bere, essere vestiti e al riparo prima che siano capaci di interessarsi di politica, arte, scienza o religione..." L'inconfutabile evidenza dell'antropologia e psicologia è che arte, scienza e religione sono interpretazioni inseparabili del mondo esterno, come gli inizi del pensiero». Le osservazioni di Paalen sono caratteristiche non solo del crescente rifiuto del Marxismo, ma anche della tendenza a guardare all'autorità della scienza per la conferma degli universali astorici della esperienza umana recentemente apprezzati.  
L'idea delle origini non pratiche dell'arte era già presente nell'opera di scrittori come G.H. Luquet. In *L'Art et la Religion des hommes fossiles*,

1926 (tradotto da J. Townsend Russel con il titolo *The Art and Religion of Fossil Man*, Yale University Press, New Haven 1930), Luquet dice: (pp. 111, 112) «ritengo impossibile che l'arte figurativa nella sua fase iniziale sia stata altro che un'attività disinteressata. Come scrive Breuil (l'Abbé Breuil, la prima e più importante autorità per la pittura nelle caverne): "Se l'arte per l'arte non fosse esistita, l'arte magica o religiosa non sarebbe mai potuta esistere..." L'immagine di Luquet del primo artista che crea inizialmente per il solo piacere di creare è a sua volta un'eco dell'atteggiamento primitivista di Coleridge verso le origini della scienza. Coleridge (come è citato da Peter Medawar in *Pluto's Republic*, Oxford University Press, New York 1982, p. 31) sosteneva che: «Il primo uomo di scienza fu quello che esaminò un oggetto non per apprendere se questo potesse fornirgli cibo, riparo, armi, strumenti, ornamenti o potesse servire per giocare, ma fu quello che cercava di sapere per la soddisfazione di sapere».

10. Per un'analisi dell'idea di una posizione individualista "apolitica" nel pensiero politico degli anni quaranta, cfr. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, tradotto da Arthur Goldhammer, University of Chicago Press, Chicago 1983, per es., pp. 75-79.
11. Barnett Newman, *Northwest Coast Indian Painting*, Betty Parsons Gallery, New York 1946.
12. Gottlieb, in *The Portrait and The Modern Artist*, loc. cit., citato da Sandler, *Triumph*, p. 64 e da Mac Naughton, loc. cit., p. 42.
13. Gottlieb, in «The Tiger's Eye», n. 2, Dicembre 1947, p. 43; citato da MacNaughton, p. 44.
14. Newman, *The Object and the Image*, in «Tiger's Eye», n. 3, Marzo 1948.
15. «Solo una mitologia autoctona, una mitologia che proviene dallo stesso suolo, dalla stessa gente, dalle stesse sovrastrutture culturali dello stesso ordine economico, può essere un efficace intermediario tra l'arte e il prodotto materiale...» A.L. Lloyd *Modern Art and Modern Society* in «Art Front», Ottobre 1937, citato da Ashton, op. cit., p. 71.
16. Nel 1937, riesaminando la "coscienza della nazione" che caratterizzava la sua prima opera, Martha Graham la chiamò «un isolamento temporaneo ma inevitabile per trovare qualcosa di simile a una condizione popolare di verità da cui cominciare». Cfr. *Affirmations 1926-1937* in *Martha Graham*, a cura di Merle Armitage, 1937. La controversia tra il locale e l'universale fu annessa all'arte moderna dal momento delle sue origini nel Simbolismo del tardo XIX secolo, in particolare con riguardo all'opposizione tra un interesse regionalista/naturalista per i contadini e un interesse simbolista per il più generalizzato misticismo spirituale e popolare (*volksisch*) degli stessi "Primitivi". L'idea che la vera universalità potesse essere raggiunta solo da un artista profondamente radicato nella sua stessa terra era particolarmente evidente nel 1890 ca, in una forma risorgente di Romanticismo nel Nord. Cfr. il mio saggio su *Nationalism, Internationalism, and the Progress of Scandinavian Art in Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880-1910*, Brooklyn Museum, New York 1982, e le osservazioni di Marcia Vetocq (con specifico riferimento a paralleli nella New York School) nella sua recensione *Souls on Ice*, in «Art in America», Settembre 1983, pp. 116-123.
17. Cfr. le osservazioni di Evan Maurer sui Surrealisti e sugli Indiani d'America, in questo volume, pp. 561-575, e anche la mappa della visione del mondo surrealista, che dà una dimensione nettamente prevalente all'Alaska (p. 556). Un importante fautore dell'arte e della cultura della Costa Nord Occidentale fu il surrealista Wolfgang Paalen; cfr. i suoi articoli su *Paysage Totémique*, in «DYN», n. 1, Aprile-Maggio 1942; n. 2, Luglio-Agosto 1942; e n. 3, Autunno 1942. Cfr. inoltre anche la sua *Totem Art*, in «DYN», numero speciale amerindio, n. 4-5, 1943-1944.
18. Per Graham e la Scuola di New York si veda Ashton, op. cit., p. 143. Ashton riporta le osservazioni di Graham sulla danza *Dark Meadow*, citate da Margaret Lloyd, in *The Borzoi Book of Modern Dance*, 1949: «Le sue origini risalgono alla nostra stirpe remota, fino al barbarico, al primitivo, alle radici della vita, e provengono dalla memoria razziale. Essa ha a che fare con il passato psicologico dell'umanità».
19. Gottlieb, *The Portrait and The Modern Artist*, citato da Sandler in *Triumph*, p. 63.
20. È necessario un completo resoconto del trattamento mutevole dell'arte tribale nelle mostre de-

gli anni venti, trenta e quaranta. Il ruolo giocato dai mercanti nel loro concentrarsi sugli oggetti tribali, isolandoli come oggetti estetici - iniziando da Stieglitz nel 1914 (pp. 45 e sgg.) - fu determinante nel diffondere il tipo di approccio formale non etnologico implicito, per esempio, nell'apprezzamento di molti Cubisti per l'arte tribale. A New York le mostre di arte tribale e preistorica allestite dal Museum of Modern Art furono arene cruciali; a questo proposito René d'Harnoncourt emerge come una figura decisiva nell'individuare una nuova installazione estetica per l'arte tribale. Un resoconto chiave dei mutamenti nella museologia appare in Trevor Thomas, *Artists, Africans, and Installation*, in «Parnassus» 12, numeri 1 e 4, Gennaio e Aprile 1940. Thomas scrive: «Con l'orientamento, ora alla moda, verso un apprezzamento dell'arte indigena, la formazione di collezioni private e la conseguente lievitazione delle valutazioni del mercato per gli esemplari più importanti, i musei hanno cominciato a riorganizzare le loro collezioni guardando le loro mostre come rari tesori. Il movente della concezione espositiva tende a porsi in termini estetici e lontani dal punto di vista etnologico». Thomas poi predice: «All'oscillazione del pendolo, il prossimo stadio nella moda espositiva per l'arte indigena ritornerà in parte a qualcosa di non dissimile dalla vecchia tendenza etnologica, ma incorporando molto dell'apprezzamento estetico». Commentando l'installazione della mostra «Twenty Centuries of Mexican Art» al Museum of Modern Art, Nicolas Calas scopri che «questa fa apparire i tesori d'arte simili a merci in un'elegante vetrina della Fifth Avenue. Quando il visitatore lascia il pianterreno e le statue Atzeche per le stanze Spagnole o la sezione moderna dell'Arte messicana gli sembra non di passare attraverso dieci o venti secoli, bensì di andare in un altro reparto di Saks o Macy's...» (*Mexico Brings Us Arts*, in «View» 1, n. 1, Settembre 1940, p. 2). Una più ampia trattazione fu riservata, comunque, alla mostra degli oggetti dei Mari del Sud nel Museo d'Arte Moderna nel 1946. In una recensione su «Art Bulletin» 28, n. 2, Giugno 1946, l'antropologo Gregory Bateson esaminava attentamente gli ambienti di questa mostra come un'opera d'arte in se stessa. Bateson esamina il ritmo, l'illuminazione, e la sequenza della mostra di d'Harnoncourt in connessione con i cambiamenti nella recente teoria antropologica, con particolare attenzione alle evocazioni "di stati d'animo" di d'Harnoncourt, viste in corrispondenza con il pensiero contemporaneo circa la psicologia nella società primitiva. L'articolo evidenzia, e generalmente loda, la sostituzione operata da d'Harnoncourt di un apparato generalizzato di luci, di colori che cambiano, ecc. per evocare lo spirito delle differenti arti tribali dei Mari del Sud. Un tale spostamento da un contestualismo strettamente etnologico verso il simbolismo astratto sembra perfettamente intonato con la pittura moderna dei contemporanei di d'Harnoncourt. In un'altra recensione, meno specializzata, in «View», serie V-VI, 1945-1946, Leon Kochnitzky collegò in modo diretto le decisioni del Museo per l'installazione, non solo alle lezioni estetiche degli apprezzamenti modernisti per le arti tribali, ma anche al rifiuto di una prima antropologia positivista in favore di un'attenzione più conscia del mito, sulla magia e la psicologia nell'accostamento all'uomo tribale.

21. Un buon esempio della relazione reciproca tra l'ammirazione per ciò che è Sud-Americano, Mesoamericano e Americano degli Indiani si può trovare nella collezione di articoli nel numero speciale amerindio di «DYN», nn. 4-5, 1943-1944. Si noti in particolare l'attenzione su problemi di cosmologia, mitologia, astronomia, ecc. in articoli quali *Totem Art*, *The Enigma of Maya Astronomy*, e *New Discoveries in The Temple of The Sun in Palenque*. Sull'immagine differente degli Indiani d'America e il crescente interesse per lo sciamanesimo e il misticismo nel periodo tra gli anni trenta e quaranta, cfr. Aldona Jonaitis, *Creations of Mystics and Philosophers: The White Man's Perception of Northwest Coast Indian Art from 1930 to the Present*, in «American Indian Culture and Research Journal» 5, n. 1, 1981, pp. 1-45.

Un altro esempio di interesse per l'arte indigena americana negli anni quaranta è discusso da Ann Gibson, in *Painting outside the Paradigm: Indian Space*, in «Arts», Febbraio 1983, pp. 96-103. Quest'esempio includeva il gruppo conosciuto come "Semeiology" o "Indian Space", nel



- quale gli artisti appartenenti (Steve Wheeler ed altri) combinavano la devozione per il disegno degli Indiani della Costa Nord Occidentale con l'ammirazione per un nuovo tipo di spazio rivelato dalle teorie della fisica del XX secolo. Questo tipo di legame tra interessi primitivisti e fisica moderna è riecheggiato da altri scrittori e artisti del tempo, come è visibile nel testo citato nella sottostante nota n. 87.
22. Jackson Pollock, *Jackson Pollock*, in «Arts and Architecture», Febbraio 1944, p. 14, citato da Sandler in *Triumph*, p. 65.
  23. Cfr. Thomas Hess, *Isamu Noguchi 46*, in «Art News», Settembre 1946, pp. 34 e sgg.
  24. Viktor Wolfson, catalogo per la Kootz Gallery, New York City, Gennaio 1947; citato da Guilbaut, *op. cit.*, p. 148.
  25. Su Stamos, cfr. Ralph Pomeroy, *Stamos*, Abrams, New York, sd. Su Baziotès, cfr. Mona Hadler, *The Art of William Baziotès*, tesi di dottorato, Columbia University, 1977; inoltre *William Baziotès: A Retrospective Exhibition*, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach 1978, con saggi di Barbara Cavaliere e Mona Hadler e due articoli: Barbara Cavaliere, *An Introduction to the Method of William Baziotès* in «Arts», Aprile 1977, pp. 28-29, e Mona Hadler, *William Baziotès: A Contemporary Poet-Painter* in «Arts», Giugno 1977, pp. 102-110. Un altro del gruppo Espressionista Astratto che «flirtava» con il primitivismo nei suoi primi lavori era Richard Pousette-Dart; cfr. l'esame dei suoi interessi primitivisti e le riproduzioni delle sue prime immagini simili a maschere, in Gail Levin, *Richard Pousette-Dart's Emergence as an Abstract Expressionist*, in «Arts», Marzo 1980, pp. 125-129.
  26. Lucien Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 1910, tradotto da Lillian Clare come *How Natives Think*, George Allen and Unwin, Londra 1926. Questa visione è un rifiuto delle teorie positiviste del XIX secolo, in particolare di quella di Tylor, che riteneva che le pratiche tribali fossero motivate da un bisogno di spiegazione o da bisogni pratici. Prendendo quale punto di partenza l'insistenza di Durkheim sull'importanza delle «rappresentazioni collettive», Lévy-Bruhl sosteneva che «miti, riti funebri, pratiche agricole e l'esercizio della magia... erano la risposta del primitivo ai bisogni e ai sentimenti collettivi che sono profondi, potenti e di forza costrittiva» (p. 25). Lévy-Bruhl spiega che «la loro attività mentale è troppo poco differenziata perché sia possibile considerare idee o immagini di oggetti in sé stessi, separati dalle emozioni e passioni che evocano queste idee o sono evocati da esse» (p. 36). Così, poiché «la realtà che circonda i primitivi è in sé stessa mistica» (p. 37), «la differenza tra cose animate e inanimate non è dello stesso interesse per la mentalità primitiva come lo è per la nostra» (p. 40). «Non è questione di associazione. Le proprietà mistiche di cui cose ed esseri sono impregnati formano una parte integrale dell'idea per il primitivo, che la considera come un tutto sintetico» (pp. 44, 45). Cfr. in particolare il capitolo su *The Law of Participation*, pp. 68 e sgg. Per le idee di Jung circa il pensiero indifferenziato Primitivo, cfr. *The Psychology of the Child Archetype*, in *The Collected Works of C.G. Jung*, vol. 9, parte I, tradotto da R.F.C. Hull, Bollingen, New York 1959, in particolare pp. 153, 154. Riflessi di questa concezione della mentalità primitiva appaiono in pratica ovunque negli scritti degli artisti degli anni quaranta. Per esempio, Frederick Kiesler parlava del suo disegno per la galleria «Arte di questo secolo» di Peggy Guggenheim come rivolto indietro nel tempo «per rompere le barriere fisiche e mentali che separano la gente dall'arte con cui vive, teso a raggiungere l'unità del fatto e della visione, come prevaleva in tempi primitivi quando esperienze in apparenza contrastanti esistevano in completa armonia, quando il Dio e la rappresentazione del Dio, il demonio e l'immagine del demonio erano ugualmente immediate e reali...», «VVV», n. 2-3, 1943. Per saperne di più sull'ideale dell'«unità primordiale» di Kiesler in questo spazio, cfr. Cynthia Goodman, *Frederick Kiesler: Designs for Peggy Guggenheim's Art of This Century Gallery*, in «Arts», Giugno 1977, pp. 90-95; e Melvin Paul Lader, *Peggy Guggenheim's Art of This Century: The Surrealism Milieu and the American Avant-Garde, 1942-1947*, tesi di dottorato, University of Delaware, 1983, in particolare p. 114.
  27. Barnett Newman, saggio introduttivo per *Stamos*, Betty Parsons Gallery, New York 1947, citato da Hobbs, p. 26, nota 5.
  28. William Rubin, *Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism*, in «Art in America», Dicembre 1979, p. 86. Sull'idea del rapporto tra arte e natura, una serie di epigrammi in «DYN», n. 1, Aprile-Maggio 1942, sotto il titolo *Seeing and Showing* (p. 27) avanzò il principio che Pollock fece suo: «Non per dipingere secondo la natura, ma per lavorare in armonia con i suoi grandi ritmi, non per seguire i suoi aspetti casuali, ma per afferrare i suoi procedimenti universali». David Smith, in *Second Thought on Sculpture*, in «College Art Journal» 13, n. 3, Primavera 1954, pp. 203-207, continuò ed ampliò la linea di pensiero contenuta sia nell'affermazione di Pollock che nella descrizione di Stamos fatta da Newman citata nella precedente nota 27: «L'artista è ora la sua stessa natura, l'opera è l'arte totale. Non c'è un oggetto intermediario... Questo rappresenta una posizione più vicina al grado ultimo o totale. La sua nuova posizione è un po' quella dell'uomo primitivo. Egli non è l'osservatore scientifico della natura. Egli è parte della natura. È la natura nel lavoro d'arte» (citato da Barbara Rose, *Readings in American Art since 1900*, Praeger, New York 1975, p. 250).
  29. Per considerazioni sulle fonti della formazione di Rothko, cfr. in particolare Stephen Polcari, *The Intellectual Roots of Abstract Expressionism: Mark Rothko*, in «Arts», Settembre 1979, pp. 124-134; Robert Rosenblum, *Notes on Rothko's Surrealist Years*, in *Mark Rothko*, Pace Gallery, New York 1981; e James Ward, *The Function of Science as Myth in the Evolution of Mark Rothko's Abstract Style*, testo inedito per l'abilitazione, Institute of Fine Arts, New York University, 1977. Ward esamina il particolare curriculum e i testi degli anni di Rothko a Yale e considera le possibilità di correlazione tra le illustrazioni dei testi specifici e le immagini di Rothko.
  30. Rothko, *The Romantics were Prompted ...* in «Possibilities» 1, n. 1, Inverno 1947-1948, p. 84.
  31. Rosenblum, *op. cit.*, pag. 8 paragona *Lento vortice sulla riva del mare* con un dipinto di sabbia Navaho presentato nella mostra «Indian Art of United States» al Museo d'Arte Moderna nel 1941. Sandler, in *Triumph*, p. 179, sostiene che «sebbene gli ibridi nei dipinti di Rothko ispirati al mito siano astratti, essi alludono ai fenomeni osservabili - organismi acquatici o corredo usato nei rituali primitivi». Sandler, in una nota aggiunta a questo commento, fa riferimento ad associazioni simili di immagini di Rothko con «scudi, frecce, ed altri oggetti associati con i riti primitivi» fatte da William Seitz nella tesi di dottorato a Princeton nel 1955, *Abstract Expressionist Painting in America*.
  32. Nell'intervista *The Portrait and the Modern Artist*, già citata a proposito di Gottlieb (cfr. precedente nota 2), Rothko sosteneva che i miti dell'antichità erano «simboli delle paure e degli stimoli dell'uomo primitivo, uguali in qualunque regione e in qualunque periodo, diversi solo nei dettagli ma mai nella sostanza, siano essi greci, atzechi, islandesi o egiziani. E la psicologia moderna li ritrova ancora esistenti nei nostri sogni, nel nostro vernacolo e nella nostra arte, nonostante tutti i cambiamenti nelle condizioni esteriori della vita». (citato da Sandler, *Triumph*, p. 63).
  33. Cfr. l'esame dell'acqua come simbolo in mitologia in C.G. Jung, *Archetypes of Collective Unconscious*, 1934, in *The Collected Works of C.G. Jung*, vol. 9, parte I, pp. 117-122.
  34. In *The Romantics were Prompted...*, Rothko includeva un più ampio riferimento alle connotazioni delle sue forme:  

«Sulle forme:  
Sono elementi unici in un'unica situazione.  
Sono organismi con volontà e passione per la propria affermazione.  
Si muovono con una libertà interna e senza bisogno di adeguarsi o di violare ciò che è probabile nel mondo familiare.  
Non hanno un'associazione diretta con nessuna esperienza visibile particolare, ma in esse si riconosce il principio e la passione degli organismi».
  35. Graham, *System and Dialectics of Art*, p. 19. Questa idea può derivare parzialmente da Freud. Nella sua *Introductory Lecture* sull'interpretazione dei sogni, Freud aveva scritto: «La preistoria (arcaica) in cui i nostri sogni ci riportano è di due tipi - da un lato riportano nella preistoria dell'individuo, la sua infanzia, e dall'altro, anche nella preistoria filogenetica in quanto ogni individuo in qualche modo ricapitola in una forma abbreviata l'intero sviluppo della razza umana... Mi sembra, per esempio, che i collegamenti simbolici, che l'individuo non ha mai acquisito con lo studio, possano giustamente essere considerati come eredità filogenetica». Questo passo, da *The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 15, p. 199, è citato da Frank J. Sulloway, in *Freud, Biologist of the Mind*, Basic Books, New York 1979, p. 338. Questo riferimento, così come molte altre informazioni preziose sui precedenti dell'associazione tra la microbiologia e il simbolismo dell'inconscio, mi furono rese disponibili da un lavoro non pubblicato di Jeffrey Weiss *Microbiology in Art: Symbolism to Biomorphism*, Institute of Fine Arts, New York University 1983.
  36. Per una diffusa trattazione delle fonti delle composizioni pittografiche, cfr. MacNaughton, pp. 32-35. Riguardo al problema di Klee, cfr. in particolare Andrew Kagan, *Paul Klee's Influence on American Painting: New York School*, in «Arts», Giugno 1975, pp. 54-59; e «Arts», Settembre 1975, pp. 84-90. Gottlieb affermò la sua posizione secondo cui le divisioni compositive dei Pittogrammi riflettevano il suo amore per la prima pittura italiana, in un'intervista con Martin Friedman nell'Agosto del 1962 (p. 5 nel dattiloscritto negli archivi della Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York City). L'interesse di Torres-Garcia per le fonti nelle antiche culture indigene dell'America è spiegato nel suo libro *Metafisica de la Prehistoria Indoamericana*, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, Montevideo 1939.
  37. Riesaminando la mostra alla galleria Wildenstein (in cui George L.K. Morris espose un'opera intitolata *Composizione Indiana*, che conteneva vera corteccia di betulla e chiodi), A.Z. Kruse del «Brooklyn Eagle» raccontava sul numero del 24 Maggio 1942: «Adolph Gottlieb porge un complimento diretto al moderno simbolismo francese e ai temi degli Indiani d'America nella sua combinazione accuratamente premeditata di entrambi». In un ritaglio non identificato di una recensione della stessa mostra - un ritaglio ora nell'archivio della Gottlieb Foundation - Carlyle Burrows sul numero del 31 Maggio 1942, commentava che delle astrazioni nella mostra «la più ricca in invenzione simbolica, quella che suggerisce la cultura indiano-americana, è il motivo che ha origine in Alaska, di Adolph Gottlieb...». Sono grato a Sanford Hirsch per aver portato alla mia attenzione questi ritagli e per avermi aiutato nella mia ricerca nell'archivio della Gottlieb Foundation.
  38. Sull'acquisizione della coperta, cfr. MacNaughton, p. 38. Il documento-chiave circa il precoce apprezzamento di Gottlieb per le arti indigene americane, durante il suo soggiorno nel Sud-Ovest, è una lettera scritta da questi a Paul Bodin nel Marzo del 1938 e ora conservata nell'archivio della Gottlieb-Foundation. In essa l'artista descrive il «Museo di Stato di qui che ha una meravigliosa collezione di cose indiane».
  39. Ernst Cassirer, *Language and Myth*, tradotto da Susanne Langer, Harper and Brothers, New York 1946, ripubblicato da Dover, 1953, pag. 98.
  40. Per l'interesse di Miró per i sistemi di segni Primitivi, cfr. in particolare Sidra Stich, *Joan Miró: The Development of a Sign Language*, Washington University Gallery of Art, St. Louis 1980; e anche Gail Levin, *Miró, Kandinsky and The Genesis of Abstract Expressionism* in Hobbs e Levin, *op. cit.*, pp. 27-40. Per Klee, cfr. James Smith Pierce, *Paul Klee and Primitive Art*, Garland, New York 1976; e inoltre Andrew Kagan, *Paul Klee's Influence on American Painting*, *loc. cit.*  
L'interesse di Gottlieb per le forme primitive di scrittura è analizzato da Karen Wilkin in *Adolph Gottlieb: Pictographs*, Edmonton Art Gallery, Edmonton 1977. La Wilkin cita nella sua appendice un articolo del Giugno 1935 apparso in «The American Magazine of Art», intitolato *Phases of Callygraphy*, in cui l'arte europea moderna veniva accostata a petroglifici, geroglifici e pittografie.
  41. Gottlieb, in Sidney Janis, *Abstract and Surrealist Art in America*, Reynald and Hitchcock, New York 1944, p. 119.
  42. Gottlieb, *Untitled Edition* «MKR's Art Outlook», n. 6, Dicembre 1945, pp. 4, 6, citato da Sandler *Triumph*, p. 196 e da MacNaughton, p. 34.
  43. Rosenblum, *loc. cit.*, p. 9, discute le connessioni tra Rothko e il Simbolismo, non solo per quanto riguarda Redon, ma più ampiamente. Cfr. anche la trattazione di Ward, *loc. cit.*, sulle immagini microbiologiche nell'opera di Rothko.
  44. Cfr. la trattazione fatta da MacNaughton di questa lettera, firmata da Gottlieb, Rothko e Newman, *loc. cit.*, pp. 40, 41. MacNaughton ristampa nella





Enrico Baj, *Generale arrabbiato con decorazioni*. 1961. Olio e collage su tela, cm. 129,5 × 96,5. Chicago, Museum of Contemporary Art, donazione promessa da Joseph e Jary Shapiro.

sua intrezza la lettera in un'appendice del suo articolo, p. 169. Nel difendere il loro lavoro contro le incomprensioni del critico del Times, Edward Allen Jewell, gli artisti affermarono la loro fede nella validità eterna dei simboli "arcaici" e sottolinearono il loro «legame spirituale con l'arte primitiva e arcaica».

45. Sull'idea del primitivismo e la sua connessione con l'impeto verso una purificazione riduttiva, cfr. Ann Gibson, *Regression and Color in Abstract Expressionism: Barnett Newman, Mark Rothko e Clyfford Still*, in «Arts», Marzo 1981, pp. 144-153.

46. Cfr. il confronto di Newman tra la comprensione della forma greca e quella egiziana, in Hess, p. 42.

47. Per la dimostrazione dello specifico interesse di Newman per la *sezione aurea* e per una notevole bibliografia dei lavori di Cook, Hambridge, Ghya ed altri che sostenevano questa linea di pensiero, cfr. Barbara Cavaliere, *Barnett Newman's Vir Heroicus Sublimis: Building The Idea Complex*, in «Arts», Gennaio 1981, pp. 144-152. Sull'interesse di Tony Smith per tali teorie di proporzione e numerologia, Margi Cohen Conrads ha tenuto una relazione, *Mathematical Systems in Tony Smith's Sculpture* al "Goodson Symposium", Whitney Museum of American Art, 1977. Tali teorie furono esaminate e criticate da Milton Brown precisamente nel periodo in cui Smith e Newman furono attratti da esse; cfr. *Twentieth-Century Nostrums: Pseudo-Scientific Theory in American Pain-*

*ting*, in «Magazine of Art», 41, n. 3, Marzo 1948, pp. 98-101.

48. Brenda Richardson, *Barnett Newman: The Complete Drawings, 1944-1969*, The Baltimore Museum of Art, Baltimora 1979, pp. 20-22.
49. Ricordo personale di Herbert Ferber, comunicato all'autore nel novembre 1983.
50. La credenza che la cultura ha origine nella profonda paura dell'uomo primitivo data da lungo tempo (cfr. la mia discussione sull'interesse di Gauguin per la superstizione tahitiana, p. 199). Newman si faceva un dovere speciale nell'insistere che: «Tutta l'arte primitiva... era basata sul terrore». Cfr. la trattazione a questo proposito di Hess, p. 43. Cfr. inoltre Hess, *passim*, per un esame sensibile di questa valutazione della mentalità primitiva nel più largo contesto dell'interesse di Newman per il misticismo.
51. Newman *The First Man was an Artist*, loc. cit., citato da Sandler, *Triumph*, p. 187. Per avere qualche nozione sui precedenti dell'idea antimaterialista di Newman circa il primato dell'impulso artistico nell'uomo primordiale, cfr. la precedente nota 9.
52. Jean Dubuffet, *Anticultural Positions*, note di una conferenza tenuta all'Arts Club di Chicago, 20 Dicembre 1951, in *Jean Dubuffet*, a cura di Andreas Franzke, tradotto da Joachim Neugroschel, Editions Beyerle, Basilea 1976. Sono grato a Phyllis Hattis per avermi procurato questa particolare

traduzione.

53. Paul Gauguin, *Cahier pour Aline*, Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, Parigi 1963: «C'est encore à Mazas où se trouve le génie d'une langue; là un mot nouveau est créé et compris à tout jamais. A l'Académie on ne peut procéder que par étymologie et il faut un siècle pour adopter une nouvelle expression».
54. Cfr. la recensione dell'esame di questo dipinto fatta da autori quali Robertson, Alloway, Read e Langhorne, in Rubin, *Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism*, in «Art in America», Novembre 1979, pp. 104-105. Riguardo al problema se questo copricapo denoti un personaggio femminile o maschile, vedi anche la risposta a Rubin data da Elisabeth Langhorne in «Art in America», Ottobre 1980, p. 62.
55. Sull'importanza di John Graham per il primitivismo di Pollock, cfr. la lettera di Irving Sandler a «Art in America», Ottobre 1980, pp. 57-58. Cfr. anche la precedente nota 4.
56. Per una completa recensione ed analisi di tesi ed articoli che offrono interpretazioni junghiane dell'iconografia di Pollock, cfr. Rubin, *Pollock as Jungian Illustrator...*, in due parti, loc. cit., e le risposte a Rubin elencate nelle precedenti note 54, 55.
57. Donald Gordon, *Pollock's 'Bird', or How Jung Did Not Offer Much Help in Myth-Making*, in «Art in America», Ottobre 1980, pp. 43-53.





Maschera, Pueblo, Arizona o Nuovo Messico. Cuoio e materiali misti, h. cm. 29. Parigi, Collezione Lebel.

58. Rubin, *Pollock as Jungian Illustrator...*, parti 1 e 2, *loc. cit.*; cfr. anche la risposta di Rubin e Langhorne ed altri in «Art in America», Ottobre 1980, pp. 65-67.
59. Queste idee su Pollock, Picasso e il primitivismo mi furono generosamente comunicate da William Rubin, prima che venissero incluse nella sua prossima monografia su Pollock.
60. Cfr., per esempio, la trattazione di Bryan Robertson in *Jackson Pollock*, Abrams, New York 1960, pp. 82-83.
61. Sandler, in *Triumph*, p. 113, suggerisce: «forse gli Indiani Navaho influenzarono Pollock, ma non perché gli insegnarono la tecnica dello 'sgocciolamento', ma piuttosto perché cancellavano i loro disegni alla fine della cerimonia rituale. Per loro, l'atto di dipingere era più importante come atto magico che come creazione di un dipinto. La loro tendenza può aver dato a Pollock la fiducia nel prendersi delle libertà con i modi tradizionali di affrontare la pittura».
62. Cfr. Rubin su Pollock in *Pollock as Jungian Illustrator...* parti 1 e 2, *loc. cit.*
63. Sandler, in *Triumph*, p. 106, cita un lungo passo dal *System and Dialectics of Art* di Graham che contiene la nozione dell'artista Primitivo come di colui che combina una particolare fusione di impegno mitico e spontaneità.
64. L'uso di Pollock dell'impronta della mano ha numerosi precedenti nell'arte moderna. Nel discute-

re uno di questi, la *Mano nera* di Gottlieb del 1943 (p. 646), MacNaughton, p. 39, fa riferimento ad un'acquatinta di Picasso del 1936 con impronte di mano. Hobbs, p. 10 e p. 25, nota 3, cita anche Gottlieb, e menziona altri possibili modelli per Pollock nell'opera di Miró (copertina per il catalogo della mostra di Miró del 1936 alla Pierre Matisse Gallery) e di Hans Hoffman (*La terza mano*, 1947). Meyer Schapiro parlò delle impronte di Pollock in una trasmissione alla radio inglese, pubblicata come *Younger American Painters of Today* in «The Listener», 26 Gennaio 1956, pp. 146-147. Anche Charles Stuckey prende in considerazione le impronte di Pollock e le loro possibili fonti, in *Another Side of Jackson Pollock*, in «Art in America», Dicembre 1977, pp. 89-91. La particolare illustrazione riprodotta qui (p. 645), tratta da un libro sulla pittura delle caverne catalogato nell'inventario della biblioteca di Pollock, fu portata alla mia attenzione durante un seminario su Pollock e il primitivismo da Claude Cernuschi, Institute of Fine Arts, New York University. L'impronta presenta una miscela unica di fato e libertà, nei suoi possibili, duplici riferimenti al simbolismo occulto, per mezzo delle cognizioni di chiromanzia di cui i Surrealisti furono a volte infatuati, e al procedimento, in particolare per quanto riguarda l'automatismo e l'espressione istintiva dell'individuo senza sistemi di rappresentazione.

65. Sulla costruzione del mito di Pollock, cfr. William

- Rubin, su *The Myths and The Paintings*, in *Jackson Pollock and The Modern Tradition*, parte I, in «Artforum», Febbraio 1967, pp. 14-22; e su un più largo contesto politico e intellettuale argomentazione, cfr. Guilbaut, in particolare i capitoli 3 e 4.
66. Barbara Rose, *Hans Namuth's Photographs and The Jackson Pollock Myths-Part One: Media Impact and the Failure of Criticism.*, in «Arts», Marzo 1979, pp. 112-116.
67. Cfr. Sandler su l'«estasi» e l'«ansia» nella pittura «a gocciolamento» («drip»), in *Triumph*, p. 112. Rubin asserisce anche che «l'intero spettro delle emozioni» nei disegni dipinti «a gocciolamento» di Pollock, «contiene molto più di passione, gioia, esuberanza, estasi, delizia, gravità, delicatezza, sofferenza, grazia, fragilità e, a momenti, persino fascino», in *Jackson Pollock and The Modern Tradition*, *loc. cit.*, p. 17.
68. Seymour Lipton, *Some Notes on My Work*, in «Magazine of Art» 40, n. 7, Novembre 1947, p. 264, citato da Robert S. Lubar in *Prehistoricism in Sculpture, 1940-1955: David Smith, Theodore Roszak, Seymour Lipton*, testo non pubblicato, Institute of Fine Arts, New York University 1983.
69. Dorothy Dehner citata da Karen Wilkin in *David Smith: The Formative Years*, The Edmonton Art Gallery, Edmonton 1981, p. 9.
70. Rosalind Krauss, *The Sculpture of David Smith: A Catalogue Raisonné*, Garland, New York 1977, p. 4.
71. Cfr. la discussione di Colonna della domenica in



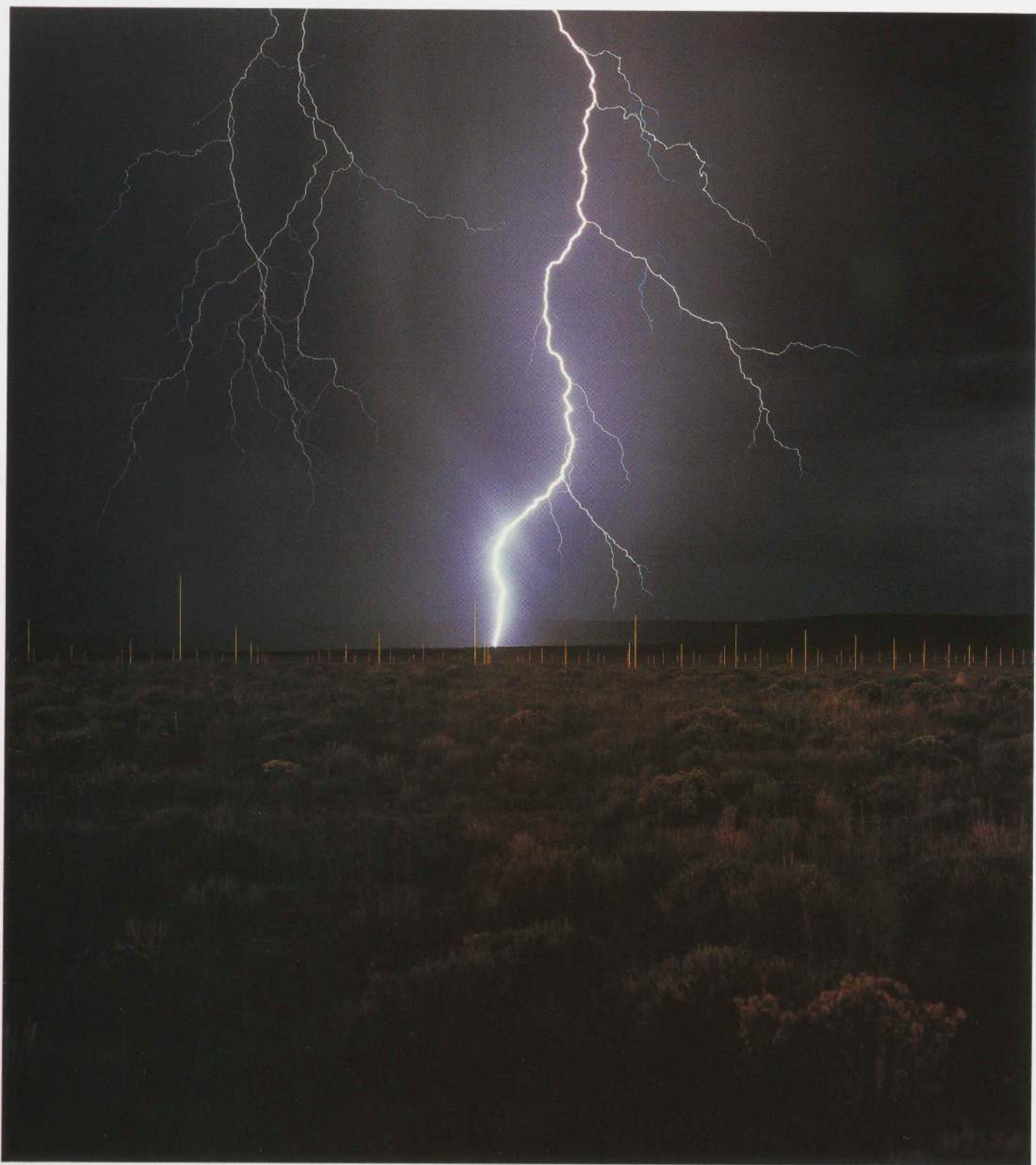
- Edward Fry, *David Smith*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1969, p. 43; e in Wilkin, *op. cit.*, p. 14. Per una configurazione e un tema suggestivamente simili, cfr. il *Paesaggio totemico della mia infanzia*, di Wolfgang Paalen del 1937, riprodotto in «DYN», n. 3, Autunno 1942, p. 29. Entrambe le opere probabilmente devono qualcosa alla struttura delle sporgenze alate sui pali totemici della Costa Nord Occidentale.
72. Cfr. Rosalind Krauss, *Terminal Iron Works*, MIT Press, Cambridge 1971, per una ambiziosa trattazione che situa il concetto di totemismo (in particolare come quello tratto da *Totem e Tabù* di Freud) come ponte tra l'iconografia sessuale dei primi lavori di Smith ed il problema formale-epistemologico della "possessione" che essa considera come centrale per quanto riguarda il coinvolgimento di Smith con la scultura modernista. L'argomentazione della Krauss deriva in modo notevole dalla sua stessa lettura dei problemi in gioco nella scultura modernista e dalle sue analisi formali del rapporto dell'osservatore con le sculture di Smith. Sebbene Smith abbia fatto riferimento al Primitivo in diverse occasioni nei suoi commenti sul suo lavoro, nessuno di essi suggerisce il modo di pensare specifico antropologico e psicoanalitico circa il ruolo del totem, che possa sostenere la teoria della Krauss. Inoltre alcune delle sue associazioni della visione Primitiva del mondo con la visione eidetica (cfr. la nota 75) suggeriscono che egli non vedeva il Primitivo come colui che fa esperienza di un mondo vincolato e tenuto diviso da sistemi di tabù. Invece egli guardava alla mentalità Primitiva come alla sede di una forma superiore di percezione, che include atti, più completi che limitati, di "possessione" del mondo attraverso la cognizione, e come al luogo di una comunione non alienata con la natura. (cfr. la precedente nota 28).
73. Sulle associazioni della lotta primordiale, cfr. Fry, *op. cit.*, 63; Rosalind Krauss in *Terminal Iron Works*, p. 126; e Karen Wilkin, *op. cit.*, pp. 14, 15. Sono inoltre debitore nei riguardi di uno scritto inedito di Robert S. Lubar, citato nella precedente nota 68.
74. Questa pagina di appunti è riprodotta come *Page from a Willard Gallery exhibition announcement*, in *David Smith*, a cura di Garnett Mc Coy, Praeger, New York 1973 p. 71.
75. David Smith, *The Language in Image*, in «Arts and Architecture», Febbraio 1952, p. 21.
76. Sulle immagini edietiche, cfr. E.R. Jaensch, *Die Eidetik und die typologische Forschungsmethode*, tradotto come *Eidetic Imagery and Typological Methods of Investigation*, Harcourt, Brace, New York 1930; e Jaensch, *Eidetische Anlage und Kindliches Seelenleben*, Verlag von Johann Ambrosius, Lipsia 1934. Nel primo lavoro Jaensch specificava: «Le investigazioni edietiche hanno già mostrato che la più vicina rassomiglianza con la mente del fanciullo non è la struttura mentale del logico, ma quella dell'artista. Infatti è possibile trovare tra gli artisti numerose personalità che mantengono in modo permanente le caratteristiche della fase giovanile di sviluppo». (p. 47). Al lavoro di Jaensch e altri si rifà Charles Robert Aldrich nel suo *The Primitive Mind and Modern Civilization* (edizione originale del 1931, ripubblicata da AMS, New York 1969). Una delle evocazioni di Aldrich della vita mentale Primitiva riunisce molte delle idee ricorrenti nelle osservazioni di disparati artisti primitivizzanti come Gauguin, Newman e Smith: «La società primitiva si sente sempre e inevitabilmente in pericolo... Il selvaggio è come un bambino che è stato nutrito fin dall'infanzia con storie di fantasmi e che sa di vivere in una casa infestata di fantasmi. Il mondo del selvaggio è realmente infestato in modo solenne; egli non ha infatti perso il contatto con il suo inconscio, come invece ha fatto l'uomo moderno. Quindi ogni volta che egli medita intensamente su sua madre morta è probabile che egli veda la sua immagine, ricorda così vivamente che essa gli appare di fronte come l'illusione di una visione, un fantasma. Questa può forse essere una forma dell'*image eidétique* che ha di recente impegnato l'attenzione degli psicologi. (pp. 98, 99)».
- Aldrich cita inoltre il lavoro di E. Tripp sulla produzione sperimentale di *retroimmagini* edietiche per mezzo della concentrazione visiva su oggetti posti contro schermi neutri. (p. 99). (Smith si riferiva alle immagini edietiche e alla retroimmagine quasi contemporaneamente come fenomeni identici; cfr. *The Artist and Nature*, in *David Smith*, a cura di Garnett Mc Coy, p. 117. Si può ipotizzare in modo giustificato che la pratica di Smith (evidente nelle fotografie fatte in studio negli anni cinquanta), di studiare le sue sculture come delle silhouette poste contro schermi neutri creati in modo speciale, possa essere stata incoraggiata dalle sue nozioni di interazione tra la percezione edietica e quella della retroimmagine). Aldrich prosegue collegando i fenomeni edietici alle idee junghiane della memoria razziale innata, e citando «l'analogia di questi prodotti (cioè allucinazioni di percezione edietica) in tutto il mondo e tra persone di culture diverse» come «la prova che ad una certa profondità, al di sotto della semplice esperienza personale, la psiche fondamentale sia la stessa per tutta l'umanità. I fenomeni edietici indicano uno stadio primordiale molto meno evoluto che qualunque stadio selvaggio ora esistente, quando i nostri avi non erano ancora in grado di distinguere tra il realmente visto e il ben ricordato». (p. 102). Il legame di tali idee con quelle che motivarono Gauguin in lavori come *Lo spirito del morto veglia* (si veda l'analisi a pag. 199) sono abbastanza dirette. Con l'interesse per l'immagine edietica, molte delle questioni che impegnarono Gauguin - l'indipendenza della mente dalla schiavitù delle sensazioni ricevute, e le origini della rappresentazione nella proiezione intimamente generata - sono riaffermate. Proprio prima del capitolo sulle "rappresentazioni" in cui sono discussi i fenomeni edietici, Aldrich prepara il terreno affermando: «Il problema se una percezione è solo una reazione quasi-meccanica ad uno stimolo dei sensi, o se può essere piena di elementi soggettivi come il valore e il significato è molto importante. È ovvio che più sono soggettive le percezioni umane, più il mondo esterno di oggetti in cui viviamo è un mondo di nostra creazione». (p. 57). L'interesse di Smith per i fenomeni edietici può avere avuto più a che fare, comunque, con l'interesse surrealista per questa forma di allucinazione come mezzo per incorporare e, nello stesso tempo, trasformare il mondo. In un articolo su *Le message automatique* in «Minotaure» del Dicembre 1933, André Breton faceva riferimento al lavoro di Jaensch e di altri sui fenomeni edietici. Questi esperimenti tendevano a dimostrare, diceva, che «la percezione e la rappresentazione - che ad un adulto comune sembrano essere così radicalmente opposte - dovrebbero essere considerate solo come i prodotti dissociati di una singola, originale facoltà, di cui ci rende consci l'immagine edietica e di cui noi troviamo tracce nel primitivo e nel bambino». (p. 65). L'automatismo, affermava Breton, ci forniva la strada per ritornare a questo "stato di grazia" perduto dove la soggettività e l'oggettività si fondevano. Sono grato a Jeffrey Weiss per avermi portato a conoscenza dell'articolo di Breton.
77. Smith, *The Language is Image*, p. 33.
78. Newman, *The Sublime is Now*, in «Tiger's Eye», n. 6, Dicembre 1948, p. 53; citato da Sandler, *Triumph*, p. 149.
79. Stephen Polcari, *The Intellectual Roots of Abstract Expressionism: Clyfford Still*, in «Art International», Maggio-Giugno 1982.
80. In una lettera del 24 Novembre 1940 a sua sorella Vartoosh, Gorky diceva: «L'estetica o arte più grande è quella che risponde nel modo più sensibile alla complessità e che perciò ci mette in grado di comprendere meglio quella complessità. Per questo motivo non considero l'arte primitiva un grande arte, bensì un'arte interessante. Per me la grande arte deriva dalla complessità, dallo scontro di molte idee nuove ed opposte. L'arte primitiva deriva in gran parte dall'isolamento e l'isolamento non può produrre un'arte estetica o grande perché manca di tutta l'esperienza complementare. Le società avanzate hanno il più grande potenziale per la grande arte a causa dei loro complessi confronti». *The Armenian Correspondance of Arshile Gorky 1937-1948*, a cura e traduzione di Karlen Mooradian, Gilgamesh Press, Chicago 1978, p. 275.
81. Erich Kahler, *The Persistence of Myth*, in «Chimera» IV, n. 6, Primavera 1946, p. 9.
82. *Ibid.*; inoltre, sul dibattito circa la pertinenza del mito nell'arte moderna, cfr. l'editoriale di Lloyd in «Art Front», citato nella precedente nota 15 e Harold Rosenberg, *Breton A Dialogue*, in «View», serie 2, Maggio 1942.
83. L'idea dell'analogia tra personalità e cultura, in particolare con riferimento all'idea di integrazione come modello di salute, era uno degli aspetti centrali dell'influente lavoro antropologico di Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, del 1934 (ristampa con prefazione di Margaret Mead, Houghton Mifflin, Boston 1959). Il tenore specificatamente antirazzista di Franz Boas e dei suoi studenti sembra essere qui diretto particolarmente
- te contro gli ideali razzisti della cultura allora emergenti in Germania. A questo proposito, cfr. anche Franz Boas, *Anthropology and Modern Life*, Norton, New York 1928: una scorsa dei titoli dei capitoli sarà sufficiente per mostrare il livello di interesse per le ideologie del razzismo.
84. Sulla sintesi neo-Darwinista della genetica di Mendel e dei modelli di competizione sociale della selezione naturale, cfr. Ernst Mayr, *The Growth of Biological Thought*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1982, pp. 556-570.
85. Wolfgang Paalen, dalla sua introduzione al numero speciale amerindio di «DYN», n. 4-5, 1943-1944, citato da Evan Maurer, *In Quest of The Myth: An Investigation of The Relationships between Surrealism and Primitivism*, tesi di dottorato, University of Pennsylvania, 1974, p. 327.
86. Jackson Pollock, da un'intervista in «Arts and Architecture», Febbraio 1944, p. 14, ristampata in Maurice Tuchman *The New York School: The First Generation*, New York Graphic Society, New York s.d., p. 117.
87. Kahler, *loc. cit.*, pp. 9, 10.
88. Sulla retorica del dopo-bomba in relazione all'idea del Primitivo, diffusasi nella scuola di New York, e anche sulla fusione di interessi primitivisti e scientifici, all'interno dell'apprezzamento di questi artisti per il Museo americano di Storia Naturale, cfr. Jeffrey Weiss, - *Science and Primitivism: A Fearful Symmetry in The Early New York School*, in «Arts», Marzo 1983, pp. 81-87.





Uccello, Senoufo, Costa d'Avorio. Legno, h. cm. 135,3. Berkeley, Collezione Erle Loran.





Walter De Maria, *Lampo sul campo*. Quemado, New Mexico, 1971-1977, 1 miglio per 1 chilometro, 400 aste in acciaio inossidabile con un'altezza media di m. 6,20, ordinate in un reticolo rettangolare. Questa vasta griglia di pali articola il terreno ondulato del deserto e serve quale teatro per spettacolari effetti meteorologici. La griglia regolare è caratteristica delle estetiche razionalizzate contemporanee, ma il senso di spazio che viene generato, e specialmente la relazione instaurata dall'opera tra cielo e terra, presenta affinità con siti Primitivi e sistemi di culto della natura.



# Esplorazioni contemporanee

Kirk Varnedoe

A partire dalla Seconda Guerra Mondiale il punto d'equilibrio tra idee ed oggetti nell'ambito del primitivismo artistico si è andato spostando. Per Picasso, Mirò, Ernst ed altri tra i più importanti artisti dell'Europa d'ante-guerra, la nozione di Primitivo nasceva, o trovava i suoi centri d'interesse, in esempi concreti d'arte tribale. La generazione degli Espressionisti Astratti, comunque, preferì un'idea sintetica del Primitivo più ampia. Il loro punto di vista (discusso nel capitolo precedente) era centrato sullo spirito del mito e del magico piuttosto che su forme specifiche, e trovava espressione matura in modi d'astrazione che non rivelavano legami evidenti con stili tribali definiti. Una tendenza ancora più marcata a considerare il Primitivo in termini concettuali piuttosto che concreti si è andata rivelando a partire dagli ultimi anni sessanta. Interventi sul terreno ("earthworks") come la *Banchina a spirale* del 1970 di Roberth Smithson (p. 663), "performance art" come i rituali di Joseph Beuys (p. 681), ed altre innumerevoli opere contemporanee si sono conformate non alla scultura o pittura Primitiva ma agli schemi organizzativi delle società tribali e preistoriche, alle idee circa le strutture del pensiero e della fede Primitivi, o alle espressioni collettive come l'architettura o la danza. Sistemi religiosi perduti, nuove idee sulla mente Primitiva, monumenti enigmatici come Stonehenge (p. 662) hanno preso generalmente il posto degli oggetti singoli come fonte dominante d'ispirazione degli artisti primitivizzanti di oggi.<sup>1</sup>

Tale spostamento d'attenzione non sembra aver ristretto le affinità tra arte contemporanea ed arte Primitiva. Al contrario, le connessioni appaiono più varie e in un certo modo più complete che nel primo modernismo; esse, comunque, si differenziano notevolmente tra loro nella forma e nel significato. I primi artisti moderni trasci-

narono metaforicamente l'arte tribale fuori dai musei etnologici e di storia naturale; i nuovi primitivisti hanno riportato l'arte occidentale in quegli stessi ambiti. Smithson, Beuys, Nancy Graves (p. 678), Charles Simonds (p. 680) e molti altri artisti degli ultimi vent'anni hanno prodotto infatti un'arte che fa diretto riferimento alle esposizioni dei musei di storia naturale e che tratta sia dei metodi che degli oggetti della ricerca antropologica e paleontologica.<sup>2</sup> In tali opere il primitivismo pare aver concluso il suo ciclo da oggetto senza contesto a contesto senza oggetto. Le "piccole civiltà" di Simonds, che sembrano dei diorama didattici fuori posto, costituiscono il punto di arrivo di segno opposto alla sottrazione di sculture africane dal loro ruolo didattico operata da Picasso inizialmente nel Trocadéro.

Un ruolo centrale in questi cambiamenti è stato svolto da un nuovo tipo di artista e da un'idea aperta dell'arte moderna. Negli anni sessanta una nuova generazione di artisti, per lo più appartenenti alle classi medie, con una formazione universitaria, sofisticati e coscienti del loro ruolo storico-artistico, iniziò a produrre arte computerizzata, arte concettuale, "performance art", "earth art", ed altre creazioni non ortodosse che rifiutarono molte premesse del primo modernismo. In un certo senso l'intenzione degli artisti era di creare un'arte che colpisse in modo nuovo e che fosse difficile da accettare, facendo così rivivere quella combattività dell'avanguardia che secondo loro era stata soffocata con la diffusa accettazione dell'arte astratta degli anni cinquanta. Molta retorica di quei giorni parlava comunque di annullare, piuttosto che di accentuare il divario esistente tra arte e pubblico. Rifiutando quelli che venivano considerati ideali limitanti e sostanzialmente funzionali al mercato dell'arte, quali il "tocco" individuale (nell'accezione del "connoisseur") e l'oggetto a se stante, questa nuova produzione aspirava a





Stonehenge, Salisbury Plain, Wiltshire, Inghilterra, 1800-1400 a.C. ca. M. 30 ca. diametro, altezza dei monoliti 4 m. ca.

superare quell'alienazione che era percepita tra arte moderna e società. Essa era descritta in modo appropriato dai suoi creatori ed ammiratori in termini derivanti più dall'antropologia che dall'ambito delle Belle Arti. Riecheggiando l'immagine tradizionale (ed inaccurata) dell'artista tribale privo di preoccupazioni estetiche, i nuovi artisti ed i loro sostenitori nel campo della critica parlavano di un'arte del futuro che stava diventando, come lo era già stata l'arte Primitiva, più profondamente impegnata sul campo dei più vasti sistemi della natura, della magia, delle ritualità, e dell'organizzazione sociale.

Questa concezione modificata dell'arte moderna si incontrava a sua volta con una raffigurazione alterata del Primitivo. Negli anni sessanta e settanta il negozio di libri economici divenne per molti artisti il luogo principale di contatto con le culture tribali, al posto delle botteghe di curiosità, delle gallerie e dei musei etnografici. Qui l'artista incontrava una visione etnologica nuova, da poco nata con lo Strutturalismo, nelle opere di Claude Lévi-Strauss: *Tristi tropici* (1955), *Il pensiero selvaggio* (1962), *Il crudo e il cotto* (1964), influenti sia riguardo allo stile che ai contenuti. Essi davano forma a una critica fortemente sentita alle presunzioni della società tecnologica moderna ed a un contrapposto apprezzamento della vita e del pensiero Primitivi, esposti in un tono di rigore intellettuale libero da sentimentalismi o tracce romanticheggianti. L'antropologia strutturale di Lévi-Strauss non considerava più la cultura occidentale "avanzata", ma solo differente, e persino inferiore, per alcuni aspetti significativi, rispetto alla cultura delle società tribali. Inoltre raffigurava la mente Primitiva non come il regno della magia e dell'allucinazione evocato precedentemente da scrittori come Lévy-Bruhl (vedi pp. 542, 543) e venerato dai Surrealisti, ma come il luogo di potenti forme di logica, separate, ma pure comparabili al pensiero scientifico. Il razionalismo critico di queste concezioni demistificò e nel contempo nobilitò

il Primitivo agli occhi di quegli artisti che giunsero alla maturità dopo il 1960 e che reagirono contro gli ideali dell'Espressionismo Astratto. Questo aveva ancora associato mito e mistero e coltivato un ideale di immaginazione e spontaneità alogica propria dell'uomo privo di scrittura. Ma il punto di vista strutturalista suggerì un diverso tipo di mentalità Primitiva che, generando per ogni aspetto della realtà un'ordine binomio - materiale e spirituale - potrebbe essere l'appropriato progenitore del Minimalismo e dell'arte fatta col calcolatore. La visione globale adottata dallo Strutturalismo, in cui feticci ed ami, totem e abitudini quotidiane erano espressioni egualmente significative di tale ordine collettivo, era congeniale anche agli scopi di artisti che cercavano di rifiutare i modi predominanti di categorizzazione e valutazione dell'arte moderna.<sup>3</sup>

Tutto ciò ha prodotto un primitivismo che si dichiara, nel bene e nel male, più istruito, e che alla lunga solleva una questione: se cioè i suoi risultati, frequentemente libreschi, siano più profondamente radicali o autentici delle assimilazioni dell'arte tribale, definite "puramente formali", dei primi modernisti come Picasso. Le fonti estetiche ed ideologiche che sottostanno all'attrazione esercitata di recente dalle culture Primitive sono certamente abbastanza ricche da favorire risultati artistici di notevole profondità e potenza, ma pure abbastanza pregiudiziali e convenzionali da incoraggiare un buon numero di opere banali, brutte e a volte sinistre. Per discernere tutto ciò è necessario esaminare più criticamente da dove provenga il primitivismo più recente, che cosa prometta e che cosa produca, infine che senso possa avere. Perché Stonehenge nell'era spaziale?

Una risposta apparentemente ovvia potrebbe essere che tale primitivismo degli anni settanta fu una reazione alle estetiche tecnologizzate ed esattamente definite degli anni sessanta (Pop art, Minimalismo, pittura astratta





Robert Smithson, *Banchina a spirale*, Great Salt Lake, Utah. 1970. Roccia nera, cristalli di sale, terra, acqua rossa. La spirale è lunga m. 450 ca. e larga m. 4,50 ca.



Disegno sul terreno: labirinto, Nazca, Pompa Ingenio, Perù. 300 a.C. - 700 d.C. ca.



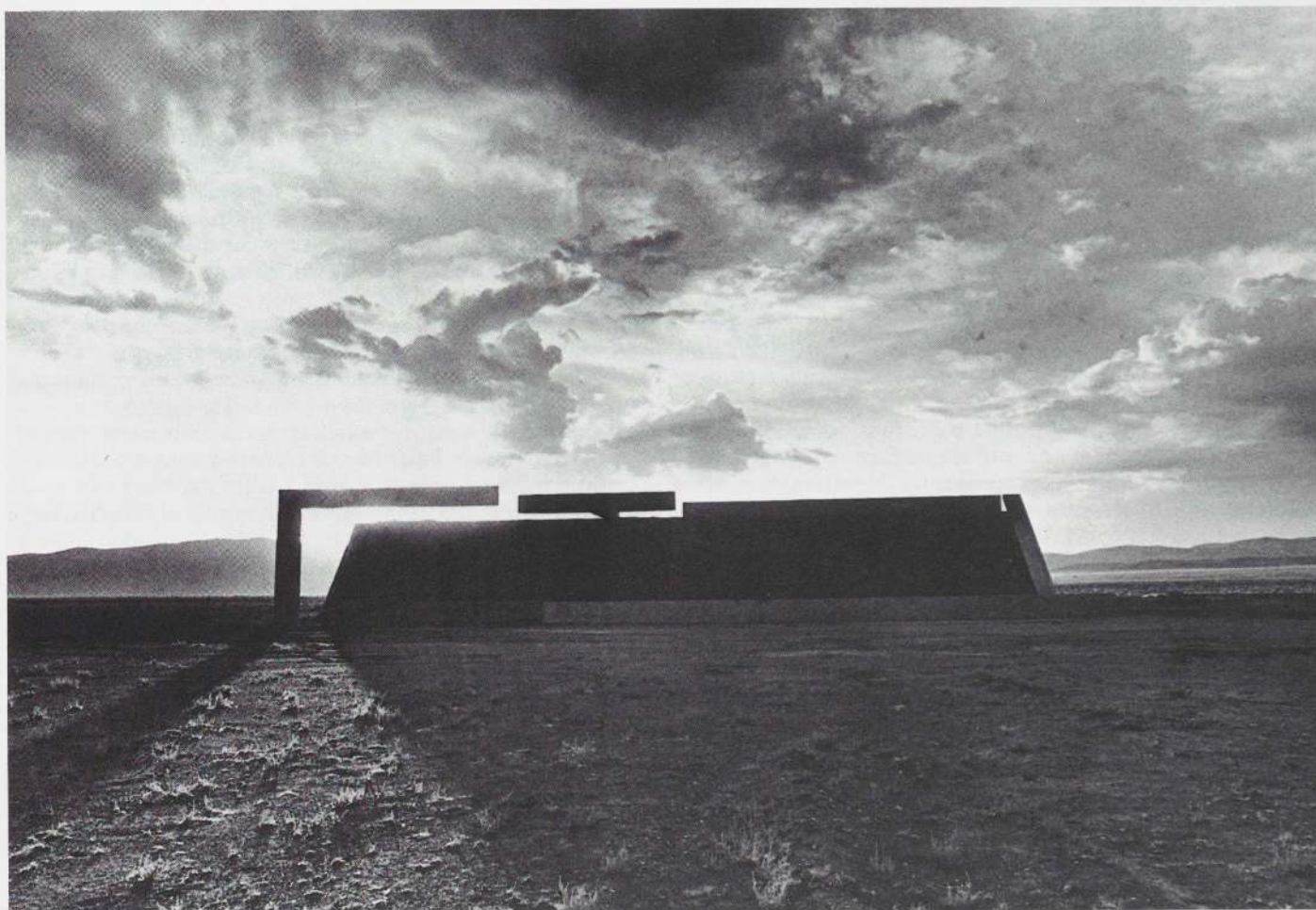


Michael Heizer, *Doppio negativo* (secondo dislocamento), Virginia River Mesa, Nevada. 1969-1970. m. 486 × 15 × 9.



Michael Heizer, *Doppio negativo* (secondo dislocamento), Virginia River Mesa, Nevada. 1969-1970. m. 486 × 15 × 19. Veduta aerea.





Michael Heizer, *Complesso Uno/Città*, pressi di Hiko nel Nevada centro-meridionale. 1972-1976. Cemento, acciaio, terra, m. 7 × 33 × 42.

"hard-edge") che rifiutava la razionalità impersonale a favore di nuovi ideali di liberazione artistica, personale e politica, i quali postulavano un maggiore contatto con la natura sia terrena che universale. Per quanto vero possa essere tale scenario, esso sembra comunque adattarsi in modo poco promettente ai clichés della storia culturale recente, e per molti versi è anche errato. Gli aspetti e gli artisti più rilevanti del nuovo primitivismo si formano negli anni sessanta, e l'eredità di un'estetica razionalizzata ha svolto in questo senso un ruolo importante. Inoltre, una rigida opposizione tra freddo razionalismo moderno e rozzo istinto Primitivo è controproducente tanto per la comprensione dell'arte contemporanea quanto per l'approccio alle società tribali. Gli aspetti più ricchi e problematici del più recente primitivismo vanno caratterizzati in termini di una più complessa fusione del scientifico e del sensuale, di vincoli e di libertà. Gli interventi sul terreno ("earthworks"), l'esempio più vistoso di affinità tra nuova arte e Primitivismo, paiono l'argomento migliore da cui prendere le mosse.

Le estetiche riduttiviste dei primi anni sessanta, con il loro discorso sulle forme di base della percezione e sui sistemi elementari di organizzazione, contenevano già una nozione del *primitif*, nel senso dato al termine dalla filosofia francese, che suggeriva sia origini germinali che essenze irriducibili d'esperienza. L'idea minimalista di forme neutrali a livello base della conoscenza introduceva un legame implicito tra riduzione e regressione, tra geometria spigolosa e forme primordiali della mente ("ur forms"), una congiunzione tra originario e primario resa

popolare dall'uso che Stanley Kubrick fa, nelle prime scene del film *2001, Odissea nello spazio* (1968), di un monolito minimalista per rappresentare le conquiste dell'umanità. Dal monolitico al neolitico, da tale stretta assenza di forma a forme di una severità più esplicitamente arcaicizzante, il passo fu breve. Robert Smithson (che si era già definito uno scultore minimalista) e Michael Heizer fecero questo passo con i loro primi "earthworks". *Doppio negativo* (1969-70) e *Complesso Uno/Città* (1972-1976) di Heizer richiamano alla mente le monumentali geometrie delle rovine mesoamericane, mentre *Banchina a spirale* (1970, p. 663) di Smithson ricorda i grandi disegni preistorici sul terreno (p. 663). In queste opere un interesse per il processo centrato sull'azione geologica e per i sistemi "in tempo reale" abbraccia una scala di dimensioni millenarie. L'assolutismo minimalista venne a fondersi con associazioni di estrema sopravvivenza ed estinzione che collegavano il dramma del passato dell'uomo con le forze di base della storia naturale.

Con le loro implicazioni di fuga dagli interessi mondani (in particolare da quelli del mercato dell'arte) e di confronto con l'elementare, queste opere concentrano in sé gran parte delle critiche rivolte alle metropoli moderne. Nel dare nuovamente corpo agli ideali dei grandi spazi aperti e di libertà gestuale titanica che avevano marcato le mitizzazioni critiche degli Espressionisti Astratti, questi primi "earthworks" suggerirono in modo entusiasmante un nuovo tipo di eroe-artista da "selvaggio West" ed un modo spettacolare di captare il più vasto spirito delle società pretecnologiche. In retrospettiva, comunque, esse rivelano anche un pessimismo romanticamente enfatico. Non solo libertà, ma anche echi di Ozymandias risuonano



in queste scenografie lunari. La creazione di Heizer segna dimensioni inumane di spazio deserto e tempo geologico con un'autorità insensibile e meditata, la *Banchina* di Smithson è ancora più consapevolmente (nella retorica e nella scenografia che l'accompagna) un monumento al degrado inesorabile.<sup>4</sup> Le loro metafore archeologiche non si riferiscono alle creazioni di artisti tribali, ma alle vestigia di società perdute che incarnavano grandi fatiche collettive ed ambizioni di conoscenza cosmica, su una scala che richiama alla mente il costruttore di autostrade, piuttosto che il pittore o lo scultore, quale propria controparte moderna. Queste metafore fondono arroganza e *vanitas*, aspirazione alla trascendenza e destino entropico, proiettando allo stesso tempo le idee moderne dell'arroganza del potere e della disperazione ecologica a ritroso nel tempo.

La solennità epica di queste opere pionieristiche riflette i toni retorici degli ultimi anni della guerra del Vietnam (sebbene il fascino della terra desolata possa aver avuto altre fonti d'ispirazione sia personali che sociali).<sup>5</sup> Nelle realizzazioni in esterni degli ultimi anni settanta la stabilizzazione di questo ambito artistico portò ad un'inevitabile perdita di energia, ma anche ad una più sicura focalizzazione sull'esperienza del tempo e della natura dell'uomo primitivo in termini anti-epici ed esplicitamente personali. Opere più recenti, come *Labirinto di zolle* di Richard Fleischner, le "disposizioni di pietre" di Richard Long o le "strutture chiuse" di Martin Puryear (p. 671) fanno riferimento a fonti preistoriche e tribali in termini meno ostentatamente monumentali. Esse rivelano, quale loro fonte d'ispirazione ancor più di quanto

potrebbe inizialmente sembrare, un ridimensionamento di scala, uno spirito del Primitivo alquanto differente.

Il concetto di orientamento o di allineamento è un punto cruciale in molti interventi sul terreno degli anni sessanta e settanta, e può focalizzare la nostra stessa comprensione di tale problema. Stonehenge (p. 662), o ancor di più i vasti disegni delle pianure di Nazca in Perù (p. 668), sono punti-chiave a tal proposito. Da una parte, soprattutto se visti dall'alto, simili monumenti danno una sorta di brivido, di potenza utopica virtualmente senza limiti – e un fremito di enigma concettuale senza tempo nella loro delimitazione dell'ordine universale per scopi religiosi che già presagiscono la scienza moderna. Tuttavia, se sperimentate di prima mano, a terra, queste strutture generano un diverso tipo di impatto, fortemente soggettivo e cinestetico, che evoca la cresciuta sensazione personale di inserimento nella natura sia vicina che globale. A partire da Smithson e Heizer, per poi continuare con le creazioni in esterno di Walter de Maria (p. 669), Robert Morris (p. 670), Nancy Holt (p. 670), Michelle Stuart (p. 671), Richard Long (p. 668), e di altri ancora, possiamo vedere un interesse ricorrente per simili strutture dell'allineamento, un interesse oscillante tra astronomia matematica ed immediatezza dell'esperienza, mappe di conoscenza e campi di percezione, cosmico e ctonico. Per questi artisti la geomanzia dei luoghi antichi e i sistemi d'ordine Primitivi che allineano insieme stelle e pietre sono spesso fonti di ispirazione determinanti.<sup>6</sup>

Simili modelli possono ispirare tanto imitazione quanto innovazione. Invero, labirinti per passeggiare e "osservatori" domestici per studiare le congiunzioni



Richard Fleischner, *Labirinto di zolle*, installazione permanente, Newport, Rhode Island. 1974. Zolle d'erba su terra, cm. 45 x m. 43 di diametro.



astrali, erano diventati strategie molto familiari verso la fine degli anni settanta. La produzione migliore in questa vena, tuttavia, è andata oltre il mero esotismo formale druidico per abbracciare più pienamente gli allineamenti dei siti Primitivi. L'idea era di stimolare un'esperienza in cui i due sensi di orientamento si compenetrassero, strutturando l'esperienza cinestetica del luogo fisico e nel contempo umanizzando e rendendo immediato un senso di inserimento in una più vasta mappa dello spazio e del tempo. L'assimilazione di tali intenzioni non può ignorare la più vasta e profonda correlazione con i precedenti Primitivi. Nel *Progetto per il Roden Crater* di James Turrel, in Arizona (p. 672) – in cui l'intera bocca vulcanica sarà trasformata in uno spazio dalla visuale ininterrotta e libera da oggetti, che si apre verso il cielo con un bordo regolare e tagliente – le premesse essenziali di collegamento tra terra e cielo, tra percezione sensoriale individuale e coscienza spirituale globale, sono riformulate in una maniera moderna e non imitativa, che crea pur essa potentemente le sensazioni di auto-collocazione ed autodissolvimento del timore primevo.<sup>7</sup>

Entro queste differenti risposte ai sistemi di allineamento arcaici e tribali possiamo iniziare a scorgere una fondamentale ambivalenza nel concetto di Primitivo. Da un lato gli ultimi artisti hanno reso omaggio a forme di costruzione preistoriche ed arcaiche apparentemente dimensionate in modo troppo impersonale e determinate troppo matematicamente per attirare i primi modernisti. E l'ammirazione per le grandi imprese collettive (come quelle dei costruttori di tumuli, del popolo di Stonehenge, delle società precolombiane del Centro e Sud America) si

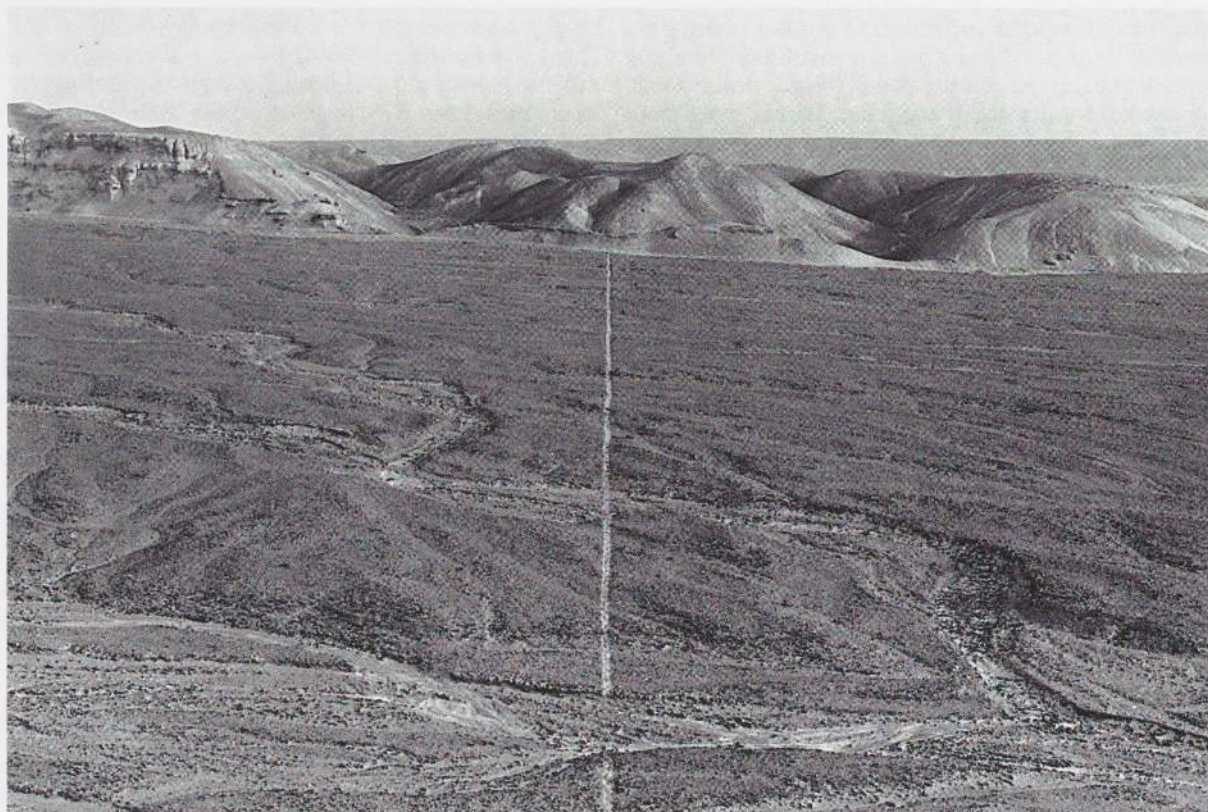
è accompagnata, implicitamente ed esplicitamente, all'ammirazione per la solida integrazione sociale, per il comportamento ritualizzato e per la volontà di determinismo cosmico che paiono sottostare a questi reperti. Tuttavia, allo stesso tempo, il modello delle società Primitive, spesso per gli stessi aspetti di cui sopra, è stato ugualmente evocato come fonte di liberazione artistica e realizzazione personale, suggerendo un rifiuto delle convenzioni fondamentali che i primi modernisti generalmente rispettavano ancora (come gli oggetti presi per se stessi ed il "tocco" individuale) ed un interesse per l'esperienza privata immediata, particolarmente considerata come irrazionale, intuitiva ed anti-autoritaria. Questa mutevolezza di collettivo e personale, di ragione ed istinto, di ordine supremo e di spontaneità infantile, è il centro del carattere particolare del primitivismo contemporaneo.

Potrebbe sembrare assiomatico che una rigida organizzazione sociale e grandi geometrie collettive siano veicoli e segni di repressione ed inibizione, e che l'informalità di fango e rami combinati insieme sia un'arena migliore per la liberazione delle energie innovative che sono state generalmente il più potente prodotto del Primitivismo. Tuttavia molta arte contemporanea ha affermato che queste opposte letture dello spirito Primitivo non siano scelte alternative. In realtà i due aspetti sembrano frequentemente intrecciati, nel doppio senso dell'ideale di allineamento, per esempio, ma anche all'interno dei metodi di base di molta produzione recente. Da una parte si rivelano un rituale prescrittivo e severe strutture organizzative, dall'altra il fine manifesto pare essere una sensibilità più acuta e sottile ai materiali ed all'ambiente ed un

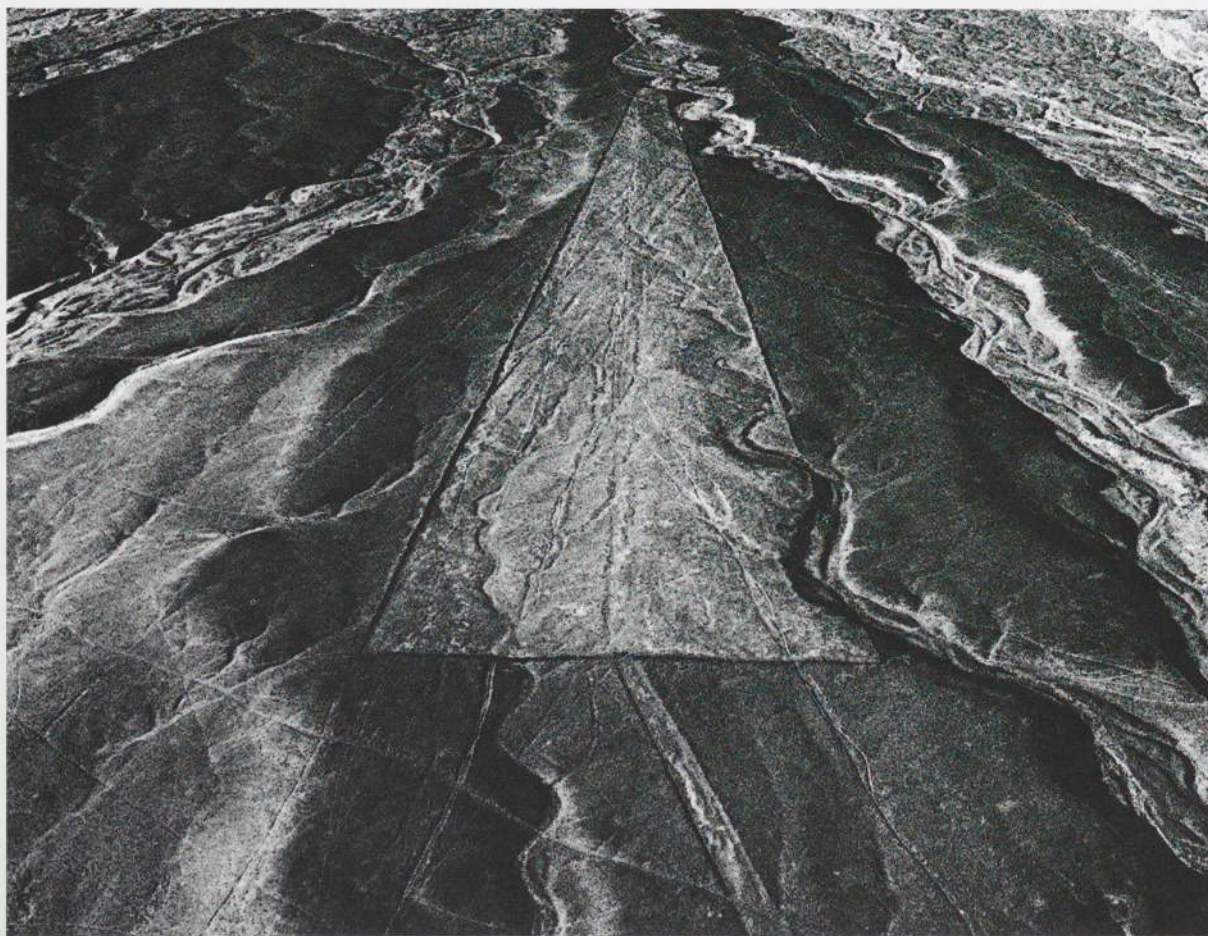


Richard Long, *Rocce in Islanda*. 1974.





Richard Long, *Cammino lineare in Perù*. 1972.



Disegno sul terreno: triangolo. Nazca. Pompa Ingenio, Perù. 300 a.C. - 700 d.C. ca.



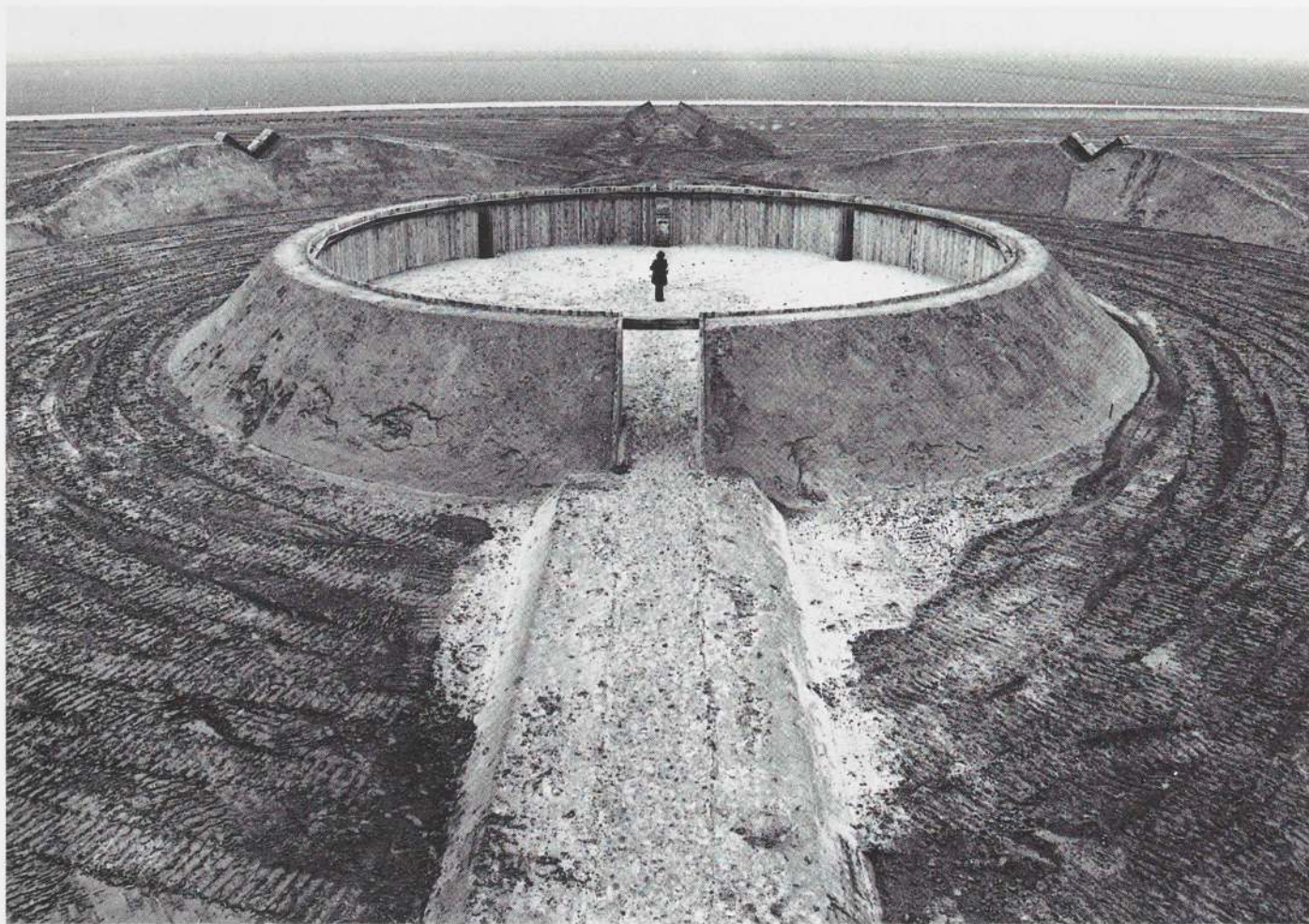


Walter De Maria, *Disegno lungo un miglio*. Deserto Mohave. 1968. Due linee in gesso parallele larghe cm. 10, distanti m. 3,5 e lunghe 1 miglio (particolare).

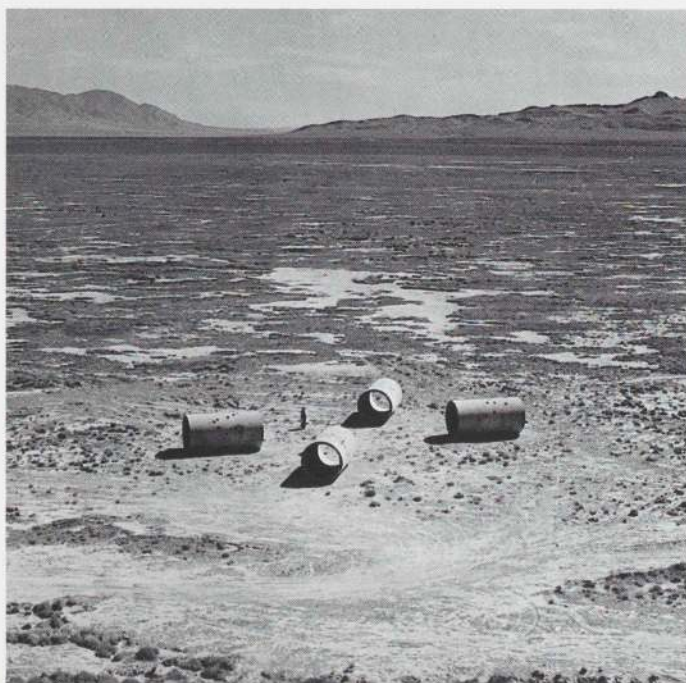
impegno psichico personale conseguentemente più immediato. Tale mistura ci parla non solo di una più ricca idea di Primitivo, ma anche – al di là dei rapporti alquanto diretti delle opere sul terreno con il Minimalismo – di una più complessa eredità delle teorie estetiche degli anni sessanta.

In termini specifici e funzionali, l'arte dei primi anni sessanta favorì il primitivismo in almeno due grandi aree. L'idea generale che le opere d'arte esprimano il processo della loro creazione, e l'avvento dei sistemi matematici quali formule generatrici per l'arte, aprirono la strada a nuovi metodi creativi regolati, metodi in cui la ripetitività





Robert Morris, *Osservatorio*, Oostelijk, Flevoland, Olanda. 1970-1977, poi ingrandito e ricostruito in altro luogo nel 1977. Terra, legno e granito, l'anello esterno ha un diametro di m. 91.



Nancy Holt, *Tunnel solare*, presso Lucin, Utah, nel Deserto del Grande Lago Salato. 1973-1976. Quattro tubi in cemento, lunghi m. 5,4 e con diametro di m. 2,7, disposti ad X per una lunghezza da una estremità all'altra di m. 26. Gli elementi sono allineati alla posizione del sole sull'orizzonte all'alba ed al tramonto nei solstizi.



Nancy Holt, *Tunnel solare*, 1973-1976. Veduta attraverso il tunnel di Nord-Ovest. I fori nelle pareti proiettano all'interno la disposizione della costellazione del Drago.





Michelle Stuart, *Tracciati di pietra – Cumuli del solstizio*, Rowena Dell Plateau, Gole del fiume Columbia, Oregon. 1979.

ciclica celava evidenti ritualità. Inoltre, specialmente in scultura, il rifiuto della metafora in favore delle qualità immediatamente percepibili di peso, forma, scala ed orientamento favorì la promozione di una poesia purificata dei materiali grezzi e della coscienza fisica. In entrambe le aree una chiarificatrice riduzione agli elementi di base nella struttura intellettuale e nell'esperienza fisica dell'arte ridefinì la semplicità e pose le precondizioni per nuovi modi di impiego dello spirito e delle forme della creatività Primitiva. Qui individuiamo il terreno comune condiviso da artisti dalle convinzioni alquanto differenti, come Richard Long e Carl Andre. "Smart art" e "dumb art", griglie dei calcolatori e giochi infantili, l'arco e l'arcaico divennero spesso strani compagni di letto in questo importante luogo di concepimento del nuovo primitivismo. Due artisti i cui lavori incarnano in modo particolarmente chiaro tale mistura di interessi, e che fungono da figure-ponte tra credi estetici diversi, sono la compianta Eva Hesse e Jackie Winsor.

All'apogeo del Minimalismo e della Pop-Art, la Hesse sviluppò un vocabolario da "outsider" di materiali malleabili e strutture dalle associazioni decisamente viscerali e sessuali. Tra le griglie e le sequenze dell'arte dei primi anni sessanta essa trovò, d'altro canto, non solo una logica clinica estranea, ma pure una voce poetica autobiografica con la quale dar forma alle sue preoccupazioni. Visti in congiunzione con superfici ruvide al tatto e forme filamentose o curve, gli atti di ripetizione della Hesse paiono



Martin Puryear, *Installazione*. 1977. Washington D.C., Corcoran Gallery of Art. Legno di cedro, abete e cuoio non conciato, m. 5,5 x 5. Le opere in legno e cuoio di Puryear evocano frequentemente abitazioni, templi e mobili tribali.





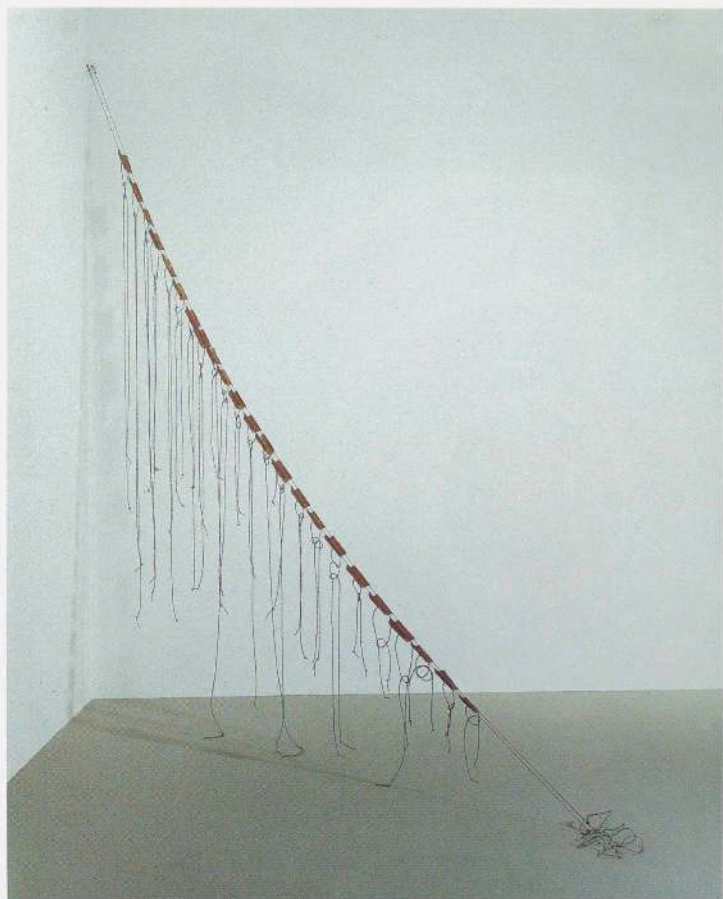
James Turrell, *Progetto per il Roden Crater*. Ancora in esecuzione. Un cratere vulcanico vicino al Painted Desert (Deserto dipinto) in Arizona che l'artista vuole in parte rielaborare. All'interno del cratere del vulcano saranno create delle camere sotterranee strutturate per l'osservazione dei cicli astronomici giornalieri e annuali e di eventi singolari come le eclissi (calcolate con 12.000 anni in anticipo). Il bacino del cratere sarà strutturato per farne un disco parabolico da dove si potrà osservare l'intera volta celeste. La veduta dal bordo del cratere collegherà l'immediata immagine d'insieme a quella dell'orizzonte e darà l'impressione del primordiale aspetto geologico della regione.

più coercitivi o terapeutici che meramente meccanici.<sup>8</sup> In modo analogo, nelle poco più recenti strutture di Jackie Winsor, procedure regolari e forme geometriche diventano il veicolo di opere che proiettano ossessività processuale ritualistica e fisicità volutamente cruda. Particolarmente nelle sue opere in legno e corda (p. 674), Winsor articola le esperienze basilari, peso e dimensione, in termini schietti e goffamente sensuali, e mostra come semplici atti regolari possano, per mezzo di una ruvida insistenza, esprimere un personale catechismo di fatica.<sup>9</sup> Qui, come nel caso della Hesse, la matematica dissolve nel mantra; le strategie estetiche concepite per smorzare le libertà gestuali alla Zen dell'Espressionismo Astratto servono quali modi di recupero, in forma alterata e nuovamente accettabile, della liberazione delle energie psichiche attraverso la resa al processo artistico. Nel lavoro di questi e di altri artisti tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta, la sintassi del Minimalismo è servita sia come base che come sfondo per l'articolazione di un lavoro che, senza specifici riferimenti a culture tribali o preistoriche, ciò nondimeno pone i termini di un nuovo primitivismo allusivo.

Non solo nel fascino per antiche opere di ingegneria come Stonehenge ed Avebury, ma anche nei mezzi e metodi di base della Hesse, di Jackie Winsor, e di un vasto spettro di altra produzione recente, istinto e fisicità sono stati esplicitamente uniti all'intelligenza e a schemi concettuali in modi più fruttuosi che fatali. Artisti come Richard Long e Michelle Stuart, ad esempio, mettono loro stessi in contatto con la terra e con i materiali grezzi nel modo più fisicamente immediato. Gli "itinerari" e le "di-

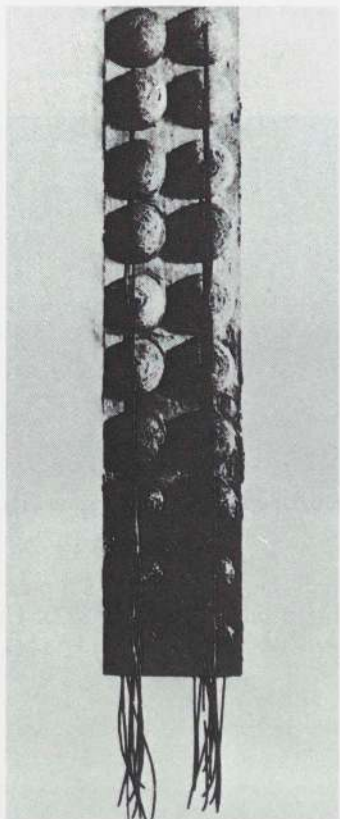
sposizioni di pietre" di Long esprimono la semplicità di una nenia infantile e la libertà di una topografia non parcellizzata (pp. 667, 668), mentre i suoi pezzi da esposizione trasmettono questa sensazione in elementari composizioni di rocce e bastoncini (p. 675) ed in dipinti di fango creati con le dita (p. 675). Le impronte di pietre e gli sfregamenti di terra locale della Stuart coinvolgono allo stesso modo il suo corpo in un rapporto diretto con i siti arcaici e preistorici che essa visita (p. 676). Nell'opera di questi artisti il contatto primario prende il posto di ciò che potrebbe essere tradizionalmente definito come tecnica. Tuttavia, nell'organizzazione e presentazione della loro arte essi rivelano un eguale interesse per i sistemi di rappresentazione cartografica, di catalogazione e di computazione: Long nella misurazione delle correlazioni di distanza e tempo che determinano i suoi movimenti e i suoi segnali (p. 676) e la Stuart nei sistemi a griglia e nelle forme a libro che stratificano le sue memorie su carta. Anche nell'opera di Michael Singer il fantasma di uno schema-guida, spesso una griglia sepolta, governa onde effimere di rami e bastoncini (p. 677). Un'atmosfera di prescrizione ritualistica circonda la sua reazione alle proprietà date di peso e forma, e l'impressione finale di equilibrio non è solo quella tra pietre e rami, ma anche quella tra la dura necessità di un nido d'uccello e la raffinata sobrietà di una cerimonia shintoista. Nell'opera di Long, Stuart e Singer, l'esperienza del Primitivo è interiorizzata come una combinazione reciprocamente rinforzante di comportamento strutturato e di sensibile coscienza sensuale. E qui, nella profonda struttura personale delle attività più che in qualsiasi riferimento formale a



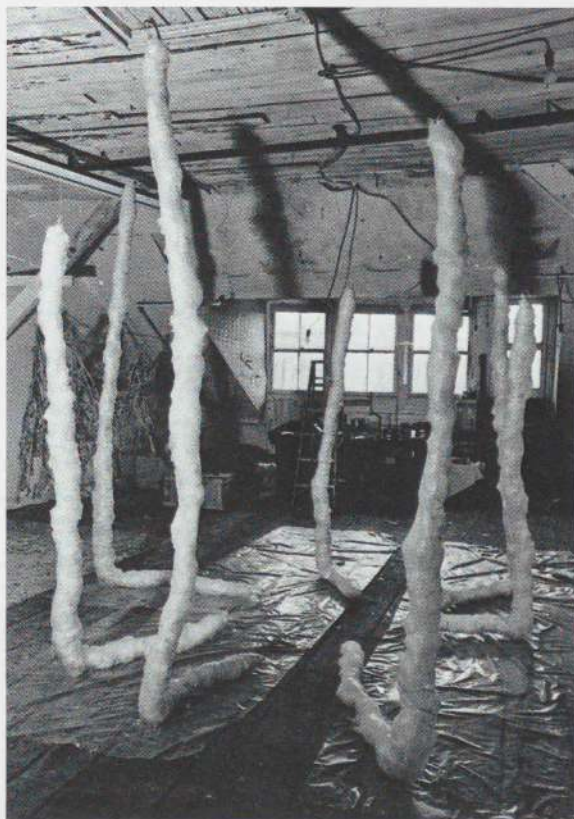


Eva Hesse, *Vinculum II*, 1969.  
23 maglie metalliche  
gommate a placca  
fissate ad un filo metallico  
schermato, cm. 591 x 7,6; da cui  
pendono 23 fili di gomma annodati,  
lungi rispettivamente  
da cm. 17,9 a cm. 157,6.  
Misura complessiva dell'oggetto  
installato, cm. 297,2 x 5,8 x 293,5.  
New York, The Museum of Modern Art,  
Fondo della Fondazione Gilman.

Sebbene i materiali impiegati  
dalla Hesse fossero per lo più  
di natura industriale, il loro uso  
evocava associazioni col corpo  
umano e con il rudimentale  
o ritualistico aspetto dei manufatti  
tribali. Questi ipertoni uniti  
alla forte carica psicologica  
personale conferita alla sua opera  
diedero forma a un vocabolario  
che sarebbe stato ampiamente  
sfruttato dagli artisti degli anni  
settanta che tendevano al primitivismo.



Eva Hesse, *Ishtar*, 1965. Legno, sughero,  
pittura e gomma, cm. 91,4 x 19 x 6,3.  
Collezione privata.



Eva Hesse, *Senza titolo*, 1970. Fibra di vetro su polietilene  
sopra fili di alluminio; sette unità, ciascuna da cm. 220 a cm. 280.  
New York, Collezione Mr. e Mrs. Victor W. Ganz.





Jackie Winsor, *Quadrato legato*. Legno e spago, cm. 191,8 × 193 × 36,8.  
New York, The Museum of Modern Art, acquisto.



Jackie Winsor, *Quattro angoli*. 1972. Legno e canapa, cm. 76,2 × 121,9 × 121,9.  
Oberlin, Ohio, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, dono di Donald Droll in memoria di Eva Hesse.





Richard Long, *Cerchio di fango del fiume Avon*. 1982. Fango su parete bianca (opera distrutta), diametro cm. 279,4. New York, Sperone Westwater.

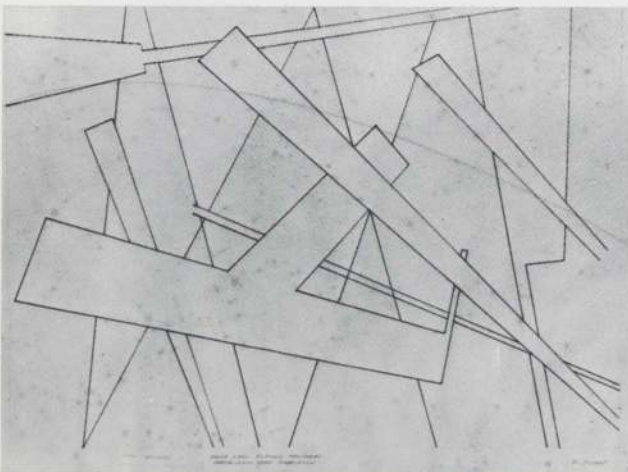


Richard Long, *Cerchio di pietre di marmo*. diametro cm. 250 ca. Atene, Jean Bernier Gallery.



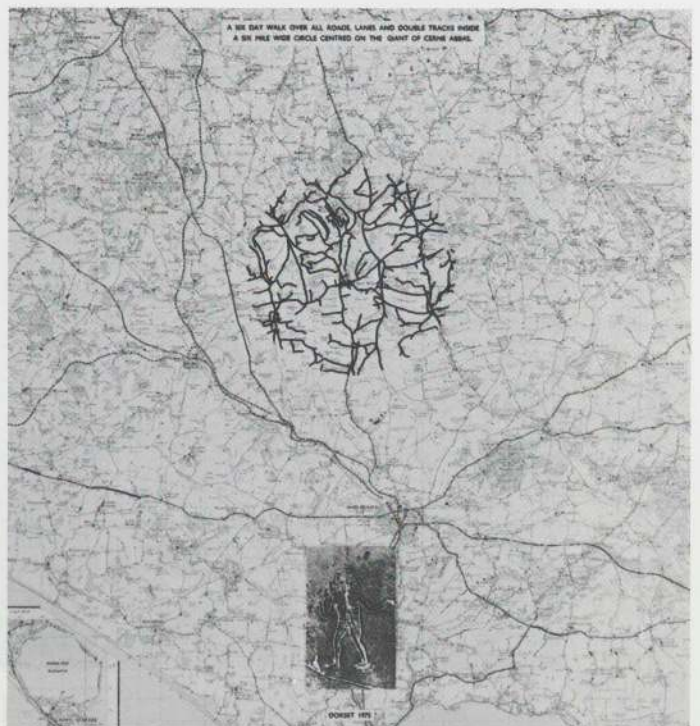


Michelle Stuart, *Carta delle linee stellari di Nazca*. 1981-1982. Terra di Nazca, Perù, su carta, cm. 304,8 × 426,7. Collezione privata.

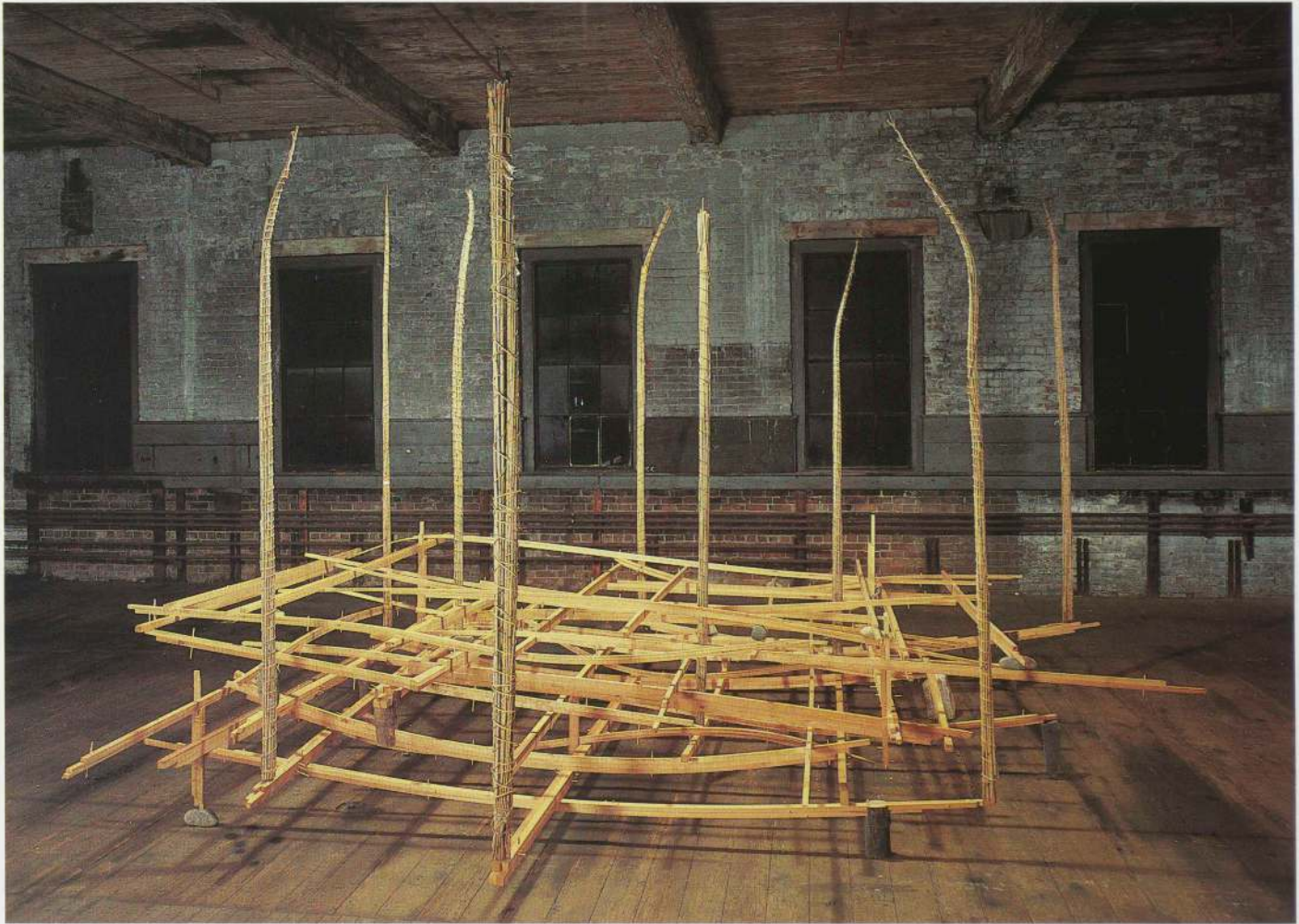


Sopra: Michelle Stuart, *Carta della costellazione dell'emisfero meridionale di Nazca*. 1981. China su pergamena, cm. 43,2 × 55,9. Collezione privata.

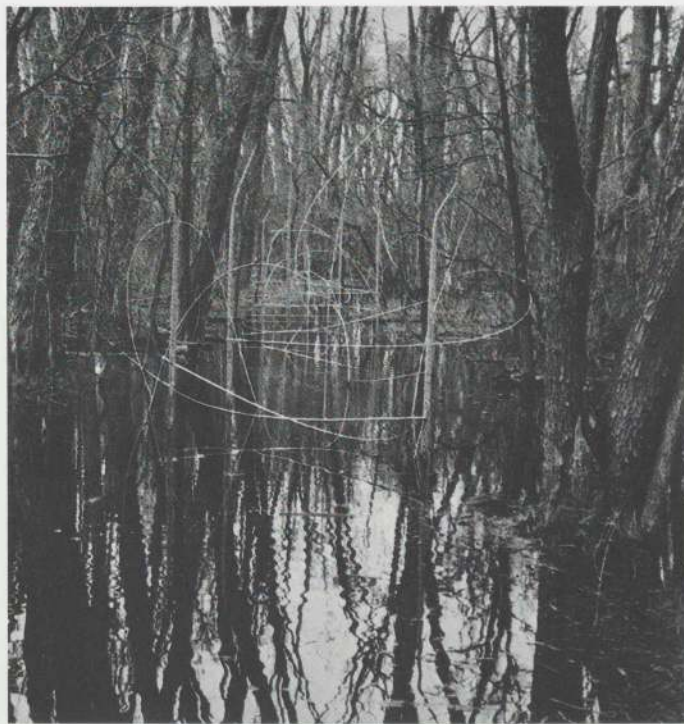
A destra: Richard Long, *Passeggiata intorno a Cerne Abbas* (*Un'escursione di sei giorni lungo tutte le strade, i viali e i doppi sentieri in un raggio di sei miglia intorno al gigante di Cerne Abbas*) (particolare). 1975. Due parti, inchiostro e fotografia sulla carta topografica militare (scala 1" = 1 miglio), cm. 72,5 × 73,6 e fotografia in bianco e nero, cm. 36 × 53,5. Londra, The Tate Gallery.







Michael Singer, *Prima serie rituale di cancelli 10/78*. 1978. Pino bianco americano, pietre e canne di palude, cm. 254 × 426,7 × 604,5. The Forth Worth Museum, acquistato con i fondi di Mr. e Mrs. Lewis Kornfeld e di Nancy O'Boyle e con i fondi della Donazione nazionale per il piano acquisti Musei d'arte.



Michael Singer, *Prima serie rituale di cancelli 4/79*. 1979. Dayton, Ohio. Distrutta.

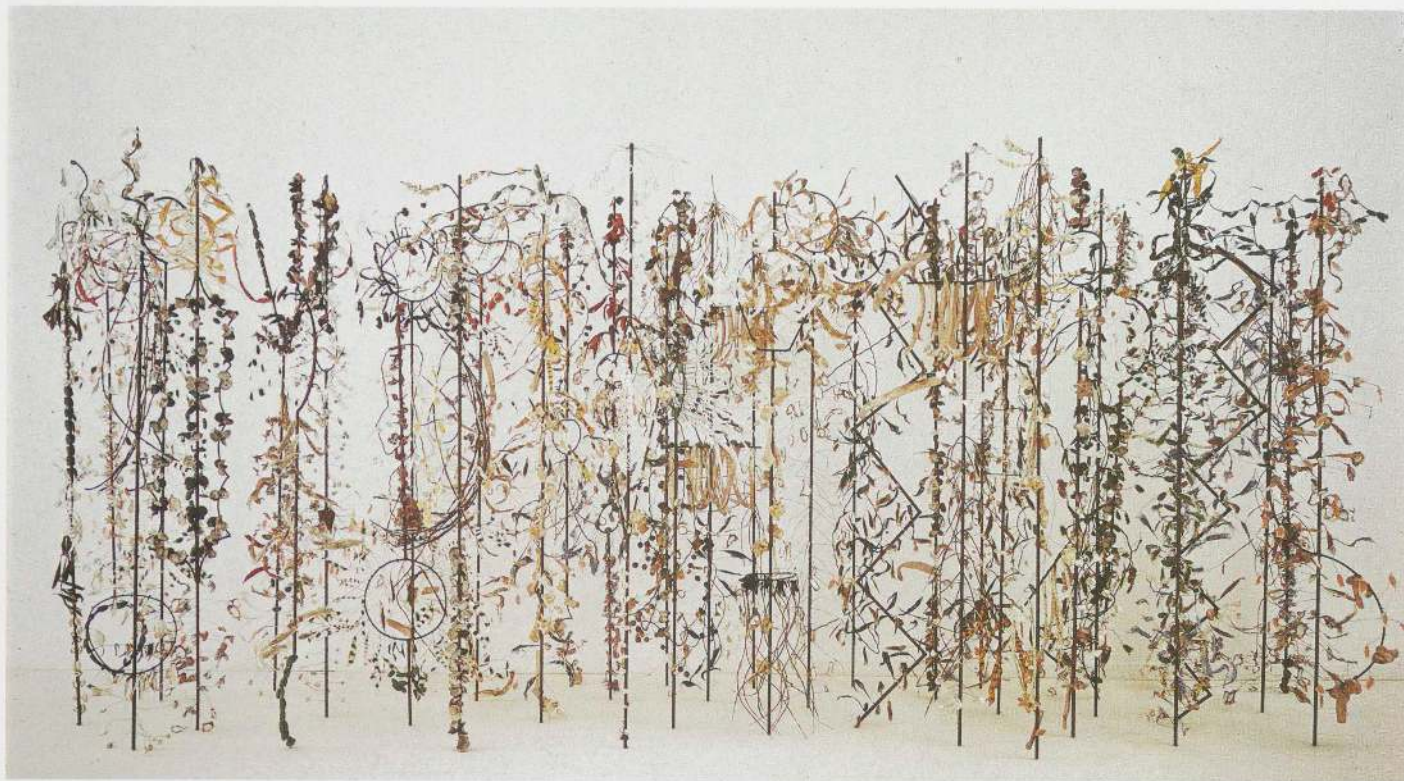
siti e monumenti preistorici o tribali, emerge una poetica del primitivismo peculiarmente contemporanea, in cui forme di logica e documentazione frenano e distanziano, eppure focalizzano e sottolineano, le associazioni emotive del remoto passato.

Questi artisti paiono "colti" in un modo che è più produttivo che fonte di inibizione. I mutati parametri dell'arte più recente e le nuove idee sulla cultura Primitiva promuovono non solo un differente modo di citazione, ma anche un nuovo e complesso senso di identificazione oltre le barriere culturali.

Questa produzione artistica smentisce chiaramente le divisioni semplicistiche tra i principi estetici razionalisti e quelli primitivisti, ma, per estensione, suggerisce anche modalità più vaste con cui il primitivismo più recente rappresenta qualcosa di più di un semplice atteggiamento di fuga od opposizione nei confronti della moderna cultura occidentale. Una possibile derivazione di questo particolare carattere ibrido è la premessa che Primitivo e moderno non siano antagonisti, bensì si alimentino vicendevolmente. Tale premessa, per di più, non si limita al solo campo artistico; essa è propria di vaste correnti intellettuali del recente passato, correnti che, collegate a tutto ciò che è stato considerato finora, possono aiutarci a giungere ad una conclusione circa la questione di fondo della rilevanza contemporanea del Primitivismo.

Tuttavia, per quanto paradossale possa sembrare, una





Nancy Graves, *Variabilità e ripetizione di forme*. 1971. Acciaio, cera, polvere di marmo, acrilico, garza gessata e lattice; 38 unità, cm. 305 × 457,5 × 1.067,5, dimensione totale. Ottawa, National Gallery of Canada. In questa opera le immagini di forme naturali – ramoscelli, tralci di vite, bacche, scarabei e piccole conchiglie – riflettono la conoscenza dell'artista delle opere delle popolazioni primitive delle isole del Pacifico. L'opera qui riprodotta si richiama ad un'altra intitolata *Sciamano* del 1972, Colonia, Collezione Wallraf-Richartz, ispirata alle culture degli Indiani della Costa Nord Occidentale.

idea moderna ricorrente sostiene che il progresso tecnologico ci avvicina, nel bene e nel male, ai nostri simili Primitivi. La versione negativa di questo punto di vista paragona l'ansia dei tempi moderni con la presunta immagine dell'uomo Primitivo consumato dal terrore. O, in una variante dello stesso pessimismo, il conflitto e la distruzione contemporanei sono considerati ricorrenze della brutalità di uno stato naturale di violenza, in cui le armi moderne ribadiscono la lotta di darwiniana memoria. Queste due desolanti connessioni erano diffuse negli anni quaranta (si veda il capitolo sull'Espressionismo Astratto, p. 619 e pp. 648, 649), e sono andate espandendosi da allora. Sulla stessa lunghezza d'onda era il film *Banchina a spirale* di Smithson, con le sue equazioni tra dinosauri e bulldozer e la sua vasta metafora del destino culturale collegato all'entropia della natura in una eterna

spirale di storia.<sup>10</sup> Ci siamo abituati anche all'idea che le ultime tecnologie ci avvicinino sempre più alla soglia di una nuova Età della Pietra nei termini di un cataclisma definitivo.

Ma c'è stato pure un aspetto più chiaro in tali immagini di correlazione, che sottolinea uno scambio reciproco tra passato Primitivo e presente tecnologico. Sicuramente poche idee nuove hanno goduto negli anni sessanta di un'accoglienza più favorevole della visione di Marshall McLuhan del "villaggio globale", in cui le telecomunicazioni trionfanti ci avrebbero letteralmente restituito ai nostri sensi, restaurando una Primitiva pienezza di coscienza ed un'intimità tribale su scala mondiale.<sup>11</sup> In termini concreti e nell'immaginazione popolare è stato anche dimostrato che i progressi dell'intelligenza elettronica ci avvicinano alla mente Primitiva piuttosto che allontanarci da essa. La metafora di Stonehenge come un calcolatore è il monumento di questa correlazione, in cui più diventiamo intelligenti, più riconosciamo quanto intelligenti essi – o noi – siamo sempre stati.<sup>12</sup> Trascendendo nella stupidità, questo ottimismo fa passare anche la convinzione che la lingua Hopi sia più adeguata per affrontare l'universo dei "quanti", per arrivare infine ad una Atlantide aggiornata in cui antichi cosmonauti costruiscono piste di decollo megalitiche. È comunque in atto qualcosa di molto importante, che sembra operare direttamente su gran parte della più recente arte primitivista. Ciò aiuta a spiegare il ricorrente collegamento tra nuovo primitivismo e scienza, e la frequente evocazione dell'uomo Primitivo in veste di scienziato. Il fenomeno è evidente nel revival di archeoastronomia e geomanzia, in metodi che rivelano la griglia dell'archeologo e le strutture dell'antropologo, ed anche in improbabili combinazioni di interessi, come appare nell'opera di Nancy Graves: il mondo dello sciamanesimo e del tatuaggio si accompagna a quello di Muybridge e delle mappe lunari.<sup>13</sup> Il denominatore comune è un forte richiamo per i modi di



Nancy Graves, *Fossili*. 1970. Cera, garza, polvere di marmo, acrilico e acciaio, cm. 91,4 × 762 × 762. Collezione dell'artista.





Nancy Graves, *Totem*. 1970. Pelle di animale, acciaio, garza, cera, pittura ad olio, lattice e acrilico, cm. 259,1 × 91,4 × 91,4. Collezione dell'artista.

ordinamento dell'uomo, in dialogo con l'ordine della natura che egli cerca di abbracciare nei suoi sistemi. I nuovi linguaggi della scienza sono celebrati come un nuovo modo di conoscenza, che non ci aliena dalla natura, bensì aumenta la nostra meraviglia, avvicinando più natura, e più mistero, alla nostra comprensione, ed in ciò stabilendo vie di recupero e di comunione con culture perdute e separate. Apparentemente ciò auspica che uno dei ruoli dell'arte in un'era di scienza avanzata sia quello di umanizzare questo spirito universale di ricerca che vi soggiace, di isolare e di comunicare in forme immediate un senso fondamentale di meraviglia e di apertura mentale che lega l'uomo contemporaneo ai suoi simili apparentemente più lontani. Se si vuole una risposta positiva alla domanda posta prima, perché Stonehenge nell'era spaziale, quì è ora possibile trovarla.

Ma esiste anche un lato oscuro della questione, che non ha a che fare solo con la cattiva arte od anche apertamente pessimistica. Esso riguarda l'idea di primitivismo in sé, ed assume anche un carattere politico. Tutte le questioni prima considerate, collettività contro esperienza personale, ordine e controllo contro libertà istintuale, si traducono in più vaste implicazioni politiche. Essendo, per definizione, una critica della moderna società occidentale, il primitivismo in generale ha sempre avuto tali implicazioni, che si riflettono sia nell'arte buona ed intelligente sia nel vasto gruppo di propagandisti neo-tribali degli ultimi due decenni. La produzione di questi ultimi, in cui le preoccupazioni politiche sono state specifiche e aggressivamente coscienti, portano avanti immediatamente le scomode domande circa il significato effettivo di tutti gli ideali che propongono la fuga dalla tradizione occidentale verso uno stato Primitivo.

Nel corso degli ultimi due decenni, almeno da quando gli hippies adottarono il vestiario indiano, una vaga alleanza tra i vari interessi ideologici – femminismo, ecologia, anti-imperialismo, movimenti antinucleari, movimenti

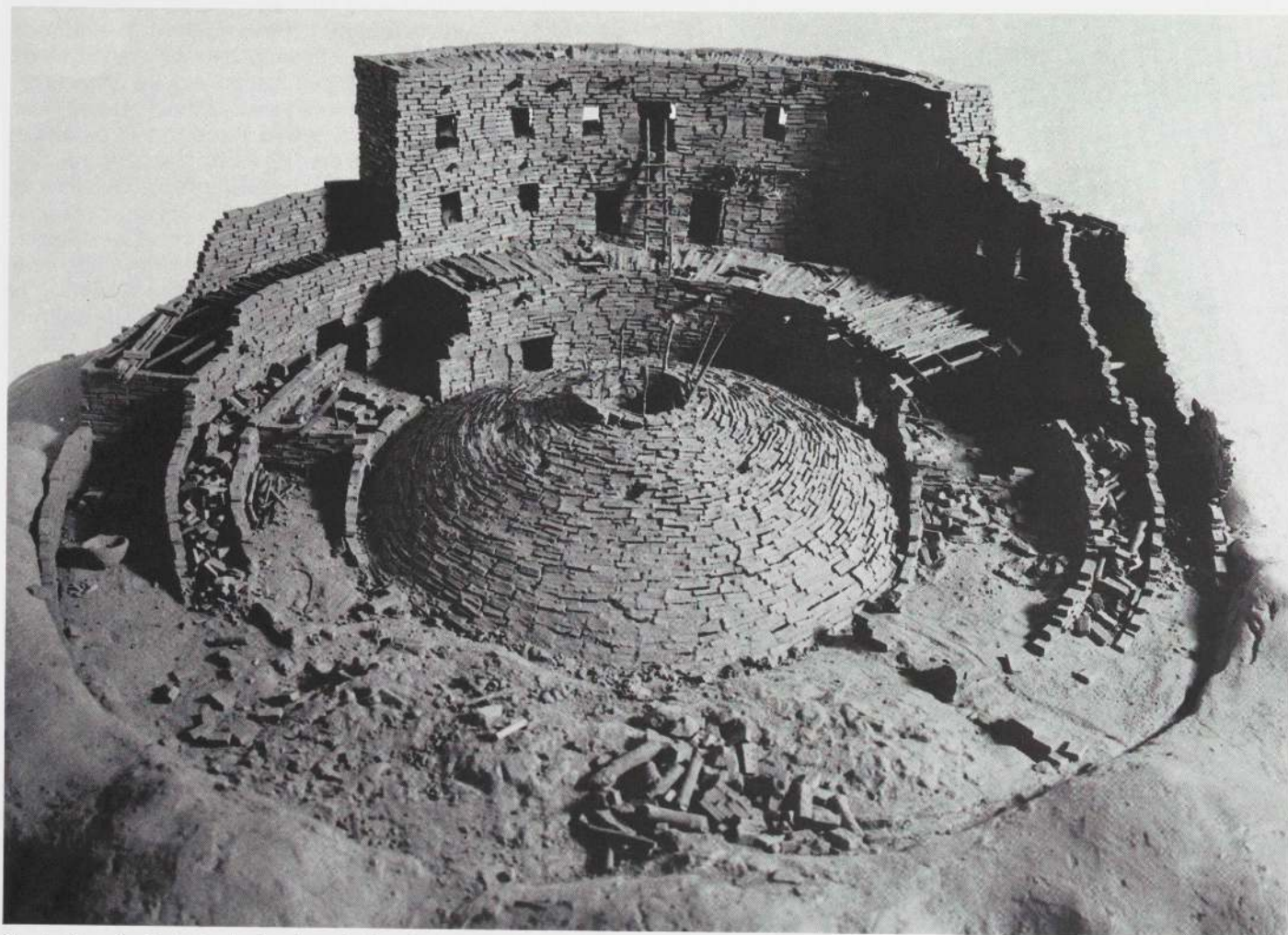
di difesa delle minoranze razziali – hanno contribuito al fascino di stili ed ornamenti primitivizzanti. Simultaneamente, le nazioni del terzo mondo hanno intensificato il loro interesse per la difesa dell'integrità delle proprie arti tribali. Questo nuovo clima di presa di coscienza ha positivamente indicato a molti artisti il modo per ristabilire un contatto con la propria eredità culturale, come nel caso dell'omaggio alla cultura africana di Romare Bearden, ed ha sensibilizzato gli artisti occidentali alle istanze razziali e storiche implicite nei riferimenti a culture straniere (il che potrebbe in parte spiegare il favore dato alle fonti preistoriche, più "neutrali" di altre africane o tribali). La risultante riforma nella consapevolezza ha prodotto frutti artistici molto differenziati. Quali aspetti più banali, il primitivismo politicizzato ha prodotto innocui "comportamenti", evocazioni di fantasie atlantidi, misticismo astrologico ed alchimistico. In altre manifestazioni però è stato il luogo di iconografie di regressione che generano ripensamenti più seri ed impongono un esame in relazione alla politica del primitivismo vecchio e nuovo.

Fin dai primi tempi, l'apprezzamento occidentale per l'uomo Primitivo ha sempre avuto un'implicita ambivalenza circa libertà e determinismo. Ad esempio, le espressioni Primitive sono state considerate molto vicine alle strutture originarie della comunicazione e del pensiero e quindi modellate su una sottostante necessità che trascende i capricci del mutamento stilistico. Quest'idea di necessità postula nel contempo una spontaneità inconscia ed un legame involontario alle strutture profonde della mente o della natura. L'ammirazione per gli stili comuni, apparentemente fissi ed immutabili, dell'uomo tribale e preistorico potrebbe perciò avere, paradossalmente, una funzione di liberazione della spontaneità moderna (come ad esempio nel caso di Pollock, cfr. pp. 640-644) o il fascino più diretto della nostalgia della sicurezza degli assoluti soprapersonali.<sup>14</sup> Spesso, come nel caso degli Espressionisti Astratti, gli artisti moderni hanno seguito entrambe le attrattive contemporaneamente, immaginando che un linguaggio universale, un "mito per i nostri tempi", doveva essere trovato nella realizzazione più liberata e profonda di sé. In gran parte del primitivismo ideologizzato più recente lo stesso ideale è ricostruito per stabilire un parallelo tra psicodramma personale ed impegno politico generale, sull'apparente modello del sacerdote Primitivo o dello sciamano, pazzo ermaginato e guaritore comune allo



Romare Bearden, *Il predominio del rito: il battesimo*. 1964. Riproduzione fotomeccanica, polimero sintetico e matita su cartoncino, cm. 23,2 × 30,5. Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.





Charles Simonds, *Gente che vive in un'area circolare. Gente che scava nel proprio passato per ricostruirlo nel presente. La loro abitazione funziona come un orologio personale e cosmologico, stagionale, armonico, ossessivo*. 1972. Argilla su base di legno. Parte in argilla, cm. 22,2 × 66,4 × 66,7; base, cm. 81,6 × 81,6 × 81,6. New York, The Museum of Modern Art, Fondo Kay Sage Tanguy.

stesso tempo.<sup>15</sup> Naturalmente l'ingrediente cruciale che mancherebbe nella società pluralista moderna sarebbe quel consenso diffuso che dà allo sciamano la sua statura sociale ed il suo potere di comunicazione. E fino a livelli destabilizzanti, come in risposta a questa isolante mancanza di unità culturale, alcune delle più importanti manifestazioni di quest'arte sono state inclini alla nostalgia per il collettivismo, o il determinismo primevo, quali rimedi per i mali moderni.

In molte istanze di primitivismo femminista, ad esempio, la verità più semplice e tenuta nascosta, ripresa dalle società Primitive, è parsa implicare una riduzione dell'identità al genere, e della cultura alla biologia. Un'iconografia di sangue, capelli, organi che reagisce contro un più antico formalismo associato all'egemonia maschile, ha marcato innumerevoli opere recenti che esprimono la coscienza femminista come un tutt'uno con la coscienza del proprio corpo. Spazi a guisa di grembo e simboli viscerali che non stonerebbero nemmeno nel sadismo maschile onirico del Surrealismo sono incorporati in oggetti e riti che – frequentemente con esplicita insistenza sul loro legame con i culti e le arti tribali o preistoriche – celebrano un ordine "naturale" di vita tribale dominato dall'impero del sangue e della terra.<sup>16</sup>

Tale complesso di immagini non è appannaggio esclusivo di un solo fronte politico. Le iniziali dimostrazioni di connessioni primarie tra terra, corpo e architettura di Charles Simonds erano personali e dirette; e i suoi "gnomi" parevano inizialmente combinare una sorta di

fascino tolkeniano con gli ideali politici di liberazione di un'arte effimera diretta alla comunità. Ma i cicli spengleriani elaborati successivamente per loro e la documentazione inesorabilmente esplicativa che le circonda, ha reso lo humor più sinistro, così come le fantasie di solidità sociale totalitaria e di determinismo biologico che pervadono la loro antropologia sessualizzata diventano più insistentemente evidenti.<sup>17</sup>

La problematica politica dell'arte primitivizzante più recente non è comunque mai tanto esplicita quanto nel singolare lavoro del tedesco Joseph Beuys. Attraverso la sua produzione idiosincratica di parole e segno corre un programma che si definisce di rinnovamento sociale, ed una corrente, meno sottolineata, di simbolismo che richiama la mitologia ctonica tedesca. Il mito personale di Beuys della propria sopravvivenza e rinascita (basato sul disastro aereo avvenuto nel 1943, quand'egli era pilota della Luftwaffe, e sul suo salvataggio da parte di nomadi tartari) è il fantasma della sua macchina metaforica, un ingombrante apparato di ferraglia, vetrine "fin-de-siècle" e pazzi diagrammi, che funziona con un breviario pseudoalchemico di sostanze primarie, soprattutto feltro, grasso e miele. Le sue "performances" con animali (totemici?) vivi e morti sono solo le istanze più evidenti della sua cosciente orchestrazione del ruolo sciamanico, in questo caso inteso e proclamato come il fulcro redentore di una risvegliata coscienza nazionale tedesca. Voce della nuova sinistra ed avvocato della liberazione, Beuys ed il suo mito sono, nonostante ciò, sinistramente reminescen-





Joseph Beuys, *Oggetti dall'Eurasia*, 32. Movimento dalla Sinfonia Siberiana 1963. 1966. Gesso su lavagna, feltro, grasso, carcassa di lepre. cm. 180 x 230 x 55. Monaco di Baviera, Collezione L. Shirmer.

ti di vecchi richiami ad un senso nordico di immersione-nella-natura già sfruttato con nefasti effetti dal Nazionalsocialismo.<sup>18</sup>

Così, come è chiaro che ordine geometrico e struttura unificante non sono necessariamente prodromi della repressione, dovrebbe essere chiaro anche che biologia non significa libertà e che l'ideale di regressione allo stato naturale ha implicazioni pericolose. Ciò è virtualmente

un truismo e non giunge ancora all'aspetto più profondo di ciò che è sinistro nel primitivismo recente. Oltre all'ammirazione per i monumenti di società collettive duramente autoritarie (più spesso arcaiche che tribali) o all'atavismo sociobiologico – entrambi segnali di pericolo alquanto ovvii – esistono correnti più profonde e sottili nella nuova arte primitivista che richiamano scomodi precedenti.

Come già detto agli inizi, produzioni artistiche che si sono definite postmoderne hanno guardato a modelli antropologici di integrazione tribale e preistorica tra arte e società come rimedi per la separazione o alienazione dell'arte dai suoi fruitori e per la conseguente compromissione della rilevanza e del potere dell'arte. Il desiderio che stava dietro a molti "earthworks" e sculture di sito, secondo la nostra analisi, era precisamente quello di superare tale barriera, di coinvolgere una sfera più completa dell'esperienza del pubblico, ed instillare un senso dell'allineamento che aumentasse la coscienza del luogo e del momento. In congiunzione con orientamenti astrali e terrestri e riferimenti a menhir e monumenti megalitici, molte di queste realizzazioni erano concepite inoltre per produrre ad un livello personale, che tende a dissolversi nel sociale, il senso della comunità con ritmi senza tempo di ordine naturale e tradizione umana. Queste ultime condizioni paiono abbastanza lodevoli, tuttavia sono virtualmente gli stessi termini che Albert Speer aveva in mente per il suo progetto di campi cerimoniali d'atterraggio per gli Zeppelin e di campi da parata per il Terzo Reich. Invero, uno dei monumenti tedeschi più ammirati dai



Joseph Beuys, *Amo l'America e l'America mi ama*. 1974. Performance durata una settimana alla Galleria René Block di New York. Beuys (avvolto in una coperta) visse in una gabbia con un coyote, scelto appositamente in quanto animale importante per gli Indiani d'America, ma disprezzato dall'uomo bianco americano.



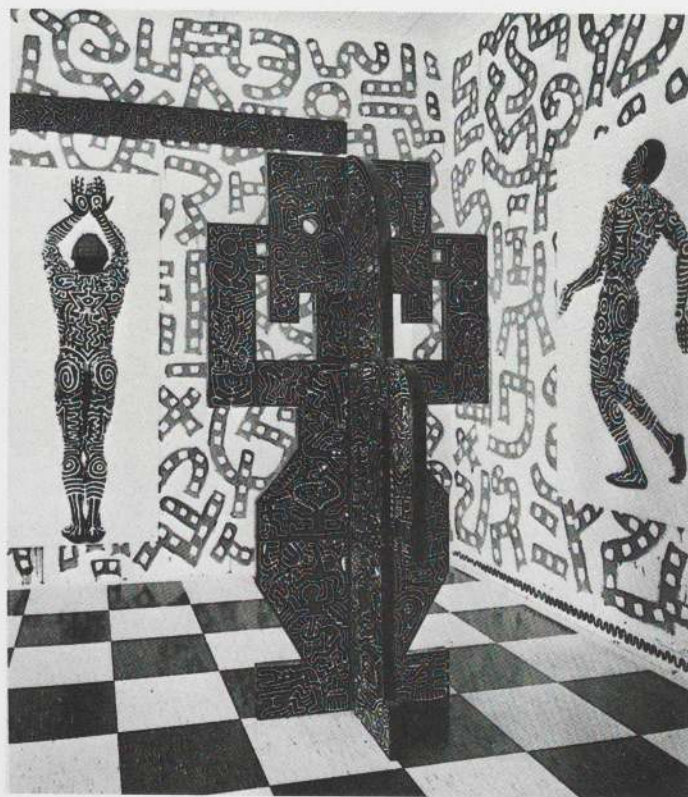
nazisti era un grande circolo di monoliti deliberatamente modellato su Stonehenge, intenzionalmente senza figure scolpite indipendenti, e progettato appositamente per l'impiego in occasione di feste dei solstizi, dove l'alienante atomismo della società moderna si sarebbe dissolto in una riaffermata fusione di *Blut und Boden* del popolo con il ciclo delle stagioni e della terra.<sup>19</sup>

Mentre arte totale ed arte totalitaria possono prendere le mosse da parti molto differenti, esse hanno nemici comuni e possono, avvicinandosi, confondersi tra loro. Finché il primitivismo si presenta – come molti suoi recenti sostenitori hanno fatto – come il giusto avversario del moderno, esso viene a trovarsi in pericolosa compagnia con altri "avversari" simili, dando luogo a poco lusinghieri raffronti. Se cerchiamo una triste risposta al perché di un moderno Stonehenge, con ciò ci siamo vicini.

Comunque è più proficuo e in armonia con tutto ciò che è stato affrontato in questo libro considerare il primitivismo, moderno o postmoderno, non solo come un sintomo di disaffezione culturale, ma come un segno di vita. Solo nei suoi momenti meno creativi, e solo per chi si uniforma alle convenzioni generali, il fascino del XX secolo per il tribale può venir considerato come una reazione totalmente negativa – o totalmente positiva – alla modernità. Si è trattato piuttosto, come è sempre stato per il pensiero primitivista, di un dialogo di auto-proiezione, scoperta e auto-critica, in cui la vita moderna fornisce sia il bisogno di alternative che i mezzi per scoprirle e capirle. Daumier e le stampe popolari fornirono a Gauguin i suoi punti di affinità con Hokusai ed i popoli delle Isole Marchesi, che a loro volta rinvigorirono in lui l'eredità di Giotto (p. 185). Gauguin poi, con Cézanne, spinse Picasso alla sua cruciale connessione con la scultura tribale, il che l'aiutò a portare a più alti risultati la sua ammirazione per Rousseau e la sua stessa capacità caricaturale.<sup>20</sup> Fra tutto quello che più ci è familiare della più recente pittura neoprimitivista, sia nella retorica nazionalista che l'alimenta, sia nell'aspetto revivalista (vedi A.R. Penck), ciò che più felicemente va riconosciuto è la riaffermazione, per quanto minima, di questo tipo di dialogo, nella nuova infatuazione per i graffiti. Qui i sofisticati mezzi della moderna segnaletica internazionale si fondono con le convenzioni dei fumetti e le invenzioni dell'arte della strada, in sotterranei pittogrammi della vita moderna,



A.R. Penck, *Difesa*. 1983. Resina su lino. cm. 247,6 × 346,7. Mary Boone Gallery/Michael Werner Gallery.



Keith Haring, *Senza titolo (Totem)*. 1983. Legno smaltato, cm. 262 × 109,2. Proprietà dell'artista.

lieti, ottimistici, o infausti alternativamente (vedi Keith Haring). Teoria delle comunicazioni e pittura rupestre si incontrano nel South Bronx. In modo più profondo e ricco questo interscambio essenziale è manifesto negli aspetti migliori dell'arte qui discussi. Minimalismo, Strutturalismo e tecnologia moderna non hanno semplicemente fornito le antitesi da cui il primitivismo più recente è fuggito, nè hanno incoraggiato solamente un soffocamento libresco dell'originalità istintuale. Essi hanno anche aperto nuove vie di accesso al pensiero ed alla società Primitiva, nuovi livelli di affinità che riformano e reindirizzano la nostra arte e nel contempo puntano al ricupero delle ispirazioni neglette quali nostre risorse.

L'idea di primitivismo come fuga dalla civiltà, o dell'arte Primitiva come sfida totalmente "alternativa", è un frutto dell'idea romantica che il vero progresso, la vera rivoluzione, insomma la verità nel suo senso più irriducibile, sia accessibile solo varcando i confini della cultura che ci incatenano.<sup>21</sup> Le idee moderne sulla mente e sulle limitazioni del linguaggio suggeriscono che questo sogno di fuga non potrà mai esser realizzato. Tuttavia ciò non deve significare che il potere del primitivismo sia dovuto solo alla delusione, o che noi siamo prigionieri di convenzioni che ci impediscono il contatto con qualsiasi cosa posta oltre la nostra comprensione o la nostra stirpe. Pensiero e stile moderni non sono solo paraocchi, ma anche lenti potenti. La storia del primitivismo modernista ed il carattere dei suoi migliori esempi recenti ci porta direttamente al nocciolo della questione. Questo è un processo di rivoluzione che inizia e finisce nella cultura moderna, e che a causa di questo – e non nonostante questo – può continuamente espandere ed approfondire il nostro contatto con quanto è remoto e differente da noi, e minacciare, sfidare e riformare continuamente il nostro senso di noi stessi.



# NOTE

L'autore desidera ringraziare Elyn Zimmerman e Adam Gopnik per le molte, fruttuose discussioni che lo hanno aiutato a dar forma a questo saggio.

- Lo spostamento d'equilibrio a cui ci si riferisce trova paralleli anche in altri campi, in quanto tendenze primitiviste sono apparse, in versioni trasformate e rinvigorite, nella danza, nella poesia e nella musica degli ultimi due decenni. Per importanti indicazioni sulla poesia si veda Jerome Rothenberg e Diane Rothenberg, *Symposium of the Whole: A Range of Discourse toward an Ethnopoetics*, Berkeley: University of California Press, Berkeley 1983, soprattutto il capitolo *Contemporary Moves*. Per un tema chiave per la musica si vedano *Postscript to a Brief Study of Balinese and African Music* e *Notes on Music and Dance* in Steve Reich, *Writings about Music*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, N.S. 1974. La differenziazione che Reich fa (p. 40) tra le prime incorporazioni del "sound" di strumenti musicali tribali e gli sforzi contemporanei di assimilare la struttura di tale musica è esemplificata dal suo *Drumming* (basato sulle sue ricerche in Africa). Le sue idee esemplificano l'opposizione tra esotismo superficiale e spinta a studi più coscienti delle culture Primitive che ha motivato molto primitivismo recente.
- I musei di storia naturale sono stati naturalmente una costante fonte di ispirazione per gli artisti moderni, in parte perché spesso combinano mostre di scienza naturale e di etnologia. Cfr. Jeffrey Weiss, *Science and Primitivism: A Fearful Symmetry in the Early New York School*, in «Arts», Marzo 1983. L'American Museum of Natural History è stato sin dal 1945 un terreno particolarmente ricco per l'arte. Negli anni quaranta il gusto per le esposizioni di carattere etnologico e biologico è testimoniato dalle sculture di David Smith (pp. 652, 653) ed anche da Claude Lévi-Strauss (cfr. C. Lévi-Strauss, *The Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1943, p. 75). Robert Smithson continuò questa tradizione rappresentando il Salone dei Dinosauri nel suo film *Banchina a spirale*; cfr. Elisabeth C. Childs, *Robert Smithson and Film: the Spiral Jetty Reconsidered* in «Arts», Ottobre 1981, pp. 68-81. Sulle opere di Nancy Graves, fatte con ossa, in uno spirito diverso di morfologia comparata, cfr. *Nancy Graves: Sculpture, Drawings, Films, 1969-1971*, Aachen, Neue Galerie im Alten Kurhaus, 1971; e Linda Cathcart, *Nancy Graves: A Survey, 1969-1980*, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 1980. Su Beuys cfr. Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1979, benché questo catalogo non renda giustizia nelle sue riproduzioni alla pratica di Beuys di installare le sue opere in pesanti vetrine come quelle, oggi superate, dei musei di scienze naturali (in particolare la grande installazione all'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt). Su Charles Simonds cfr. John Neff e altri, *Charles Simonds*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1982. Neff scrive di Simonds (p. 10) che «mentre questo catalogo va alla stampa egli sta esplorando le possibilità di un museo visionario-ambientale di storia naturale».
- Le relazioni tra Lévi-Strauss e l'arte moderna è un argomento degno di uno studio a parte. Pare chiaro che la sua ammirazione per Picasso sia fortemente collegata alla sua risposta alle arti tribali (si vedano le sue osservazioni sull'arte della Costa Nord Occidentale citate nella nota precedente). In realtà il suo influente modello del pensiero primitivo, proposto in *La scienza del concreto in The Savage Mind* (1962) (trad. it. *Il pensiero selvaggio*, Milano 1966) pare alludere ad un'immagine di creatività - quella del *bricoleur* - formata sul modello dei collages di Picasso e sul pensiero surrealista, proiettato sull'uomo tribale. I debiti di Lévi-Strauss nei confronti delle prime estetiche moderniste, visti in congiunzione con il suo impatto sul pensiero di artisti più recenti, offre un ricco modello di primitivismo come auto-proiezione e critica revisionista del modernismo. Sfortunatamente, la reazione personale di Lévi-Strauss all'arte più recente è stata di gran lunga meno positiva. Anch'esso importante riguardo a ciò è George Kubler, *The Shape of Time*, Yale University Press, New Haven 1962. Il modello antiorganico di sviluppo storico in sequenze formali di Kubler, ed il

suo interesse per famiglie di oggetti, ignorando le nozioni tradizionali di valore artistico, riverberano attraverso le estetiche minimaliste degli anni sessanta. La coincidenza tra l'attenzione di Kubler per l'arte precolombiana e la contemporanea rinascita di interesse artistico per luoghi come Nazca, Chichén Itzá e Tikal offre un altro punto di contatto tra il suo pensiero storico-archeologico e l'estetica del presente.

- Su Smithson e l'iconografia della cristallizzazione, estinzione e decadimento cfr. Childs, *Robert Smithson Film*, op. cit., Adam Gopnik, *Basic Stuff: Robert Smithson, Science and Primitivism*, in «Arts Magazine»: Marzo 1983. I testi di base al riguardo sono stati curati da Nancy Holt in *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, New York 1979. Sugli "earthworks", più generalmente, vedi: John Beardsley, *Probing the Earth: Contemporary Land Projects*, Washington, Smithsonian Institution Press, Washington 1978; ed il prossimo volume di Beardsley, *Earthworks and Beyond*, Abbeville, New York 1984. Specificamente sulle affinità tra opere recenti ed i loro precedenti Primitivi vedi il numero speciale di «Art Journal» a cura di Robert Hobbs, su *Earthworks: Past and Present*, Autunno 1982.
- Il tono negativo di parte del Minimalismo e di alcuni earthworks possono derivare da una relazione di amore-odio nei confronti degli ambienti urbani desolati, come è pure evidente in aspetti dell'opera di Richard Serra. In proposito uno dei primi articoli di Smithson su *Entropy and the New Monuments* (in *The Writings of Robert Smithson*) è rivelatore. In un documento non pubblicato dell'Institute of Fine Arts, New York University, Robert Knafo ha analizzato le visioni di inquinamento, deserto e decadimento di Smithson collegandole alle sue prime crocifissioni cruento, alla luce dell'impegno di Smithson con un cattolicesimo fallito e la sua conseguente attrazione per le visioni ancora più desolate di T.S. Eliot.
- L'idea di decadimento e di abbandono presenta un interessante accostamento ai concetti minimalisti più "puri" di tempo antistorico, con la loro attenzione maggiore per la sincronia che per la diacronia. Il ruolo giocato dalla teoria antistorica ed anti-individuale di George Kubler dei modelli di sviluppo degli oggetti nelle civiltà del passato (cfr. nota 3) necessita di analisi più approfondite in relazione a tali questioni di estetica negli anni sessanta.
- Per un'analisi chiave dei concetti di relazione ed interazione del pubblico con la scultura contemporanea - in specifica connessione col modello dei siti preistorici - si veda Robert Morris, *Alienated With Nazca*, in «Artforum», Ottobre 1975.
- Su Turrell e la sua opera cfr. Barbara Haskell, *James Turrell: Light and Space*, Whitney Museum of American Art, New York 1980.
- Sulla Hesse cfr. Lucy Lippard, *Eva Hesse*, New York University Press, New York 1976.
- Sulla Winsor cfr. Ellen H. Johnson, *Jackie Winsor*, The Museum of Modern Art, New York 1979.
- Cfr. Childs, *Smithson and Film*, e Gopnik, *Basic Stuff*.
- Cfr. particolarmente McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man*, 1964 e *War and Peace in the Global Village*, 1968.
- Cfr. Gerald S. Hawkins, *Stonehenge Decoded*, Doubleday, Garden City, N.Y. 1965.
- Cfr. Cathcart, *Nancy Graves*, per la fascinazione subita dall'artista per l'analisi fotografica del movimento di Eadweard Muybridge, per la sua serie di opere basate sulle mappe lunari della NASA, e per la sua serie di opere legate all'arte preistorica come *Paleo-Indian Cave Painting*, 1971, p. 16.
- Queste due tendenze del pensiero primitivista coincidono approssimativamente con due concetti filosofici affermati circa l'accessibilità della verità, definiti da Karl Popper come epistemologia ottimista e pessimista: «Entrambi formano le basi di una delle due filosofie diametralmente opposte dello stato e della società: da una parte un razionalismo antidizionalista, antiautoritario, rivoluzionario e utopista di stampo cartesiano, ed un tradizionalismo autoritario dall'altra parte» (cfr. Popper, *Sources of Knowledge and Ignorance*, in *Conjectures and Refutations*, Harper & Rom, New York 1968, p. 11). La distinzione di Popper e la sua identificazione della corrente radicale del razionalismo portano alle mie prime osservazioni sul razionalismo di Gauguin e la sua separazione dalle tradizioni romantiche (cfr. pp. 201, 202).
- Per un esame delle recenti pratiche di manipola-

zione e sciamanismo nell'arte si vedano Thomas Mc Evilly, *Art in the Dark*, in «Artforum», Estate 1983, ed anche il catalogo di Erika Billeter, *Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre*, Zurich, Kunsthalle, 1981. Il sempre maggiore interesse moderno per lo sciamanismo è tracciato da Aldona Jonaitis, in *Creations of Mystics and Philosophers: The White Man's Perceptions of Northwest Coast Indian Art from the 1930s to the Present*, in «American Indian Culture and Research Journal», 5, 1, 1981. Cfr. anche *Stones, Bones, and Skin: Ritual and Shamanic Art*, numero speciale di «ArtsCanada», Dicembre 1973 - Gennaio 1974, e *The Coming and Going of the Shaman: Eskimo Shamanism and Art*, The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg 1978.

- Cfr. Lucy Lippard, *Feminism and Prehistory*, in *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Pantheon, New York 1983. Sui vasti punti di contatto tra biologia e polemica sociologica si vedano i due volumi patrocinati dal Dialectic of Biology Group, a cura di Steven Rose, *Against Biological Determinism and Toward a Liberatory Biology*, Allison & Busby, London 1982.
- Cfr. Neff e altri, *Charles Simonds*, in particolare per i testi dello stesso Simonds sulle varietà dei suoi "gnomi".
- Sullo sciamanismo nella sua opera, Beuys ha detto: «Considero questa forma di comportamento antico come l'idea di trasformazione attraverso i concreti processi di vita, natura e storia. Mia intenzione ovviamente non è ritornare a tali culture precedenti, ma sottolineare l'idea di trasformazione e di sostanza. Ciò è precisamente quanto fa lo sciamano per causare cambiamento e sviluppo: la sua natura è terapeutica.

Naturalmente lo sciamano può operare genuinamente solo in una società che è ancora intatta poiché si trova in uno stadio iniziale di sviluppo. La nostra società è ben lontana dall'essere intatta, ma anche questo è uno stadio necessario. È il punto critico che si presenta in ogni stadio della storia e che possiamo osservare nel passato. Una volta finita tale integrità inizia una specie di metamorfosi. Così, mentre lo sciamanismo segna un punto nel passato, esso indica anche una possibilità di sviluppo storico. Potrebbe essere descritto come la radice più profonda dell'idea di una vita spirituale, più profonda persino del livello mitologico degli ultimi stadi, ad esempio, delle culture greca ed egizia...

Quando consideriamo il nostro stadio di materialismo storico e tutto ciò che viviamo come negativo nella crisi attuale, dobbiamo ammettere che anche questo stadio ha una sua necessità storica. Ne ho fatto l'esperienza nella guerra e lo sento ora ogni giorno: lo stato di decadimento che viene dalla comprensione unilaterale dell'idea di materialismo. Quando la gente dice che la pratica sciamanica è atavistica ed irrazionale, si potrebbe rispondere che l'atteggiamento degli scienziati contemporanei è ugualmente superato ed atavistico, poiché dovremmo già essere in un altro stadio di sviluppo nella nostra relazione con la materia.

Così, quando appaio come una sorta di figura sciamanica, o alludo ad essa, lo faccio per sottolineare la mia fede in altre priorità e la necessità di giungere ad un piano totalmente differente di lavoro con le sostanze. Ad esempio, in luoghi come le università, dove tutti parlano tanto razionalmente, è necessario che appaia una sorta di "incantatore". (Tisdall, p. 23).

Sul mito di Beuys, vedi in particolare Benjamin Buchloh, *Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique in «Artforum»*, Gennaio 1980, pp. 35-43.

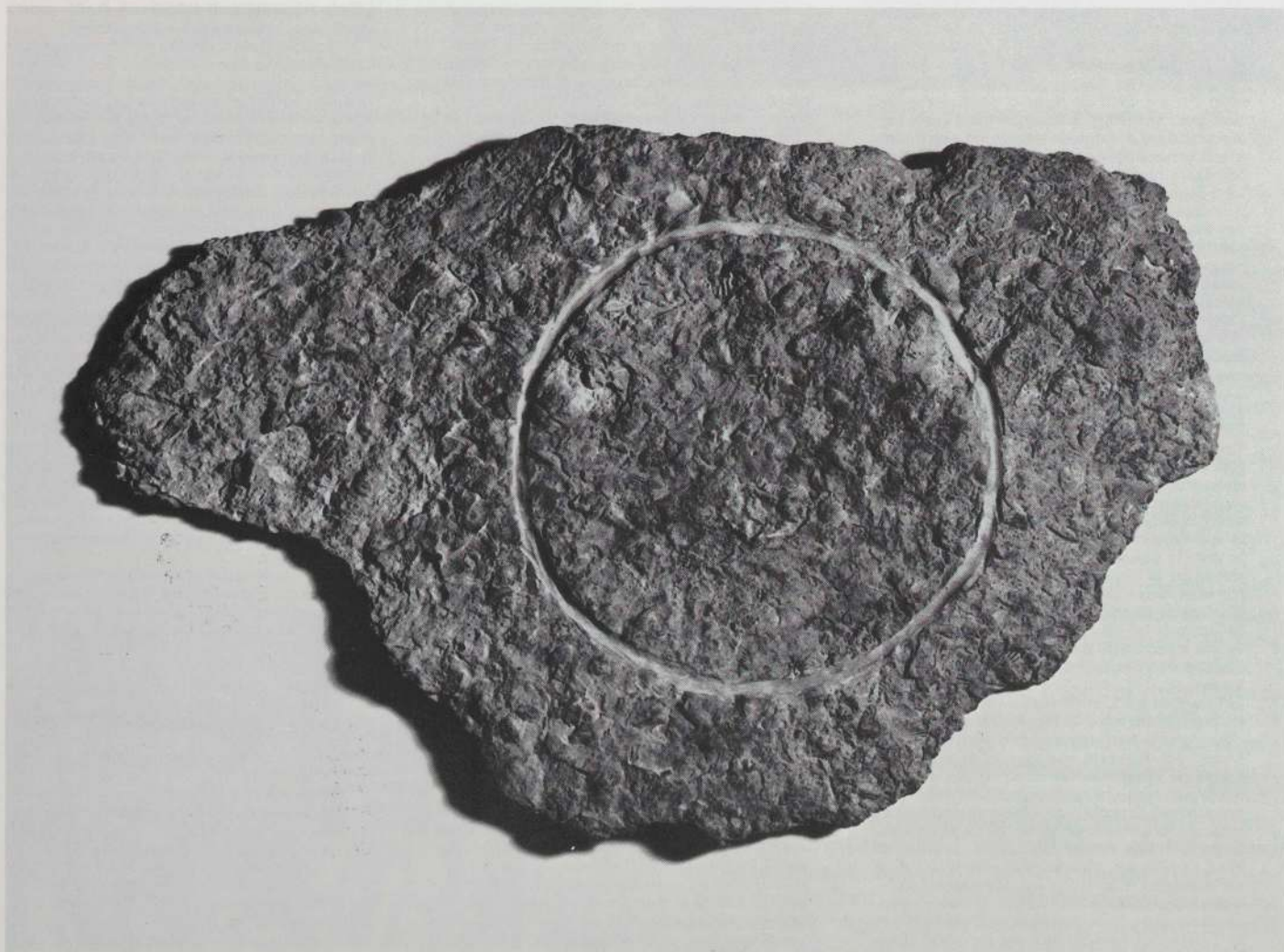
- Il monumento in questione è il mausoleo di Tannenbergh, del 1927, progettato da Johannes e Walter Kruger. Il suo posto nel riorientamento dei monumenti tedeschi, come pure la sua relazione con i successivi ideali nazisti, sono discussi da George Mosse, in *The Nationalization of the Masses*, New American Library, New York 1977, part. pp. 68-71.
- Su Gauguin e Picasso si vedano, in questo libro, il capitolo di William Rubin e il mio. Su Picasso e l'interscambio tra caricatura, arte africana e Cubismo cfr. Adam Gopnik, *High and Low: Primitivism, Caricature, and the Cubist Portrait*, in «Art Journal», Inverno 1984.
- Uno studioso nel campo della natura, della scoperta e dell'invenzione, che ha sempre sottolineato questo ruolo formativo e di sostegno della cultura è Stephen Jay Gould. Vedi ad esempio la sua trattazione delle scoperte di Darwin sui cardellini delle Galapagos, in *Darwin at Sea*, in «Na-



tural History», Settembre 1983. Sul ruolo ratificante della società nella scoperta vedi anche Augustin Brannigan, *The Social Basis of Scientific Discoveries*, Cambridge University Press, New York 1981.

Per ulteriori considerazioni sul materiale indicato vedi anche *Primitive Presence in the '70s* catalogo della mostra, Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, N.Y. 1975; e la recensione di Carter Ratcliff, *On Contemporary Primitivism*, in

«Artforum», Novembre 1975; e Janet Kardon, *The Ethnographic Model*, in *Masks, Tents, Vessels, Talismans*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia 1979.



Robert Smithson, *Cerchio*. 1973. Scisto fossilizzato. cm. 45,7 × 27,9. Cincinnati. Collezione Mr. e Mrs Harris Weston.





Disegno sul terreno: spirale e zigzag, Nazca, Pompa Ingenio, Perù. 300 a.C. - 700 d.C. ca.







# Glossario

## ABELAM

Popolazione della Nuova Guinea nord orientale, regione del Maprik, riva sinistra del fiume Sepik, Papua Nuova Guinea.

## ACOMA

Sottogruppo della popolazione indiana Pueblo, regione sud orientale degli Stati Uniti d'America.

## ADJIUKRU

Popolazione del gruppo Akan, regione lagunare ad ovest di Abidjan, Costa d'Avorio.

## ADUMA

Popolazione del Gabon meridionale.

## AFIKPO

Sottogruppo orientale della popolazione Igbo, regione del Cross River, Nigeria.

## AFO

Popolazione della Nigeria centrale.

## AJANTA

Villaggio dell'India, famoso per gli affreschi buddisti del IV-VI sec. d. C.

## AKAN

Importante gruppo di popolazioni di lingua comune, abitanti in Ghana e Costa d'Avorio (Asante, Anyi, Attie, Baule, Fante, Nzema, Twi).

## AMBETE

Vedi Mbete.

## ANAGO

Sottogruppo della popolazione Yoruba, Repubblica del Benin (già Dahomey).

## ALAMBLAK

Affluente del fiume Karawari, Nuova Guinea.

## ALEUTI

Abitanti delle Isole Aleutine, di fronte alla costa nord occidentale dell'America Settentrionale.

## ANGMAGSSALIK

Località della costa nord orientale della Groenlandia, già sede di una cultura eschimese risalente al XII secolo.

## ANYI

Popolazione del gruppo Akan, regione orientale della Costa d'Avorio.

## APACHE

Popolazione indiana del Nuovo Messico e Texas Occidentale, Stati Uniti d'America.

## ARAWAK

Gruppo di popolazioni dell'America Centrale e dei Caraibi.

## ARNHEM (terra di)

Regione settentrionale dell'Australia.

## ARUNTA

Popolazione dell'Australia centrale.

## ASANTE

Popolazione del gruppo Akan, Ghana.

## ASMAT

Popolazione della regione paludosa costiera della Nuova Guinea nord occidentale.

## ATABASKA

Popolazione indiana delle Praterie, Stati Uniti d'America e Canada.

## ATTIE

Popolazione del gruppo Akan, regione lagunare della Costa d'Avorio.

## AUSTRALI (Isole)

Arcipelago della Polinesia.

## AZTECHI

Popolazione precolombiana del Messico. Grande regno dal 1200 d.C. circa al 1521, anno della conquista spagnola.

## BAFO

Popolazione della regione forestale sud-occidentale del Camerun

## BAGA

Popolazione della regione costiera della Repubblica di Guinea, dal Rio Grande a Conakry.

## BAINING

Popolazione della Penisola delle Gazzelle, Nuova Britannia, Papua Nuova Guinea.

## BALANTE

Popolazione della Guinea Bissau.

## BALONG

Popolazione del Camerun.

## BAMBARA (anche Bamana)

Popolazione della regione tra i fiumi Niger e Bani, Mali.

## BAMILEKE

Popolazione della Savana del Camerun.

## BAMUM

Popolazione della Savana del Camerun.

## BANGWA

Sottogruppo della popolazione Bamileke, Savana del Camerun.

## BANKS (Isola)

Arcipelago delle Nuove Ebridi, Melanesia.

## BANTU

Popolazioni della stessa famiglia linguistica, abitanti la maggior parte dell'Africa equatoriale e meridionale.

## BASA (Anche Bassa)

Popolazione del Camerun, regione a nord-ovest di Duala.

## BASSA

Popolazione della Liberia.

## BAULE

Popolazione del gruppo Akan, Costa d'Avorio.

## BAYA

Popolazione dell'Ovest del Camerun e della Repubblica Centrafricana.

## BELLA COOLA

Popolazione indiana della Costa Nord Occidentale degli Stati Uniti d'America e del Canada (vedi).

## BEMBE (anche Bemba)

Popolazione dello Zaire e della Zambia, regioni a nord del Lago Tanganika.

## BENIN

Grande regno nigeriano (dal XIII secolo al 1897, anno della conquista inglese). Raggiunse il suo apogeo alla fine del XVI secolo.

## BENIN (Repubblica del)

Già Dahomey.

## BETE

Popolazione della Costa d'Avorio.

## BIJOGO

Popolazione delle Isole Bissagos, Guinea Bissau.

## BISMARCK (Isole)

Arcipelago della Melanesia, a nord-est della Nuova Guinea.

## BIWAT (anche Mundugumor)

Popolazione della Provincia del Sepik Orientale, regione del fiume Yuat, Papua Nuova Guinea.

## BOA

Popolazione della regione meridionale del fiume Uelle, Zaire.

## BONGO (anche Dor)

Popolazione della regione dell'alto Nilo, Sudan.

## BOROBUDUR

Località dell'isola di Giava.

## BOUGAINVILLE

Isola dell'arcipelago delle Salomone, Melanesia.

## BOYO

Popolazione della regione del Maniema, a nord-ovest del lago Tanganika, Zaire.

## BOZO

Popolazione della regione tra il fiume Niger e il fiume Bani, Mali.

## BUKOBA

Regno Karagwe, riva occidentale del lago Vittoria, Tanzania.

## BWA

Vedi Bobo.

## CAROLINE (Isole)

Arcipelago della Melanesia.

## CHAMBA

Popolazione della regione del fiume Benue, Nigeria.

## CHEROKEE

Popolazione indiana delle Praterie, Stati Uniti d'America.



- CHEYENNE**  
Popolazione indiana delle Praterie, Stati Uniti d'America.
- CHIBCHA** (anche Muisca)  
Gruppo di popolazioni dell'America Centrale (Panama, Costa Rica) e Meridionale (Colombia, Ecuador).
- CHICHENITZA**  
Antica città santa dello Yucatan fondata da un gruppo di Toltechi emigrati da Tula, Messico.
- CHIPPEWA**  
Popolazione indiana delle Praterie, Stati Uniti d'America.
- CHIRIQUI**  
Cultura indiana della regione sud orientale della Costa Rica (ca. 300-1500 d.C.).
- CHOKWE**  
Popolazione del nord ovest dell'Angola e del sud dello Zaire.
- CHOROTEGA**  
Antica popolazione del Nicaragua.
- COMANCHE**  
Popolazione indiana delle Praterie, Stati Uniti d'America.
- COOK (Isole)**  
Arcipelago della Polinesia settentrionale.
- COSTA NORD OCCIDENTALE**  
Regione degli Stati Uniti d'America, del Canada e dell'Alasca abitata da popolazioni indiane di cultura affine (Bella Coola, Haida, Kwakiutl, Nootka, Salish, Tlingit).
- CREEK**  
Popolazione indiana delle Praterie, Stati Uniti d'America.
- CROW**  
Popolazione indiana delle Praterie, Stati Uniti d'America.
- DAHOMEY**  
Antico regno, poi colonia francese. Ora Repubblica Pop. del Benin.
- DAN**  
Gruppo di popolazioni (Giò, Tura, Yakuba) abitanti in Costa d'Avorio e Liberia.
- DAYAK**  
Popolazione del Borneo, Indonesia.
- DELAWARE**  
Confederazione di popolazioni indiane un tempo abitanti nella regione del fiume da cui prese il nome, Stati Uniti d'America.
- DJIBETE**  
Popolazione della Nigeria
- DINKA**  
Popolazione nilotica abitante lungo il corso dell'alto Nilo.
- DOGON**  
Popolazione sudanese abitante nella regione dell'ansa del Niger, Mali.
- DUALA**  
Popolazione della regione costiera del Camerun.
- EJAGHAM** (anche Ekoi)  
Gruppo di popolazioni abitanti nella regione sulla sinistra del Cross River, al confine tra la Nigeria e il Camerun.
- EKET**  
Sottogruppo della popolazione Ibibio, abitante la zona costiera della Nigeria.
- EKOI**  
Termine usato comunemente per designare gli Ejagham (vedi).
- ESCHIMESI**  
Popolazione delle regioni polari della Groenlandia, del Canada e dell'Alaska comprese tra la Baia dello Hudson e lo Stretto di Bering.
- ETOUMBI**  
Regione della Repubblica Pop. del Congo.
- EWE**  
Gruppo di popolazioni abitanti il sud est del Ghana e il sud del Togo.
- FANG**  
Popolazione del sud del Camerun, del nord del Gabon e della Guinea Equatoriale. Usavano conservare le ossa degli antenati in scatole di corteccia sormontate da figure o teste scolpite in legno, i cosiddetti "guardiani" dei reliquiari.
- FANTE** (anche Fanti)  
Popolazione del gruppo Akan, abitante la regione costiera del Ghana.
- FIGI (Isole)**  
Arcipelago della Polinesia.
- FON** (anche Ewe orientali)  
Popolazione della Repubblica Popolare del Benin. Il grande regno Fon di Abomey fu conquistato dai Francesi nel 1894.
- GAMBIER (Isole)**  
Arcipelago della Polinesia.
- GEELWINK** (Baia di)  
Grande insenatura sulla costa settentrionale della Nuova Guinea. La scultura della regione è nello stile "Korwar".
- GILBERT (Isole)**  
Arcipelago della Micronesia.
- GIO**  
Sottogruppo della popolazione Dan (vedi).
- GIRYAMA**  
Gruppo di popolazioni del Kenia.
- GREBO**  
Sottogruppo della popolazione Kru abitante la regione del fiume Cavally, al confine tra la Liberia e la Costa d'Avorio.
- GUERE** (anche Kran)  
Popolazione della regione forestale al confine tra la Costa d'Avorio e la Liberia.
- GURO**  
Popolazione della Costa d'Avorio meridionale.
- GURUNSI**  
Popolazione voltaica abitante ai confini tra il Burkina Faso (già Alto Volta) e il Ghana.
- HADA**  
Popolazione indiana della Costa Nord Occidentale (vedi) dell'America.
- HAWAI**  
Arcipelago della Polinesia.
- HEMBA**  
Popolazione del Katanga sud orientale, tra il fiume Lualaba e il lago Tanganika, Zaire.
- HIDASTA**  
Popolazione indiana delle Praterie, Stati Uniti d'America.
- HIVA OA**  
Isola dell'arcipelago delle Marchesi, Polinesia. Gauguin vi ha trascorso gli ultimi anni della sua vita.
- HONGWE**  
Popolazione del gruppo Kota (vedi) abitante al confine tra il Gabon e la Repubblica Pop. del Congo.
- HOPI**  
Popolazione indiana del gruppo Pueblo (vedi), Stati Uniti d'America.
- IATMUL**  
Popolazione della valle del medio Sepik, Nuova Guinea orientale, Papua Nuova Guinea.
- IBIBIO**  
Gruppo di popolazioni della regione del Calabar, Nigeria sudoccidentale.
- IGBO** (anche Ibo)  
Popolazione della regione tra il Niger e il Cross River, Nigeria orientale.
- IJO** (anche Ijaw)  
Popolazione della regione del Calabar, Nigeria.
- INCA**  
Grande impero dell'America meridionale (in particolare Perù) conquistato dagli Spagnoli alla metà del XVI secolo.
- JOWA**  
Popolazione indiana delle Praterie, Stati Uniti d'America.
- IRIAN JAYA**  
Parte della Nuova Guinea che appartiene all'Indonesia.



- IROCHESI**  
Confederazione di popolazioni indiane d'America detta delle "Cinque Nazioni" (Cayuga, Mohawk, Oneida, Onondaga e Seneca), abitanti nella regione a sud-est dei laghi Eire e Ontario.
- JUKUN**  
Popolazione della regione del fiume Benue, Nigeria centrale.
- KALABARI**  
Sottogruppo della popolazione Ijo (vedi), Nigeria.
- KAMBE**  
Popolazione della regione di Mombasa, Kenia.
- KANIOKA**  
Sottogruppo della popolazione Luba (vedi) abitante nella regione tra i fiumi Bushimaie e Lubilash, Zaire.
- KARAGWE**  
Antico regno della Tanzania.
- KARAWARI**  
Affluente del fiume Sepik, Nuova Guinea, che dà il nome a una regione stilistica.
- KASINGO**  
Popolazione abitante in territorio Bemba (vedi) a nord del lago Tanganika, Zaire.
- KEAKA**  
Popolazione del gruppo Ejagham (vedi), Nigeria.
- KISSI**  
Popolazione abitante ai confini tra la Guinea e la Sierra Leone.
- KOMO**  
Popolazione del nord-est dello Zaire.
- KONDE**  
Popolazione del sud della Tanzania e del nord del Mozambico.
- KONGO**  
Grande complesso etnico del Basso Congo, distribuito tra la Repubblica Pop. del Congo, lo Zaire e l'Angola (Kugni, Sundi, Vili, Wojo, Yombe). L'antico regno del Manicongo fu scoperto dal navigatore portoghese Diego Cao nel 1482.
- KONIAGI**  
Popolazione abitante ai confini tra il Senegal e la Guinea.
- KONKOMBWE**  
Popolazione abitante al confine tra il Togo e il Ghana.
- KONO**  
Popolazione della regione montuosa di Nimba, alta Guinea.
- KONSO**  
Popolazione del sud-ovest dell'Etiopia.
- KORWAR**  
Stile di scultura particolare della baia di Geelwink (vedi), Nuova Guinea nord-occidentale.
- KOTA**  
Gruppo di popolazioni abitanti le regioni settentrionali del Gabon e quelle nord-occidentali della Repubblica Pop. del Congo, lungo il corso dei fiumi Ogowe e Sanga. Anche i Kota, come i Fang (vedi), usano conservare le ossa degli antenati in cesti sormontati da figure di "guardiani".
- KPELLE** (anche Guerzé)  
Popolazione dell'alta Guinea e della Liberia.
- KRAN**  
Vedi Guere.
- KRU**  
Popolazione della costa atlantica della Guinea e della Costa d'Avorio.
- KUBA**  
Popolazione del Kasai, Zaire.
- KUGNI**  
Popolazione del gruppo Kongo (vedi), Repubblica Popolare del Congo e Zaire.
- KULANGO**  
Popolazione della Costa d'Avorio.
- KUNDU**  
Popolazione del Camerun.
- KURUMBA**  
Popolazione abitante ai confini del Mali e del Burkina Faso (già Alto Volta).
- KUYU**  
Popolazione abitante la regione a nord della confluenza dei fiumi Sanga e Congo, Repubblica Pop. del Congo.
- KWAKIUTL**  
Popolazione indiana della Costa Nord Occidentale dell'America (vedi).
- KWELE**  
Popolazione abitante al confine tra il nord Gabon e il sud-est del Camerun.
- LANDUMA**  
Popolazione della regione del Rio Nunez, Guinea.
- LEGA**  
Popolazione della regione del Kiwu, Zaire settentrionale.
- LOBI**  
Popolazioni delle regioni del Katanga e del Kasai, Zaire.
- LUBA**  
Gruppo di popolazioni della regione del Katanga e del Kasai, Zaire.
- LULUA** (anche Luluwa)  
Popolazione del Kasai, Zaire.
- LUNDA**  
Popolazione delle regioni del Kwango e del Kasai (Zaire), dell'Angola e della Zambia.
- LWALWA**  
Popolazione del Kasai, Zaire.
- MAHICAN**  
Vedi Delaware.
- MAKONDE**  
Vedi Konde.
- MALAITA**  
Isola dell'arcipelago delle Salomone.
- MALEKULA**  
Isola dell'arcipelago delle Nuove Ebridi.
- MALANGGAN**  
Stile particolare della Nuova Irlanda, Melanesia.
- MALINKE**  
Gruppo etnico abitante in Mali, Liberia, Costa d'Avorio, Senegal, Guinea e Guinea Bissau.
- MAMA**  
Popolazione della Nigeria Centrale.
- MAMBILA**  
Popolazione del massiccio dell'Adamaua, ai confini della Nigeria e del Camerun.
- MAMBWE**  
Popolazione del nord-ovest della Zambia.
- MANGBETU**  
Popolazione della regione del fiume Uelle, Zaire.
- MANO**  
Popolazione abitante ai confini tra la Costa d'Avorio, la Liberia e la Guinea.
- MAORI**  
Abitanti della Nuova Zelanda.
- MAPRIK**  
Regione stilistica della Nuova Guinea.
- MARCHESI** (Isole)  
Arcipelago della Polinesia.
- MARKA**  
Sottogruppo della popolazione Bambara (vedi), Mali.
- MARSHALL** (Isole)  
Arcipelago della Micronesia.
- MASSIM**  
Regione stilistica della Melanesia. Comprende la punta orientale della Nuova Guinea e le Isole Trobriand e di Entrecasteaux.
- MAUKE**  
Isola dell'arcipelago Cook, Polinesia.
- MAYA**  
Popolazione e grande cultura precolombiana del Messico (ca. 300-1500 d.C.).
- MBALA**  
Popolazione della regione del fiume Kwilu, Zaire.



- MBAMBA**  
Popolazione del Gabon, vicino ai Kota.
- MBEMBE**  
Popolazione della regione forestale del Cross River, al confine tra la Nigeria e il Camerun.
- MBETE**  
Popolazione del Gabon e della Repubblica Pop. del Congo.
- MBOLE**  
Popolazione della Regione di Lomani, Zaire.
- MBOSHI**  
Popolazione della Repubblica Pop. del Congo.
- MBUM**  
Popolazione del massiccio dell'Adamua, Camerun.
- MBUNDA**  
Popolazione dello Zambia.
- MENDE**  
Grande popolazione della Sierra Leone meridionale.
- MFUMTE**  
Popolazione abitante ai confini tra la Nigeria e il Camerun.
- MINIANKA**  
Sottogruppo della popolazione Bambara abitante a sud del fiume Bani, in territorio Senufo.
- MIXTECHI**  
Popolazione del Messico che ha dato il nome a una cultura precolombiana che ha inizio nel XII secolo e ha influenzato gli Aztechi.
- MOCHE**  
Cultura locale del Perù, sviluppatasi a partire dal 500 d.C.
- MONTOL**  
Popolazione dell'altipiano nord-orientale della Nigeria.
- MOSSI**  
Popolazione del Burkina Faso (già Alto Volta) che ha dato il nome a un grande impero durato dal XV secolo sino alla fine del XIX.
- MUMUYE**  
Popolazione della regione del fiume Benue ai confini tra la Nigeria e il Camerun.
- MUNDURUCU'**  
Popolazione indiana dell'Amazzonia, Brasile.
- MYENE**  
Popolazione della Costa del Gabon.
- NAFANA**  
Sottogruppo della popolazione Senufo abitante al confine tra la Costa d'Avorio e il Ghana.
- NALU**  
Popolazione della Repubblica di Guinea e della Guinea Equatoriale.
- NAMAU**  
Località del Golfo di Papua, Papua Nuova Guinea.
- NAMSHI**  
Popolazione del Camerun abitante nel massiccio dell'Adamua, ai confini con la Nigeria.
- NAVAJO**  
Popolazione indiana già abitante nel Colorado Utah e nel Nuovo Messico, Stati Uniti d'America.
- NAZCA**  
Cultura precolombiana del Perù sviluppatasi a partire dalla metà del primo millennio d.C.
- NDASA**  
Sottogruppo della popolazione Kota (vedi), Gabon.
- NGBANDI**  
Popolazione della regione dell'Ubanghi, a nord dello Zaire e a sud della Repubblica Centrafricana..
- NGOMBE**  
Popolazione del nord dello Zaire.
- NGUMBA**  
Sottogruppo della popolazione Fang, Camerun meridionale.
- NIAS**  
Isola dell'Indonesia a ovest di Sumatra.
- NOOTKA**  
Popolazione indiana della Costa Nord Occidentale dell'America (vedi).
- NUBA**  
Popolazione della regione montuosa del Kordofan, Sudan.
- NUKUORO**  
Isola dell'arcipelago delle Caroline, Micronesia, ma abitato da una popolazione di origine polinesiana.
- NUOVA BRITANNIA**  
Grande isola al largo della Nuova Guinea orientale.
- NUOVA CALEDONIA**  
Isola della Melanesia.
- NUOVA GUINEA**  
La più grande isola della Melanesia. Attualmente è divisa tra Irian Jaya, che fa parte dell'Indonesia, e Papua Nuova Guinea che è sotto mandato dell'Australia.
- NUOVA IRLANDA.**  
Isola della Melanesia a nord della Nuova Guinea, sotto mandato australiano.
- NUOVE EBRIDI**  
Arcipelago della Melanesia a nord della Nuova Caledonia.
- NUPE**  
Grande popolazione abitante sulla riva del Niger, Nigeria occidentale.
- NYAMWEZI**  
Popolazione della Tanzania centrale.
- OJIBWA**  
Popolazione indiana delle Praterie, Stati Uniti d'America.
- OKANDE**  
Popolazione del gruppo Shira-Punu, Gabon (vedi).
- OLMECHI**  
Popolazione del Messico che ha dato nome a una cultura precolombiana sviluppatasi nella regione del Golfo del Messico tra l'800 a.C. e l'800 d.C.
- ONDUMBO**  
Nome attribuito nel passato a una popolazione del Gabon.
- OSUNA**  
Città della Spagna meridionale sede di un insediamento iberico arcaico (VI-VIII sec. d.c.).
- PAHOUIIN**  
Vedi Fang.
- PALAU**  
Isola dell'arcipelago delle Caroline.
- PAPUA**  
Nome dei primitivi abitanti della Melanesia.
- PAPUA (Golfo di)**  
Regione stilistica della Nuova Guinea
- PAPUA NUOVA GUINEA**  
Parte della Nuova Guinea sotto mandato australiano.
- PASQUA (Isola di)**  
La terra più orientale della Polinesia.
- PENDE**  
Popolazione del Kwango e del Kasai, Zaire.
- PERE**  
Popolazione della regione nord orientale dello Zaire.
- PUEBLO**  
Gruppo di popolazioni indiane del sud degli Stati Uniti d'America.
- PUKAPUKA**  
Isola dell'arcipelago Cook, Polinesia.
- PUNU**  
Popolazione del complesso Shira-Punu abitante nella regione del basso Ogowe, Gabon ai confini con il Camerun.
- QUEESLAND**  
Regione dell'Australia.
- RAROTONGA**  
Isola dell'arcipelago Cook, Polinesia.
- RONGORONGO**  
Scrittura particolare dell'Isola di Pasqua.



- RURUTU**  
Una delle isole Australi, Polinesia orientale.
- SAMOIEDI**  
Popolazione del gruppo finnico, abitante le steppe artiche della Russia.
- SALAMPASU**  
Popolazione abitante la regione tra il Kasai e il Lulua, Zaire.
- SALISH**  
Popolazione della Costa Nord Occidentale degli Stati Uniti d'America (vedi).
- SALOMONE (Isole)**  
Arcipelago della Melanesia.
- SAMOA**  
Arcipelago della Polinesia.
- SANGO**  
Popolazione della regione dell'Ogowe, Gabon.
- SAO**  
Cultura della regione del Ciad, X-XVI secolo d.C.
- SARA**  
Popolazione abitante la regione dei fiumi Chari e Logone, Ciad.
- SENTANI (Lago)**  
Regione stilistica della Nuova Guinea.
- SENUFO**  
Popolazione del nord-est della Costa d'Avorio e del Mali.
- SEPIK**  
Regione stilistica della Nuova Guinea.
- SHERBRO**  
Nome della grande isola di fronte alla Sierra Leone e, per estensione, della popolazione che abita sia l'isola che la costa antistante.
- SHILLUK**  
Popolazione abitante la riva sinistra del Nilo Bianco.
- SHIRA-PUNU**  
Complesso di popolazioni del Gabon, famoso soprattutto per le maschere bianche.
- SIOUX**  
Popolazione indiana delle Praterie, Stati Uniti d'America.
- SOCIETÀ (Isole della)**  
Arcipelago della Polinesia.
- SONGYE**  
Popolazione della regione di Lomani, Zaire.
- SUKU**  
Popolazione della regione del Kwango, Zaire.
- STONEHENGE**  
Località dello Wiltshire, Gran Bretagna, sede di un monumento megalitico dell'epoca di transizione tra l'età eneolitica e l'età del bronzo.
- SULKA**  
Regione stilistica della Nuova Britannia settentrionale, Melanesia.
- SUNDI**  
Popolazione del gruppo Kongo (vedi), Zaire.
- SUSU**  
Popolazione della Guinea e della Sierra Leone.
- TABWA**  
Popolazione della regione meridionale del lago Tanganika, Zaire, Zambia e Tanzania.
- TAPA**  
Stoffa di corteccia battuta, tipica dei Mari del Sud.
- TAHITI**  
La più importante delle Isole della Società, Polinesia.
- TEKE**  
Popolazione della Regione dello Stanley Pool e dell'alto corso del fiume Sanga, Zaire e Repubblica Pop. del Congo.
- TELLEM**  
Popolazione preistorica che avrebbe vissuto nella regione del Mali attualmente abitato dai Dogon (vedi).
- TIV**  
Popolazione della regione del fiume Benue, Nigeria centrale.
- TLINGIT**  
Popolazione indiana della Costa Nord Occidentale dell'America (vedi).
- TOLTECHI**  
Popolazione che ha dato il nome a una grande cultura precolombiana del Messico (ca. 900-1200 d.C.).
- TOMA**  
Popolazione della Guinea e della Liberia settentrionale.
- TONGA (Isole)**  
Arcipelago della Polinesia centrale.
- TORRES (Stretto di)**  
Regione stilistica della Melanesia.
- TROBIAND (Isole)**  
Arcipelago della Melanesia, parte della regione stilistica di Massim.
- TSOGO**  
Popolazione del basso Ogowe, Gabon.
- TUAREG**  
Popolazione nomade delle regioni montagnose del Sahara fino ai confini del Mali.
- TUPINAMBA**  
Popolazione indiana della costa orientale del Brasile.
- TUSYAN**  
Popolazione del Burkina Faso (già Alto Volta).
- UBANGHI**  
Regione bagnata dal fiume omonimo ai confini tra lo Zaire e la Repubblica Centrafricana.
- URHOBO**  
Popolazione della regione del delta del Niger, Nigeria.
- VANAUTU**  
Nome attuale delle Nuove Ebridi.
- VILI**  
Popolazione del gruppo Kongo (vedi), Zaire.
- VUVI**  
Popolazione della regione dell'Ogowe, Gabon meridionale.
- WAJA**  
Nome improprio per la popolazione Wurkun (vedi), Nigeria.
- WITOTO**  
Popolazione indiana della regione amazzonica, Brasile.
- WOBE**  
Popolazione della regione forestale occidentale della Costa d'Avorio.
- WOYO**  
Popolazione del gruppo Kongo (vedi), Zaire, Angola.
- WUMBU**  
Sottogruppo della popolazione Kota, Gabon.
- WURKUN**  
Popolazione della regione del fiume Benue, provincia di Bauchi, Nigeria.
- WUTE**  
Popolazione del Camerun centrale.
- YAKA**  
Popolazione della regione del Kwango, Zaire.
- YAKOMA**  
Popolazione della Repubblica Centrafricana.
- YANGERE**  
Popolazione della Repubblica Centrafricana.
- YAURE**  
Popolazione della regione del fiume Bandama, Costa d'Avorio.
- YOMBE**  
Popolazione del gruppo Kongo (vedi), Zaire, Repubblica Popolare del Congo e Angola.
- YORUBA**  
Popolazione della Nigeria e della Repubblica del Benin (già Dahomey).
- ZANDE**  
Popolazione della regione dell'Uelle, Zaire, Repubblica Centrafricana e Sudan.
- ZULU**  
Popolazione della provincia di Natal, Repubblica del Sud Africa.
- ZUNI**  
Popolazione indiana d'America del gruppo Pueblo (vedi).



# Indice dei nomi

- Adams, Henry 189  
 Akhmatova, Anna 422.  
 Albécas 131.  
 D'Alberti 105, 112.  
 Aldrovandi 86.  
 Alexandre, Paul 160, 348, 357, 417.  
 Adam, Leonhard 95.  
 Allard, Roger 158.  
 Andre, Carl 671.  
 Annunzio, Gabriele d' 411.  
 Ansermet, Ernest 478.  
 Anti, Carlo 411, 412.  
 Anucin 148.  
 Apollinaire, Guillaume 64, 107, 109, 139, 144, 147, 148, 152-157, 217, 229, 282, 284, 297, 307, 348, 405, 408, 410, 423, 476, 546.  
 Aragon, Louis 110, 113, 507, 522, 523, 546.  
 Archinard, Hauptmann 128.  
 Archipenko, Alexander 424, 425, 443.  
 Arcin 159.  
 Arensberg, Walter 464.  
 Arman, Armand Fernandez, genannt 64, 68.  
 Arnold, Billy 478.  
 Arp, Hans 109, 520, 536, 538, 603.  
 Artaud, Antonin 511.  
 Asch, Baron von 90.  
 Ascher, Ernst 112, 144, 163.  
 Auric, Georges 478.
- Bach, J. Sebastian 430.  
 Bahr, Hermann 488.  
 Baker, Josephine 231, 477, 624.  
 Balas, Edith 421, 422.  
 Ball, Hugo 476, 535, 539, 540.  
 Ballieu 100.  
 Balzac, Honoré de 189.  
 Baranoff-Rossiné, Vladimir 20.  
 Barlach, Ernst 62.  
 Barnes, Albert C. 160, 162, 466, 508.  
 Barr, Alfred 260, 262, 266.  
 Barret, Samuel 94.  
 Barth, Heinrich 132.  
 Barthélemy 125.  
 Barthes, Roland 507, 513.  
 Basler, Adolphe 110, 111, 144, 153, 417.  
 Bassani, Ezio 405, 443.  
 Bastian, Adolf 132.  
 Bataille, Georges 10, 114, 162, 508, 510-516, 523, 524.  
 Bateson, Gregory 114.  
 Baudelaire, Charles 406, 544.  
 Baudin, Pater 100, 159.  
 Baziotes, William 615, 627, 647.  
 Bearden, Romare 679.  
 Beasley 105.  
 Beauguillaume 129.  
 Beaumont, Graf Etienne de 110, 476.  
 Bechet, Sidney 476.  
 Beckett, Samuel 163.  
 Bellamy, Dr. 128.  
 Belot, Adolphe 126.  
 Bent, J. T. 136.  
 Bergson, Henri 541, 544.  
 Berl, Emmanuel 113.  
 Bernard, Emile 185.  
 Bernhardt, Sarah 105.  
 Bernheim 147, 163.  
 Bernini, Lorenzo 286.  
 Bertin 102, 126, 129.  
 Beuys, Joseph 661, 680.  
 Beving, C. A. 137.  
 Bey 133.  
 Binger, L. G. 132.  
 Biró, Lajos 105.  
 Bishoffeim, Händler 126.  
 Boas, Franz 94, 464.  
 Boccioni, Umberto 405-407, 411, 425.  
 Bodmer, Karl 91.  
 Boiffard, Jacques-André 515, 523.  
 Bombois, Camille 295.  
 Bonaparte Giuseppina 100.  
 Bonaparte, Roland, Fürst 102, 129, 130.  
 Bondy, Walter 113, 123, 144.  
 Börnin, Jean 475, 480, 482.  
 Botticelli, Sandro 186.  
 Bougainville, Louis Antoine 6, 99, 100, 189, 259.  
 Boulanger, Gustave 11.  
 Bourdelle, Emile-Antoine 504.  
 Bourdil 102.  
 Bourgeois, Louise 625.  
 Bouvier 126, 128.  
 Bowdich, T. E. 136.  
 Brancusi, Constantin 7, 18, 47, 218, 229, 263, 286, 312, 345-368, 405, 417, 418, 420-423, 425, 431, 434, 435, 443, 444, 508, 521, 600, 647.  
 Braque, Georges 7, 13, 102, 139, 141-143, 151, 216, 227, 250, 253, 290, 292, 294, 305, 307, 309, 333, 405, 418, 427, 488, 489.  
 Brassai 328.  
 Brauner, Victor 332, 576, 577.  
 Braunholtz 137.  
 Brazza, Jacques und Pierre de 128, 129, 131.  
 Bréfort, Georges 357.  
 Breton, André 109, 110, 112-115, 157, 162, 163, 466, 503, 504, 511, 514, 515, 518, 522, 535, 543, 546-549, 552, 561, 565, 575, 578, 583, 584, 621.  
 Brezianu, Barbu 354.  
 Brinkmann 133.  
 Brodsky, Horace 443, 446, 447.  
 Brosse, Charles de 99.  
 Browder, Clifford 546.  
 Bruce, Patrick Henry 144, 159.  
 Brummer, Ernest 159.  
 Brummer, Joseph 14, 143, 144, 147-153, 159, 160, 295, 420, 454.  
 Brzeska, Sophie 443, 444.  
 Bubnova, V. D. 149.  
 Buller 102.  
 Burgess, Gelett 218, 220, 221, 227.  
 Burgkmair, Hans 85.  
 Burney, Sidney 602, 603.  
 Byron, John 99.
- Cabanel, Alexandre 225, 227.  
 Cachin, Françoise 139.  
 Cage, John 643.  
 Cagli, Corrado 412.  
 Caillois, Roger 516, 518.  
 Calder, Alexander 58, 465, 477, 644.  
 Caldwell, Sir John 89.  
 Callot, Jacques 513.  
 Campendonk, Heinrich 375, 379, 380, 540.  
 Capek, Josef 147, 148, 272.  
 Capek, Karel 147, 148.  
 Carco, Francis 214.  
 Cardoso 418.  
 Carlebach, Julius 565.  
 Carlsen 133.  
 Carnot, François 159.  
 Caro, Anthony 68, 441.  
 Carra, Carlo 137, 405-412.  
 Carré, Louis 14, 112, 114, 163.  
 Carrington, Leonora 570.  
 Cartier, Jacques 85.  
 Casalis 126.  
 Cassirer, Ernst 632.  
 Cateret, Philip 99.  
 Catlin, George 91.  
 Cendrars, Blaise 154, 157, 158, 475, 480, 482.  
 Ceroni, Ambrogio 418.  
 Cessac, Léon de 94.  
 Cézanne, Paul 10, 12, 13, 106, 142, 179, 201, 212, 215, 216, 219-221, 223, 225, 226, 228, 230, 241, 245, 247, 260, 267, 292, 294, 295, 297, 310, 410, 417, 443, 453, 489, 597, 598, 625, 682.  
 Chaplin, Charlie 478.  
 Chardenet 112.  
 Charton, Edouard 128.  
 Chauvet Stéphane-Chauvet vedi Stéphane-Chauvet.  
 Chavannes 129.  
 Chirico, Giorgio de 64, 154, 156, 225, 410, 411, 554.  
 Cholet 129.  
 Christo, eigtl. Christo Javacheff 608, 609.  
 Clark 91.  
 Clarke, Louis 114.  
 Claudel Paul 106.  
 Clavel, Gilbert 476.  
 Clouzot, Henri 107, 109, 110, 157, 159, 160, 263, 305, 546.  
 Clozel 131.  
 Coady, Robert 144, 464.  
 Coburn, Alvin Langdon 454.  
 Cocteau, Jean 154, 157, 158, 477, 478, 480, 546.  
 Colin, Paul 477.  
 Collet, Henri 478.  
 Commerson 99.  
 Compiègne 128.  
 Condillac, Etienne Bonnot de 183.  
 Conner 64.  
 Conquy Senior 126.  
 Conrad, Joseph 254, 259.  
 Cook, James 90, 99, 102, 105, 136.  
 Cooper, James Fenimore 91.  
 Cope, Sir Walter 88.  
 Coray 162.  
 Corday, Charlotte 323.  
 Cork, Richard 438, 447.  
 Cortés, Hernando 85.  
 Coubet, Gustave 183.  
 Courthion, Pierre 139.
- Cousine, Judith 255.  
 Cousturier, Lucie 158.  
 Cowling, Elizabeth 571, 575.  
 Cranach, Lukas d. A. 372.  
 Crefft, José de 465.  
 Crowninshield, Frank 467, 647.  
 Cunard, Nancy 110, 163, 483.  
 Cushing, Frank Hamilton 453.  
 Cutescu-Storck, Cecilia 354.  
 Cutter 133.
- Daix, Pierre 244, 274.  
 Dalí, Salvador 511, 518, 521, 620.  
 Dalton 133.  
 Darwin, Charles 36, 181, 182.  
 Daumier, Honoré 185, 186, 682.  
 Degas, Edgar 17, 179, 185, 521, 603.  
 Dehner, Dorothy 466, 467, 647.  
 Delacroix, Eugène 186, 219.  
 Delafon, Louis 157, 159.  
 Delafosse, Maurice 130, 131, 132, 159.  
 Delaunay, Robert 107, 295, 453, 488, 489, 492.  
 Delouis 110, 112.  
 Denon, Baron 125.  
 Depero, Fortunato 411, 476.  
 Derain, André 3, 7, 13, 47, 136, 139, 141-143, 156, 158, 163, 211, 212, 214-220, 228, 229, 241, 255, 260, 290, 291, 296, 345, 346, 405, 407, 408, 410, 430.  
 Desnos, Robert 511.  
 Despiou, Charles 423.  
 Desplagnes 148.  
 Devambez 107.  
 Dewey, John 160.  
 Diderot, Denis 99, 189.  
 Dobson 602.  
 Dodds, Oberst 130, 163.  
 Dodge, Mabel 457.  
 Dolisie 129.  
 Donatello 286.  
 Donne, John 432.  
 Doucet, Jacques 157, 507.  
 Dove, Arthur 457.  
 Dow, Arthur Wesley 453.  
 Dubuffet, Jean 58, 636, 637.  
 Duccio di Buoninsegna 106.  
 Duchamp, Marcel 512, 524, 535.  
 Duchamp-Villon, Raymond 448, 595.  
 Dudley, Caroline 477.  
 Dudley, Dorothy 362.  
 Dumont d'Urville 100.  
 Dupin, Jacques 512.  
 Dupuy, René 144.  
 Dürer, Albrecht 85, 394.  
 Durey, Louis 478.  
 Durrio, Paco 106, 242, 243.  
 Duthuit, Georges 139.
- Edge-Partington 106.  
 Edouard 112.  
 Eichhorn 111.  
 Einstein, Carl 109, 110, 144, 150, 151, 159, 162, 290, 393-395, 480, 488, 511, 518, 600.  
 Elderfield, John 220.  
 Eliade, Mircea 565-567, 569.  
 Eluard, Paul 109, 110, 112-114, 163, 466, 518, 546.  
 Ensor, James 137, 380.  
 Epstein, Jacob 136, 163, 346, 348, 349, 354, 359-362, 418-420, 422, 423, 425, 429-443, 444, 446, 448, 456, 595, 599, 602, 603.  
 Ernst, Max 25, 28, 32, 53, 58, 64, 109, 111, 115, 518, 521, 522, 543, 544, 552-561, 564-567, 569-571, 577, 578, 615, 621, 624, 635, 661.  
 Eschilo 515.  
 Etholen, Arvid 91.  
 Ettlinger, L. D. 217, 369.
- Fabri de Peiresc, Nicolas-Claude 88.  
 Fagg, William 5, 136, 432, 435, 443, 600, 602, 609.  
 Faure, Elie 107.  
 Fels, Florent 158, 160, 260.  
 Feininger, Lyonel 540.  
 Fénéon, Félix 106, 110, 112, 139, 144, 147, 151, 158, 159, 160, 285.  
 Fenollosa, Ernest 453.  
 Ferber, Herbert 645, 646.  
 Festetics, Graf Rodolfe 105, 111.  
 Fidia 443.  
 Filla, Emil 148.  
 Firth, Raymond 114.  
 Fischer, Harry 111, 609.  
 Flam, Jack D. 211.  
 Flechtheim 110, 112, 163.  
 Flegel, Eduard Robert 133.  
 Fleischner, Richard 666.  
 Foa, Edward 131.



Fondana, Benjamin 362.  
Forain, Jean-Louis 185.  
Forbes 133.  
Fort, Paul 405.  
Foy 133.  
François 102.  
Franks, Augustus Wollaston 136.  
Frazer, Sir James 541, 542, 544, 549-553, 565.  
Frere, Sir Bartle 136.  
Fresne, Marion de 99.  
Freud, Sigmund 59, 111, 369, 510, 519, 541, 543, 544, 552-554, 616, 640.  
Frobenius, Leo 132, 433, 608.  
Fry, Edward 305, 307.  
Fry, Roger 508, 595.  
Fuhmann, Ernst 95, 600.  
Fuller 106.

Gabo, Naum 605.  
Gaffé, René 17.  
Garrould, Ann 599.  
Gaudier-Brzeska, Henri 418, 434, 435, 438, 441, 443-448, 595, 596, 601, 603.  
Gauguin, Paul 2, 6, 7, 10-13, 73, 105, 106, 111, 137, 141, 142, 179-209, 212, 215-223, 242-245, 248, 253, 256, 258, 259, 264, 275, 287, 295, 300, 345, 346, 369, 372, 373, 376, 377, 388, 389, 390, 405, 417, 423, 425, 430, 436, 443, 453, 456, 464, 552, 596, 598, 599, 628, 632, 637, 647, 651, 682.  
Geist, Sidney 18, 345, 418.  
George, Waldemar 160, 162.  
Gérôme, Léon 11, 101.  
Giacometti, Alberto 3, 29, 32, 33, 47, 58, 62, 321, 423, 503-533, 558, 576, 577, 603, 645, 647, 649.  
Gide, André 226.  
Giganti 86.  
Giotto, G. di Bondone 185, 186, 247, 292, 410, 682.  
Girardin 110.  
Giraudeau, Jean 159.  
Glaesemer, Jürgen 499.  
Gleizes, Albert 477.  
Codeffroy 102, 105.  
Goethe 457, 497.  
Goffin, Robert 479.  
Golding 251, 263, 264, 266.  
Goldwater, Robert 1, 2, 3, 5, 18, 114, 137, 163, 216, 346, 369, 381, 420, 421, 432, 435, 439, 445, 487, 609.  
Goloubew, Victor de 157.  
Gonzales, Julio 318, 325, 647.  
Gopnick, Adam 285.  
Gordon, Donald 369, 641.  
Gorky, Arshile 651.  
Gostick, Alice 595.  
Gottlieb, Adolph 466, 467, 615-617, 619, 624, 627, 628, 631-636, 651.  
Gottrop, Herzog von 88.  
Gouy, Comte de 155.  
Graham, John 466-468, 617, 618, 631, 640, 641, 647.  
Graham, Martha 622, 623.  
Graves, Nancy 661, 678.  
Greco, El Gr. 10, 487.  
Griaule, Marcel 164.  
Gris, Juan 14, 151, 405, 427, 488, 546.  
Grohmann, Will 385, 393, 492.  
Gross 105.  
Guiffry, Jean 158.  
Guillaume, Domenica 162.  
Guillaume, Paul 14, 17, 23, 106, 107, 109, 110, 139, 142, 152-160, 162, 260, 267, 297, 304, 405, 408-411, 423, 430, 432, 462, 466, 475, 478, 507, 508, 546.  
Guiral 128.  
Güßfeldt, Paul 132.  
Gutfreund, Otto 147, 148, 150.

Haddon 105.  
von Hagen 133.  
Halicka, Alice 153.  
Halperin, Joan 139.  
Hamnet, Nina 417.  
Hamy, E.-T. 100, 102, 125, 126, 129, 159.  
Hare, David 645.  
Haring, Keith 682.  
Hartlaub, Gustav 369, 374.  
Hartley, Marsden 455-457, 459, 461, 465, 468, 622, 627.  
Hartpence, Alison 461.  
Haviland, Frank Burty 106, 144, 149, 152, 153, 159, 420, 423, 464.  
Haviland, Paul 153, 464.  
Hazler, H. 433.  
Heckel, Erich 34, 35, 371-374, 384, 385, 387, 388, 399.  
Hegel 552.  
Heger 133.  
Heim, Bela 112, 144, 159, 162, 163.  
Heizer, Michael 662, 666.  
Holt, Nancy 666.  
Helf, Yvon 112.

Hemenway 93.  
Hendecourt, Bernard d' 155.  
Hennings, Emmy 540.  
Hepworth, Barbara 418, 602, 603.  
Herder, Johann Gottfried von 183, 184, 629.  
Hesse, Eva 68, 671, 672.  
Hessel, Jos 106, 110, 143, 147, 155, 158-160, 163.  
Hessling, Catherine 477.  
Heydt, Baron von der 114, 163.  
Heyderdahl, Thor 191.  
Heymann, Emile 14, 102, 129, 139, 262, 287, 295, 297.  
Higginson 102.  
Himmelheber, Hans 394.  
Hitler 32, 615, 652.  
Hloucha, Joe 147.  
Höch, Hannah 539.  
Hohl, Reinhold 32, 278, 279, 503, 504, 514.  
Hokusai, Katsushika 185, 186, 487, 682.  
Holbein, Hans 195.  
Hollis, Sir Claud 136.  
Holub, Emil 147.  
Homeyer, Alexander von 132.  
Honegger, Arthur 478.  
Hudgins, Johnny 477.  
Huelsenbeck, Richard 475, 540.  
Hulme, T. E. 434, 439, 440.  
Humboldt, Alexander von 91.

Ingres, Jean Auguste Dominique 180, 225, 227.  
Iwanov, Wjatscheslaw Iwanowitsch 488.  
Jacob, Max 110, 139, 141, 215, 282.  
Jacobsen, Adrian 94.  
James, William 160.  
Jamin, Paul 182.  
Janco, Marcel 64, 476, 536, 538-540.  
Janneau 160.  
Jaufret 100.  
Jaussen, Monseigneur 111.  
John, Augustus 418, 422.  
Johnson, Ronald 217, 218, 243, 264, 287, 288.  
Johnston, Sir Harry 136.  
Jomard 125.  
Joyce, James 650.  
Joyce, Thomas Athol 137.  
Jung, Carl Gustav 616-618, 629, 631, 640, 641.

Kagwa, Sir Apolo 136.  
Kahler, Erich 652.  
Kahnweiler, Daniel-Henri 19, 20, 137, 142, 147, 148, 151, 248, 250, 274, 285, 297, 298, 305, 307, 310, 311, 345, 405.  
Kandinsky, Wassily 375, 376, 379, 395, 456, 457, 468, 487-489, 498, 500, 540, 598.  
Kann, Alphonse 155, 159.  
Käsebier, Gertrude 457.  
Keam, Thomas V. 94.  
Keeling, Edward 411.  
Kernstock, Karoly 148.  
Kiesler, Frederick, J. 625.  
King, Captain 90.  
Kirchner, Ernst Ludwig 35, 257, 371-376, 379, 383, 385-387, 395, 398-400.  
Kirk, Sir John 136.  
Kisling, Maise 154.  
Kjersmeier, Carl 164.  
Klee, Paul 29, 32, 33, 58, 60, 267, 398, 399, 487-501, 540, 615, 631-633.  
Kline, Franz 628.  
Kochnitzky, Leon 411.  
Koehler, Bernhard 457.  
Kokoschka, Oskar 370.  
Kooning, Willem de 257, 258, 651.  
Kouprianoff, Oberst 91.  
Kozma, Lajos 148.  
Kramar, Vincena 147, 148.  
Krauss, Rosalind 503.  
Krieger, Kurt 369.  
Krusenstern, Adam von 90.  
Kubrick, Stanley 665.  
Kühn, Herbert 596.  
Kupka, František 107.

Lacroix, Adon 461.  
Laglaize 102.  
Lam, Wifredo 14, 544, 576, 578, 580, 581, 583.  
Lamart 112.  
Lambert-Rucki, Jean 483, 507.  
Langsdorff, G. H. von 90.  
Lankheit, Klaus 377.  
Lastanosa 87.  
Laude, Jean 1, 18, 139, 214, 216, 229, 262, 480.  
Laurens, Jean-Paul 423, 453.  
Laurent, Robert 464.  
Lavachery 112, 114.

Leblond, Ary 159.  
Leblond, Marius 159.  
Lecerf, G. 110.  
Le Chevreil, Madeleine 156.  
Lefevre, André 62, 159, 163.  
Léger, Fernand 464, 466, 475-485, 506, 507.  
Legrain, Pierre 507.  
Lehmbruck, Wilhelm 62.  
Leiris, Michel 10, 114, 162, 503, 511, 514, 578, 580.  
Lejeune, Emile 154.  
Le Mescam 102.  
Lemoine, Achille 163.  
Lenz, O. 133.  
Leod, M. D. Mc. 443.  
Leonardo da Vinci 286.  
Lepage 159.  
Le Veel 112.  
Level, André 106, 107, 109, 110, 137, 142, 155, 157, 159, 160, 263, 265, 305, 546.  
Lever, Sir Ashton 90, 100.  
Levesque 107, 152.  
Levin, Gail 453, 622.  
Levinson, André 480.  
Levinstein, S. 487, 488.  
Lévi-Strauss, Claude 6, 10, 36, 254, 370, 371, 552, 628, 662.  
Levy, Rudolf 144.  
Lévy-Bruhl, Lucien 541-544, 551-553, 565, 628, 629, 662.  
Lewis, Wyndham 433, 434.  
Lewis 91.  
L'Herbier, Marcel 477.  
Lhote, André 112, 139, 141, 159, 160.  
Limbou, Georges 515.  
Linneo, Carlo 90.  
Lipchitz, Jacques 49, 50, 52, 163, 294, 418, 419, 422, 423-429, 435, 546, 595, 611.  
Lippard, Lucy 268, 564, 565.  
Lipton, Seymour 645-647.  
Lisiansky 90.  
Loeb, Edouard 112.  
Loeb, Pierre 58, 112, 163, 331.  
Lombard 130.  
Long, Richard 666, 671, 672.  
Loti, Pierre 105, 191.  
Louis, Morris 644.  
Louise Michel 105.  
Lowie, Robert 28.  
Lowry, Vance 478.  
Lucan 128.  
Luquet, G. H. 111, 114, 508, 510, 511.  
Lurçat, Jean 507.  
Luschan, von 133.

Mach, Ernst 488.  
Macke, August 375, 376, 378, 379, 384, 395, 457.  
Magellano, Ferdinando 99.  
Maillol, Aristide 141, 212, 423, 425, 443, 444, 464.  
Malaspina, Alejandro 90.  
Mallarmé Stéphane 159, 544.  
Malraux, André 10, 95, 141, 254, 255, 260.  
Manet, Edouard 13, 17, 179, 199, 227, 443.  
Mangin, T. R. O. 136.  
Manolo 139.  
Mansfield, Katherine 443.  
Marc, Franz 375-379, 383, 384, 395, 457, 498, 500.  
Marche, Alfred 126, 128.  
Marcoussis, Louis 110, 153.  
Maré, Rolf von 477, 480, 482.  
Maria, Walter de 666.  
Marin, John 457.  
Marinetti, Emilio Filippo Tommaso 405.  
Markow, Wladimir 148-150.  
Masaccio 247, 410.  
Masson, André 511, 543, 548-552, 571, 578, 615, 630, 640.  
Mathews Gedo, Mary 254.  
Matisse, Henri 3, 7, 13, 14, 24, 38, 62, 102, 106, 111, 137, 139, 141-143, 154, 155, 157, 163, 211-239, 241, 255, 258, 260, 263, 291, 294, 295, 296, 332, 345, 348, 372, 405, 425, 430, 443, 453-455, 465, 488.  
Matisse, Pierre 114.  
Matta, Roberto S.A. 52, 53, 552, 576, 577, 615.  
Mattéi, Kapitän 128.  
Matulka, Jan 465-466.  
Maunoir, Charles 128.  
Maurer 25, 635.  
Mauss, Marcel 511.  
May-Karl 457, 561.  
Mayakovski 149.  
McLuhan, Marshall 678.  
Melville, Herman 189.  
Menier, Georges 157.  
Métraux, Alfred 114, 162, 510.  
Mettler 112.  
Meyer, Agnes 464.



- Meyer Schapiro 34, 62, 328.  
 Michaelsen, Katherine Jánoski 346.  
 Michaud, Pierre 129.  
 Michel, Wilhelm 487.  
 Michelangelo, Buonarroti 245, 286, 430, 433.  
 Miklos, Gustave 483, 507.  
 Miklos, Vitez 148.  
 Miklouho-Macklay 105.  
 Milhaud, Darius 475, 478, 480, 484.  
 Mille, Pierre 159.  
 Minne, Georges 137.  
 Mirbeau, Octave 188.  
 Miré, Georges de 159, 163.  
 Miró, Joan 58, 111, 571, 575, 615, 620, 632, 633, 643, 661.  
 Mitchell, Louis 476.  
 Mochi, Aldobrandino 411.  
 Modigliani, Amedeo 154, 288, 348, 354, 356, 357, 405, 417-423, 425, 427, 431, 443, 445, 595, 603, 611, 624.  
 Mondrian, Piet 520.  
 Monet, Claude 12.  
 Monnerot, Jules 543.  
 Montaigne, Michel Eyquem de 6, 180, 621.  
 Montfreid, Daniel de 141.  
 Moore, Henry 3, 18, 29, 69, 418, 423, 430, 441, 443, 576, 595-613.  
 Morand, Paul 112, 478.  
 Morice, Charles 243, 598, 599.  
 Morris, Anthony 110, 159, 160, 162, 163.  
 Morris, George L. K. 465, 466, 622.  
 Morris, Robert 666.  
 Moyne 114.  
 Mueller, Otto 374, 384.  
 Munch, Edvard 35.  
 Munro, Thomas 160, 466.  
 Münsterberger, Werner 348, 364.  
 Münter, Gabriele 457, 489.  
 Murphy, Gerald 477.  
 Mury, Middleton 443.  
 Muybridge 678.
- Nachtigal, Gustav 132.  
 Nadeau, Maurice 512.  
 Namuth, Hans 644.  
 Nansen, Fritz 433.  
 Bonaparte, Napoleone 125.  
 Néprajzi 105.  
 Newman, Barnett 466, 615, 616, 619, 620, 625, 627, 628, 634-637, 648, 651-653.  
 Nietzsche, Friedrich 106, 371, 399, 400, 500, 510, 552.  
 Nitze, Paul 465.  
 Noguchi, Isamu 615, 623, 625, 627.  
 Noland, Kenneth 41.  
 Nolde, Emil 69, 106, 257, 370, 371, 380-385, 388-390, 399.  
 Novalis, Frhr. Friedrich von Hardenberg 488.
- Olbrechts, Frans 164.  
 Oldman 95, 106, 133, 148.  
 Opperse 133, 147.  
 Orozko, José Clemente 615.  
 Ortiz de Zarate, Manuel vedi: Zarate, Ortiz de  
 Osthaus, Karl Ernst 144, 150  
 Ozenfant, Amédée 464.
- Paalen, Wolfgang 115, 576-578, 652.  
 Pallerés Manuel 300.  
 Paludanus, Arzt 88.  
 Papini, Giovanni 406.  
 Pareyn, H. 159.  
 Parr, André 480.  
 Paudrat, Jean-Louis 29, 125, 254.  
 Pechstein, Max 106, 373, 374, 384, 385, 388-392, 395, 397-399.  
 Pecile, Attilio 128, 129.  
 Peet 133.  
 Peltier, Philippe 99.  
 Penck, A. R. 682.  
 Penrose, Roland 114, 285, 332, 552.  
 Péron 100.  
 Peschuel-Loesch 132.  
 Pevsner, Antoine 311.  
 Pfister, Oskar 369.  
 Picabia, Francis 153, 156, 477, 478, 521.  
 Picasso Olga 321, 322, 323, 325.  
 Picasso, Pablo 1, 3, 5, 7, 10, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 28, 29, 32, 33, 38, 47, 50, 51, 52, 58-60, 62, 64, 69, 71, 73, 106, 110-113, 137, 139, 141-144, 147, 149, 151, 154, 157, 158, 159, 212, 214-217, 219, 220, 223, 227, 228, 230, 235, 241-343, 345, 346, 394, 405, 406, 408, 410, 417-420, 423-425, 427, 429-431, 434, 435, 439, 443, 454, 455, 462, 466, 475, 480, 488, 489, 507, 513, 514, 523, 546, 576, 580, 581, 583, 596, 603, 604, 607, 610, 615, 620, 624, 640, 641, 647, 661, 662, 682.  
 Pichot, Ramon 300.  
 Pierce, J. S. 499.
- Pinart, Alphonse 94.  
 Pissarro, Camille 187.  
 Pitt-Rivers 133.  
 Plant, Margaret 487.  
 Pogge, Paul 132.  
 Poiret, Paul 159, 478, 482.  
 Pollock, Jackson 68, 257, 271, 466, 615-617, 625, 628, 629, 640, 641, 643, 644, 647, 651, 652, 678.  
 Pol-Neveux 130.  
 Pomaret 112.  
 Poncetton 111, 112.  
 Pool, Stanley 408.  
 Porter, Cole 480.  
 Portier 111, 112.  
 Poulenc, Francis 476, 478.  
 Pound, Ezra 438, 443, 444, 447, 448, 596.  
 Poussette-Dart, Richard 466.  
 Powell-Cotton, P. H. G. 137.  
 Powhatan 88.  
 Prinzhorn, H. 487.  
 Prudhome 110.  
 Purrmann, Hans 113, 143, 144, 151, 453.  
 Puryear, Martin 666.  
 Puvis de Chavannes, Pierre 180.
- Queneau, Raymond 511.  
 Quinn, John 358, 435, 440, 448, 464.  
 Rabelais, François 125.  
 Racinet, A. 101.  
 Raffaello Sanzio 29, 185.  
 Raffray 102.  
 Rank Otto 111.  
 Rattou, Charles 17, 23, 112-115, 162, 163, 265, 409, 440, 546.  
 Ratzel, Friedrich 132.  
 Ray, Man 110, 163, 457, 461, 462, 539, 546, 608, 609.  
 Raynal, Maurice 139.  
 Read, Herbert 28, 33, 34, 36, 133.  
 Réal, D. 109.  
 Redon, Odilon 195, 443, 630, 633.  
 Reed, Orrel 397.  
 Reidemeister, Leopold 369, 370, 394.  
 Reinach, Salomon 11. 158.  
 Rembrandt (van) Rijn 443.  
 Renoir, Auguste 7, 425.  
 Renoir, Jean 477.  
 Restif de la Bretonne 99.  
 Réti, Istvan 143.  
 Reynolds, Sir Joshua 89.  
 Richter, Hans 535, 536, 538.  
 Rigopoulou, Calliope 487.  
 Rimbaud, Jean-Arthur 73, 570.  
 Rippl-Ronai, Jozsef 148.  
 Rivera, Diego 423, 425, 615.  
 Rivet, Paul 114, 162.  
 Rivière, Emile 129.  
 Rivière, Georges-Henri 114, 151, 162, 163, 507.  
 Robbins, Warren 265.  
 Roché, Henri-Pierre 358.  
 Rochet 102.  
 Rodin, Auguste 143, 195, 243, 312, 314, 345-347, 350, 356, 361, 364, 418, 425, 440, 443, 444, 570.  
 Rohlf, Gerhard 132.  
 Rosenberg, Harold 644.  
 Rosenberg, Léonce 107, 157, 158.  
 Rosenfeld, Paul 457.  
 Rosenstock, Laura 475.  
 Rosenthal, Donald 374.  
 Roszak, Theodore 645, 646.  
 Roth 133.  
 Rothko, Mark 615, 616, 627, 630, 631, 633-636, 645, 648, 651, 652.  
 Rousseau, Henri 143, 144, 221, 254, 291, 292, 294, 295, 296, 453, 454, 466, 682.  
 Rousseau, Jean-Jacques 6, 180, 183, 189, 370, 371.  
 Rousseau, Madeleine 110.  
 Rubin, William 1, 139, 143, 241, 350, 351, 361, 439, 565, 575, 577, 583, 625, 629, 641, 643, 644.  
 Rubinstein, Helena 163.  
 Rüe, Aubert de la 114.  
 Ruppaley, Paul 110, 159.  
 Ruskin, John 6.  
 Russell, John 561.  
 Russolo, Luigi 405, 407, 411.
- Sabartés 243, 282.  
 Sachs, Albert 147.  
 Sadler, Michael 598.  
 Sadoul 113.  
 Sagot, Clovis 456.  
 Salle, Georges 162.  
 Salmon, André 139, 144, 158, 215, 231, 243, 247, 255, 260, 264, 266, 282, 284-286, 292, 296.  
 Samaras, Lucas 64.  
 Sand, George 133.
- Sandler, Irving 618, 640.  
 Santayana, George 160.  
 Sartre, Jean Paul 503.  
 Sattie, Eric, 154, 157, 477, 478.  
 Savinio, Alberto 153, 410, 411.  
 Scanga, Italo 64.  
 Schaeffner, André 162.  
 Schilling, Erna 386.  
 Schmalenbach, Werner  
 Schmidt-Rottluff, Karl 371, 374, 384, 385, 388, 393-395, 398.  
 Schneckengerber, Manfred 369, 370, 393, 394.  
 Schneider, Pierre 142.  
 Schreyer, Lothar 487, 489, 490, 496.  
 Schuyler de Peyster, Arent 89.  
 Schwebisch, Dr. 129.  
 Schweinfurth, Georg 126, 132.  
 Segy, Ladislav 499.  
 Sérent, Marquis de 89.  
 Seume, Johann Gottfried 89.  
 Seurat, Georges 295, 443, 597.  
 Severini, Gino 405, 407, 411.  
 Shakespeare 430.  
 Shchukin, Sergej 148, 149.  
 Sheeler, Charles 464, 465.  
 Simmel, Georg 371.  
 Simonds, Charles 661, 680.  
 Singer, Michael 672.  
 Siqueiros, David 615.  
 Skeaping 602.  
 Skira 164.  
 Sloan, John 95, 465, 466.  
 Sloane, Sir Hans 89, 136.  
 Smith, David 20, 68, 466, 467, 615, 625, 627, 628, 647-652.  
 Smith, James Pierce 487.  
 Smith, Tony 635.  
 Smithson, Robert 661, 665, 666, 678.  
 Soby, James Thrall 561.  
 Soffici, Ardengo 406, 407, 410, 411.  
 Solleilet 126.  
 Sousa, Philip 476.  
 Speer, Albert 681.  
 Speiser 111.  
 Spies, Werner 25, 243, 288, 555.  
 Stalin 615.  
 Stamos, Theodoros 615, 627, 628, 629, 646, 647.  
 Stannus, H. S. 136.  
 Stearns, Marshal 479.  
 Steichen, Edward 153, 347, 358, 462.  
 Stein, Gertrude 139, 141, 216, 217, 235, 247, 285, 286, 296, 298, 453.  
 Stein, Leo 223, 260, 453.  
 Stein, Sarah 143.  
 Steinberg, Leo 245, 253, 254.  
 Stella, Frank 644.  
 Stephan, Emil 105.  
 Stéphen-Chauvet 109, 111, 112, 160, 163.  
 Stevens 133.  
 Stieglitz, Alfred 69, 153, 154, 260, 347, 411, 454-457, 461, 462, 464, 468.  
 Still, Clyfford 651.  
 Stora, Brüder 112.  
 Storrs, John 465, 622, 644.  
 Stott, Deborah 425.  
 Strawinsky, Igor 478.  
 Stuart, Michelle 666, 672.  
 Sweeney, James Johnson 163.  
 Sydow, Eckart von 109-111, 398.  
 Sylvester, David 605, 607.
- Tabarant 160.  
 Tachard, Madame 159.  
 Tailleferre, Germain 478.  
 Talbot, P. Amaury 136.  
 Tanguy, Yves 113, 115, 578.  
 Tanning, Dorothea 561, 570.  
 Temple, Macleod 136.  
 Ten Kate, H. F. C. 93.  
 Tériade, E. 139, 141, 164.  
 Thirion 113.  
 Tholon 129.  
 Thompson 38.  
 Titayana 112.  
 Tobey, Mark 615, 625, 628.  
 Tönnies, Ferdinand 370, 371.  
 Torday, Emil 136.  
 Torres-García, Joaquín 631.  
 Toulouse-Lautrec, Henri de 417.  
 Tradescant, John 88, 89.  
 Tual, Roland 110-113, 162.  
 Tugendhold, Jakob 149.  
 Turrel, James 667.  
 Tyrwhitt, Gerals 411.  
 Tzara, Tristan 109, 111, 112, 163, 275, 297, 476, 522, 540, 541, 546.



Uccello, Paolo 292.  
 Uhde, Wilhelm 260, 285.  
 Umlauff 133, 148.  
 Underwood, Leon 603.  
 Urban 370.

Vandenhouste, P. J. L. 5  
 Van Gogh, Vincent 2, 183, 215, 294, 295, 430, 443, 524.  
 Varnedoe, Kirk 179, 615, 661.  
 Vauxcelles, Louis 227, 294.  
 Vavin 295.  
 Verneau 130, 159, 162.  
 Vignier, Charles 151, 152, 158, 159, 162.  
 Viot, Jacques 112, 114.  
 Vlamincq, Maurice de 3, 13, 137, 139, 141-143, 155, 157, 211-217, 220, 229, 241, 255, 256, 260, 296, 405, 407, 408, 430.  
 Volland, Ambroise 13, 106, 139, 155, 216, 285, 297, 424.

Voltaire, eigtl. François Marie Arouet 180.

Waldberg, Patrick 553, 561, 565.  
 Wallis, Samuel 99.  
 Walter, Marie-Thérèse 320, 322, 325, 326, 328, 330.  
 Warnod, André 139, 151.  
 Watteville, Baron de 126.  
 Webber, John 90.  
 Weber, Max 24, 69, 143, 144, 227, 295, 453-455, 461, 465.  
 Webster, W. D. 2, 95, 106, 133, 147.  
 Werner, Alfred 420.  
 Whitaker, Alexander 87.  
 Whitman, Paul 478.  
 Whitman, Walt 371, 372.  
 Wied, Maximilian von, Prinz 91.  
 Wiener, Jean 478.  
 Wilcomb 94.  
 Wilde, Oscar 430, 431, 434, 444.

Wilkinson, G. Alan 417, 595.  
 Williams, William Carlos 457.  
 Winsor, Jackie 671, 672.  
 Wissler, Clark 94.  
 Wissmann, Hermann 133.  
 Woermann, Karl 373.  
 Wölfel 111.  
 Worm, Ole 88.  
 Worringer, Wilhelm 377.  
 Wundt, Wilhelm 552, 553.

Zadkine, Ossip 602.  
 Zarate, Ortiz de 154, 166, 431.  
 Zarraga, Angel 110, 159, 162.  
 Zayas, Marius de 69, 153, 154, 159, 160, 260, 347, 410, 462, 464, 466, 468, 480.  
 Zervos, Christian 110, 111, 142, 254, 275, 508, 511.  
 Zorach, William 362, 464.

## Indice delle illustrazioni

**Abelam**  
 Figura, p. 42  
 Figura, p. 542  
 Figura, p. 589  
**Afo**  
 Maternità, p. 445  
**Africa orientale**  
 Maschera, p. 388  
**Akan**  
 Parte alta di bastone, p. 343  
**Akan orientali**  
 Figura, p. 168  
**Alamblak**  
 Amuleto per la caccia, p. 119  
 Figura Ypwon, p. 73  
 Figura Ypwon, p. 583  
 Figura Ypwon, p. 607  
**Arman**  
 Cumulo di anime, 1972, p. 81  
 Fredda mani blu, 1977, p. 67  
**Arp, Jean**  
 Testa, 1929, p. 529  
**Asante**  
 Testa, p. 567  
**Asmat**  
 Maschera e costume di danza, p. 549  
 Scudo, p. 63  
 Scudo, p. 233  
**Australia**  
 Dipinto, p. 495  
 Dipinto, p. 586  
**Aztechi**  
 Figura (il Dio Xochipilli), p. 75

**Baga**  
 Copricapo a forma di uccello, p. 23  
 Copricapo a forma di uccello, p. 163  
 Figura, p. 276  
 Figura, p. 276  
 Figura di serpente, p. 55  
 Maschera, p. 341  
 Maschera Nimba, p. 275  
 Maschera Nimba, p. 324  
 Maschera Nimba, p. 327  
 Testa, p. 597  
**Baining**  
 Copricapo, p. 116  
 Maschera, p. 547  
 Maschera elmo, p. 34  
**Bambara**  
 Figura, p. 148  
 Figura, p. 165  
 Figura, p. 280  
 Figura, p. 349  
 Figura seduta, p. 229  
 Maschera, p. 295  
 Maschera Kono, p. 439  
 Maschera Kono, p. 571  
 Copricapo di danza a forma di antilope, p. 272  
 Copricapo di danza a forma di antilope, p. 272  
 Copricapo di danza a forma di antilope, p. 272  
 Copricapo di danza a forma di antilope, p. 272  
 Pilastro marcatempo, p. 530  
 Sommità di copricapo, p. 359

Tela decorata, p. 497  
 Tela decorata, p. 497  
**Bamileke**  
 Figura, p. 415  
**Bamilike orientali**  
 Maschera, p. 138  
**Bamum**  
 Copricapo, p. 156  
**Bangwa**  
 Figura, p. 415  
 Maschera, p. 228  
 Maschera elmo a testa di bufalo, p. 376  
**Baranoff-Rossiné, Vladimir**  
 Sinfonia Numero 1, 1913, p. 22  
**Baule**  
 Figura, p. 15  
 Figura, p. 223  
 Maschera, p. 11  
 Maschera, p. 148  
 Maschera, p. 152  
 Maschera, p. 421  
 Maschera elmo, p. 318  
 Maschera elmo, p. 319  
 Maschera elmo, p. 360  
 Maschera elmo, p. 414  
 Maschera elmo, p. 481  
 Maschera Goli, p. 585  
 Parte superiore di insegna, p. 227  
 Scimmia (particolare), p. 438  
**Bay, Enrico**  
 Generale arrabbiato con decorazioni, 1961, p. 656  
**Bearden, Romare**  
 Predominio (II) del rito: il battesimo (The Prevalence of Ritual: Baptisme), 1964, p. 679  
**Beckmann, Max**  
 Primo (II) uomo (Frühe Menchen), 1947 c.a., p. 400  
**Bembe**  
 Maschera gianiforme, p. 127  
**Benard, Roberte**  
 Arrivo (L') di Cook alle Isole Tonga, Incisione del XVIII secolo, p. 6  
**Beyus, Joseph**  
 Amo l'America e l'America mi ama, (Ich liebe Amerika und Amerika liebt mich), 1974, p. 681  
 Oggetti dall'Eurasia 32. Movimento dalla Sinfonia Sibiriana 1963, (Objekt aus Eurasia 32. Satz der Sibirischen Symphonie 1963), 1966, p. 681  
**Bijogo**  
 Bambola, p. 350  
 Figura, p. 149  
**Biwat**  
 Figura per flauto sacro, p. 119  
 Figura pinnacolo per abitazione, p. 123  
**Boa**  
 Maschera, p. 227  
**Bongo**  
 Maschera, p. 388  
**Boiffard, Jacques-André**  
 Fotografia senza titolo, 1930 c.a., p. 523  
**Borobudur**  
 Rilievo (particolare), p. 187  
**Bourgeois, Louise**  
 Donna incinta (Pregnant Woman), 1947-1949 c.a., p. 631  
**Boyo**  
 Figura, p. 56  
**Bozo**  
 Testa di animale, p. 341  
**Brancusi, Constantin**  
 Adamo ed Eva, 1916-1921, p. 355  
 Bacio (II) (Le Baiser), 1907-1908, p. 347  
 Baronessa R.F., 1910, p. 421  
 Cariatide (Caryatid), 1914-1926, p. 344  
 Chimera (La Chimere), 1918, p. 360

Colonna infinita (La Colonne sans Fin), 1918, pp. 357; 358  
 Figura in piedi, 1914, p. 349  
 Figura in piedi, 1916, p. 355  
 Gallo (II) (Le Coq), 1935, p. 359  
 Grande gallo (Le Grand Coq), 1949, p. 362  
 Madame L.R., 1914-1918, pp. 19; 353  
 Primo passo (Le Premier Pas), 1913, p. 348  
 Primo passo (Studio per), 1913, p. 349  
 Primo passo (Testa da), 1913, p. 348  
 Principessa X, 1916, p. 354  
 Ragazzina francese, 1914-1918, p. 351  
 Re dei re, fine degli anni trenta, p. 361  
 Scultura, 1920 ca.; p. 355  
 Testa di ragazza (Tête de Jeune Fille), 1907, p. 346  
**Brauner, Victor**  
 Forza di concentrazione di M. K., 1934, p. 581  
 Preludio alla civiltà, 1954, p. 584  
 Rivendicazione del simbolo, 1959, p. 578  
**Buonarroti, Michelangelo**  
 Schiavo (Lo morente), 1513-1516, p. 246  
**Bwa**  
 Maschera, p. 497  
**Calder, Alexander**  
 Chiaro di luna in una raffica di vento (Moonlight in a Gust of Wind) (particolare), 1966, p. 471  
 Figura di donna (Female Figure), 1929, p. 466  
 Mostro melo (Apple Monster), 1938, p. 58  
 Testa africana (African Head), 1928, p. 466  
 Testa con orecchini (Head with Earrings), 1950, p. 471  
**Campendonk, Heinrich**  
 Tigre (La) (Der Tiger), 1916, p. 377  
**Carra, Carlo**  
 Antigrassioso, 1916, p. 412  
 Composizione con figura femminile, 1915, pp. 404; 411  
 Ritratto di Boccioni, 1913, p. 407  
 Ritratto di Remy de Gourmont, 1916, p. 410  
 Ritratto di Russolo, 1913 (?), p. 406  
 Romantici (I), 1916, p. 409  
 Testa di fanciulla, 1911 o più tardi, p. 408  
 Testa di ragazzo III, 1916, p. 409  
 Violinista (II), 1914-1915, p. 413  
**Carrington, Leonora**  
 Ritratto di Max Ernst (Portrait of Max Ernst), 1940, p. 575  
**Chamba**  
 Figura, p. 36  
 Figura, p. 80  
**Cheyenne**  
 Maschera per cavallo, p. 92  
**Chippewa**  
 Modellini per canoe, p. 460  
**Castillo (Spagna)**  
 Dettaglio di cavena dipinta, p. 645  
**Cerro de los Santos**  
 Due teste, p. 334  
 Testa virile, p. 249  
 Testa virile, p. 251  
**Chokwe**  
 Figura, p. 149  
 Figura, p. 479  
**Coard, Marcel**  
 Sgabello, p. 483  
**Comanche**  
 Zainetto porta-bambino, p. 461  
**Conner, Bruce**  
 Croce (Cross), 1961, p. 77  
**Costa d'Avorio**  
 Figura, p. 289  
**Costa Nord Occidentale**  
 Figura, p. 97  
**Crow**  
 Mocassino, p. 461



- Dan**  
Cucchiaio, p. 508  
Cucchiaio, p. 508  
Maschera, p. 4  
Maschera, p. 5  
Maschera, p. 262
- Derain, André**  
Bagnanti (Baigneuses), 1908, p. 218  
Bagnanti (Baigneuses), 1907, p. 219  
Danza (La) (La Danse), 1905-1906, p. 217  
Figura accovacciata, 1907, p. 215
- De Maria, Walter**  
Lampo sul campo (Lightning Field), 1971-1977, p. 660  
Disegno lungo un miglio (Mile long Drawing) 1968, p. 669
- Djibete**  
Maschera, p. 155
- Dogon**  
Coppia seduta, p. 50  
Figura, p. 173  
Figura, p. 273  
Figura, p. 273  
Figura seduta, p. 436  
Insegna, p. 530  
Maschera, p. 317  
Maschera cocodrillo, p. 414
- Dove, Arthur**  
Primavera indiana (Indian Spring), 1923, p. 457
- Dubuffet, Jean**  
Cantiniere (II), 1946, p. 637  
Festaiole (II), 1964, p. 639  
Stregone (Lo), 1954, p. 637
- Ejagham**  
Emblema della società Ekpe, p. 68
- Eket**  
Figura, p. 47
- Ekoi**  
Copricapo, p. 385
- Epstein, Jacob**  
Colombe (Doves), 1913, p. 435  
Figura femminile, (Female Figure), 1913, p. 434  
Girasole (Sunflower), 1912-1913, p. 430  
Madre con bambino (Mother and Child), 1913, p. 438  
Martello (II) pneumatico (The Rock Drill), 1913-1914, pp. 416; 439 (particolare)  
Nascita (Birth), 1913, p. 432  
Studio per il martello pneumatico (Study for the Rock Drill), 1913, p. 440  
Studio per uomo e donna (Study for Man and Woman), 1920, p. 441  
Totem, 1913 c.a., p. 433
- Era (Fiume)**  
Figura, p. 565
- Ernst, Max**  
All'interno della vista: l'uovo (A l'intérieur de la vue: l'œuf), 1929, pp. 29; 560  
Asparagi lunari (Les asperger de la lune), 1935, p. 564  
Bella (La) giardiniera (La Belle Jardinière), 1923, p. 553  
Cani allegri (Lustig Hunde), 1958, p. 574  
Capricorno (Capricorne), 1948, p. 572  
Dopo di noi, Maternità (Après nous, la Maternité), 1927, p. 557  
Edipo Re (Œdipus Rex), 1922, p. 554  
Elefante di Celebes (Der Elefant von Celebes), 1921, p. 552  
Essa lo conserva, 1929, p. 572  
Maximiliana (Pagina da), 1964, p. 565  
Monumento agli uccelli (Monument aux oiseaux), 1927, p. 558  
Natura all'alba (La nature à l'aurore), 1936, p. 559  
Orda (L') (La Horde), 1927, p. 566  
Origine (L') del pendolo (L'origine de la pendule), 1925, p. 560  
Profeta (II) (Der Seher), 1935 ca., p. 575  
Re (II) che gioca con la regina (Roi jouant avec la reine), 1944, p. 568  
Settimana (Una) di bontà (Collage da) (Une Semaine de bonté), 1934, pp. 518; 561  
Signora di Tours (Einwohnerin von Tours), 1960, p. 567  
Spirito (Lo) della Bastiglia (Le génie de la Bastille), 1960, p. 573  
Testa (della serie di Maschera in Miniatura) (Tête), 1959, p. 574  
Testa di un uomo (Kopf eines Mannes), 1947, p. 570  
Testa d'uccello (Oiseau-tête), 1934, p. 27  
Uccello ovale (Oiseau ovoïde), 1934, p. 29
- Eschimesi**  
Figura, p. 602  
Figura, p. 613  
Manico di tamburo, p. 603  
Maschera, p. 45  
Maschera, p. 84  
Maschera, p. 96  
Maschera, p. 96  
Maschera, p. 97
- Maschera, p. 97  
Maschera, p. 574  
Maschera, p. 576  
Maschera, p. 577  
Maschera, p. 577  
Maschera, p. 578  
Maschera, p. 579  
Maschera, p. 621  
Maschera, p. 624  
Maschera, p. 642  
Maschera in miniatura, p. 574
- Fang**  
Figura di reliquiario, p. 150  
Figura di reliquiario, p. 151  
Figura di reliquiario, p. 225  
Figura di reliquiario, p. 231  
Figura di reliquiario, p. 231  
Figura di reliquiario, p. 293  
Figura di reliquiario, p. 437  
Maschera, p. 12  
Maschera, p. 13  
Maschera, p. 64  
Maschera, p. 213  
Maschera, p. 281  
Maschera, p. 290  
Maschera, p. 296  
Maschera, p. 300  
Maschera, p. 307  
Maschera, p. 319  
Maschera, p. 406  
Maschera, p. 408  
Maschera elmo gianiforme, p. 64  
Testa, p. 292  
Testa di reliquiario, p. 292  
Testa di reliquiario, p. 395  
Testa di reliquiario, p. 397  
Testa di reliquiario, p. 430  
Testa di reliquiario, p. 439
- Ferber Herbert**  
Non è un uomo (He is Not a Man), 1950, p. 648
- Fleischner, Richard**  
Labirinto di zolle (Sad Maze), 1974, p. 666
- Fon**  
Feticcio, p. 66  
Feticcio, p. 69  
Figura, p. 322  
Figura, p. 591  
Insegna, p. 524  
Testa di sciamma, p. 79
- Gaudier-Brzeska, Henry**  
Amuleto (Charm), 1914, p. 447  
Battente (Doorknocker), 1914, p. 446  
Caritas, 1914, p. 445  
Due uomini con una ciotola (Two Men with a Bowl), 1914, p. 444  
Ritratto di Ezra Pound (Portrait of Ezra Pound), 1914, p. 449  
Testa ieratica di Ezra Pound (Hieratic Head of Ezra Pound), 1914, p. 448
- Gauguin, Paul**  
Antenati (Gli) di Tehamana (Marahi Metua No Tehamana), 1893, p. 188  
Autoritratto, brocca (Auto-portrait), 1889, p. 186  
Ave Maria (La Orana Maria), 1891, p. 178; 187  
Calvario bretone (Le calvarie breton), 1889, p. 182  
Cilindro con crocifissione, 1891-1892, p. 196; 197; 198 (particolare)  
Cristo (Il) giallo (Le Crist Jaune), 1889, p. 182  
Cristo in croce, 1926, p. 203  
Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo? (D'ou venons-nous? Qui sommes-nous? Ou allons-nous?), 1897, p. 180  
Donne tahitiane sedute su una panca (Il mercato) (Ta Matete), 1892, p. 190  
Due figure dal manoscritto Antico Culto Maori (Ancien Culte Mahorie), 1892-1893, p. 195  
Due figure di fianco ad una statua dal manoscritto Antico Culto Maori, 1892-1893, pp. 199; 244  
Idolo con conchiglia (Idol à la coquille), 1893 ca., p. 194  
Oviri, 1891-1893 ca., p. 246  
Parole del diavolo (Parau Na Te Varua Iho), 1892, p. 201  
Quando il narratore parla (Hina Te Fatou), 1892-1893, p. 203  
Spirito (Lo) del morto veglia (Manao Tupapau), 1892, p. 200  
Studi di donna indigena e orecchino delle Isole Marchesi, 1893 ca., p. 193  
Studi di ornamenti Maori, 1895-1893?, p. 191  
Studio di un tiki, 1895-1897?, p. 192  
Studio per parole del diavolo, 1892, p. 201  
Tempio Sacrificale (Parahi Te Marae), 1892, p. 193  
Visione (La) dopo il sermone (Lotta di Giacobbe con l'Angelo) (La vision après le sermon), 1889, p. 184
- Gelede**  
Maschera, p. 10
- Giacometti, Alberto**  
Circuito (Circuit), 1931, p. 529  
Coppia (La) (Le Couple), 1926, p. 506  
Donna (Femme), 1926, p. 528  
Donna cucchiaio (Femme cuillère), 1926-1927, p. 509  
Figura allungata (Grande figure), 1949, p. 65  
Fiore in pericolo (Blume in Gefahr), 1933, p. 529  
Gabbia (Cage), 1931, p. 516  
Maschera Nimba e donne (Nimba-Maske und Frauen), 1956 ca., p. 521  
Naso (Il) (Die Nase), 1947, p. 35  
Non si gioca più (On ne joue plus), 1933, p. 513  
Nudo (Nackte), 1926, p. 533  
Oggetto invisibile (L'Objet invisible), 1934, p. 502  
Oggetto invisibile (Mani che tengono il vuoto) (L'Objet invisible), 1934, p. 504  
Oggetto sgradevole (Objet désagréable), 1931, p. 522  
Oggetto sgradevole da gettare (Objet désagréable à jeter), 1931, p. 522  
Ora (L') delle tracce (L'Heure des traces), 1930, p. 514  
Palla sospesa (Boule suspendue), 1930-1931, pp. 511; 511 (particolare)  
Progetto per una via di passaggio (Projet pour un passage), 1930-1931, p. 519  
Punta all'occhio (Pointe à l'œil), 1932, p. 512  
Sculture tribali (Stammeskulpturen), 1929 ca., p. 520  
Tavolo (Table), 1933, p. 524  
Testa (Tête), 1925 ca., p. 514  
Testa (Tête), 1934, p. 515  
Testa di uomo su un'asta (Kopf eines Mannes auf einer stange), 1947, p. 34 (particolare)  
Testa/Paesaggio (Tête/Paysage), 1930-1931, p. 519  
Tre figure in un campo (Trois Personnages dans un pré), 1930, p. 518  
Tre occhi - due braccia (Drei Augen-zwei Arme), 1931-1932, p. 525  
Uomo (Homme), 1929, p. 527
- Gio**  
Tavola da gioco, p. 513
- Giryama**  
Figura funeraria, p. 590
- Gonzalez, Julio**  
Maschera austera, 1940, p. 320  
Maschera severa, 1939 ca., p. 320  
Testa (Tête), 1929-1930, p. 320
- Gottlieb, Adolph**  
Figure notturne, 1949-1950, p. 633  
Mano nera (Black Hand), 1943, p. 646  
Pittogramma (Pictograph), 1942, p. 616  
Pittogramma simbolo, 1942, p. 630
- Grade society**  
Figura, p. 259 (particolare)
- Graham, John**  
Senza titolo, 1941, p. 467
- Graves, Nancy**  
Fossili (Fossils), 1970, p. 678  
Totem, 1970, p. 679  
Variabilità e ripetizione di forme (Variability and Repetition of Variable Forms), 1971, p. 678
- Grebo**  
Maschera, p. 20  
Maschera, p. 21  
Maschera, p. 260  
Maschera, p. 305  
Maschera, p. 591
- Gris, Juan**  
Figura di reliquiario, 1922, p. 14
- Groelandia orientale**  
Maschera, p. 94
- Guere**  
Maschera, p. 314  
Maschera, p. 591
- Guru**  
Maschera, p. 419
- Haida**  
Palo totemico, p. 629
- Hare, David**  
Gioco dello stregone (Magician's Game), 1944, p. 647
- Haring, Keith**  
Senza titolo (Totem), 1983, p. 682
- Hartley, Marsden**  
Ceramica indiana (Giara e idolo) (Indian Pottery), 1912, p. 456  
Composizione indiana (Indian Composition), 1914, p. 452  
Fantasia indiana (Indian Fantasy), 1914, p. 458  
Simboli indiani (American Indian Symbols), 1914, p. 460
- Heckel, Erich**  
Clown (Il) e la bambola (Clown und Puppe), 1912, p. 37  
Natura morta con maschera (Stilleben mit Maske), 1912, p. 388  
Natura morta con scultura dei Mari del Sud (Stilleben mit Südsee-Plastik), 1912, p. 389  
Ragazza con ananas (Mädchen mit Ananas), 1910, p. 372



**Heizer, Michael**

Complesso Uno/Città (*Complex One/City*), 1972-1976, p. 665

*Doppio negativo (Double Negative)*, 1969-1970, p. 664

**Hemba**

Figura, p. 38

**Hesse, Eva**

*Ishtar*, 1965, p. 673

*Senza titolo*, 1970, p. 673

*Vinculum II*, 1969, p. 673

*Uno più di uno (One more than one)*, 1967, p. 70

**Hidatsa**

Veste, p. 584

**Höch, Hannah**

*Dolce (La)*, dalla serie *Da un museo etnografico (Die Süße, dalla serie Aus einem Völkerkundemuseum)*, 1926, p. 538

*Monumento alla vanità II*, dalla serie *Da un museo etnografico (Denkmal II-Eitelkeit, dalla serie Aus einem Völkerkundemuseum)*, 1926, p. 538

**Holt, Nancy**

*Tunnel solare (Sun Tunnels)*, 1973-1976, p. 670

**Hongwe**

Figura di reliquiario, p. 18

Figura di reliquiario, p. 266

Figura di reliquiario, p. 352

**Hopi**

Copricapo, p. 465

Kachina, p. 381

Kachina, p. 569

Kachina Sio Hemis, p. 459

**Iatmul**

Figura, p. 46

**Ibibio**

Maschera, p. 37

**Igbo**

Copricapo, p. 609 (particolare)

Figura, p. 136

Maschera, p. 472

Maschera, p. 612

Maschera Yam, p. 61

**Irian Jaya**

Doppia figura, p. 112

Figura di antenato, p. 593

Perizoma, p. 587

Tapa, p. 112

Tapa, p. 114

**Irochesi**

Mazza, p. 89

**Isola di Pasqua**

Braccio con mano, p. 340

Clave, p. 564

Figura, p. 196

Figura, p. 197

Figura, p. 448

Figura di un uomo-uccello, p. 556

Insegna di danza, p. 202

Ornamento dorsale, p. 556

Pesce, p. 522

Tavoletta incisa, p. 189

Testa, p. 561

**Isola di Vancouver (Columbia Britannica)**

Aquila, p. 460

**Isola Saibai (Papua Nuova Guinea)**

Maschera, p. 108

**Isola Witu (Nuova Britannia)**

Maschera, p. 98

**Isola Yam-Tutu (Papua Nuova Guinea)**

Coppia di tartarughe, p. 435

**Isole Banks (Vanuatu)**

Figura simbolo di grado, p. 33

**Isole Hawai**

Figura, p. 601

**Isole Marchesi**

Disegno di tatuaggio, p. 198

Due tiki, p. 107

Figura, p. 199

Figura, p. 287

Figura, p. 520

Figura, p. 520

Figura tiki, p. 283

Manici di ventaglio, p. 286

Mazza (stile tardo), p. 198 (particolare)

Mazza (stile classico), p. 198 (particolare)

Ornamento auricolare, p. 193

Ornamento per orecchio, p. 522

Pagaia, p. 125 (particolare)

**Isole Marshall**

Carta a bastoncino, p. 71

**Isole Nomoi (Isole Caroline)**

Maschera, p. 389

**Isole Palau (Isole Caroline)**

Figura di frontone, p. 386

Frontone con figura, p. 386

Trave decorata di abitazione, p. 373 (particolare)

Trave decorata di abitazione, p. 373 (particolare)

**Isole Salomone**

Figura, p. 505

Figura, p. 505

Figura, p. 541

Testa, p. 209

**Isole Tonga**

Tapa, p. 109

**Isole Trobriand (Papua Nuova Guinea)**

Spatola, p. 440

Spatola per la calce con volpe volante, p. 544

**Jamin, Paul**

*Rapimento (Un) - L'età della pietra*, 1889, p. 181

**Janco, Marcel**

*Cabaret Voltaire*, 1916, p. 536

*Invito a una serata Dada (Einladung zu einer Dada-Soiree)*, 1916, p. 536

*Maschera (Maske)*, 1919, p. 537

**Jawlensky, Alexey**

*Amore (Liebe)*, 1925, p. 389

**Jukun**

Figura, p. 598

Maschera, p. 320

**Kalabari Ijo**

Copricapo, p. 124

Maschera, p. 80

**Kambe**

Figura, p. 426

Figura funeraria, p. 590

**Kasingo**

Figura, p. 343

Maschera, p. 485

Maschera elmo, p. 175

**Keaka**

Figura, p. 170

Figura, p. 170

**Kerewa**

Gancio per teschi, p. 103

**Kete**

Maschera, p. 451

**Kiesler, Friederich J.**

*Totem per tutte le religioni (Totem for all religions)*, 1947, p. 625

**Kirchner, Ernst Ludwig**

*Adamo (Adam)*, 1912, p. 387

*Bagnanti in una stanza (Badende im Raum)*, 1909, p. 371

*Figura maschile nuda (Männlicher Akt)*, 1911 ca., p. 387

*Ragazza con parasole giapponese (Mädchen unter Japan-schirm)*, 1909 ca., p. 370

*Scena esotica (Exotische Szene)*, 1910, p. 373

*Scultura in bronzo del Benin (Zeichnung nach einer Benin-Bronze)*, 1911, p. 375

*Sedia (Stuhl)*, 1920, p. 399

**Klee, Paul**

*Album illustrato (Bilderbogen)*, 1937, p. 491

*Animale che annusa (Tier, einen Geruch Witternd)*, 1930, p. 489

*Busto (II) e le sue parti (Der Torso und die Seinen)*, 1939, p. 495

*Clown dalle grandi orecchie*, 1925, p. 501

*Disegno di un rilievo con animale esotico immaginario (Zeichnung eines Reliefs mit exotischem Phantasietier)*, 1897, p. 500

*Disegno di un rilievo con figura esotica (Zeichnung eines Reliefs mit exotischer Figur)*, 1897, p. 500

*Dolce-Orientale (Östlich-süß)*, 1938, p. 492

*Eschimese dai capelli bianchi (Eskimo mit weißen Haaren)*, 1924, p. 501

*Idoli (Götzen)*, 1913, p. 499

*Intenzioni (Vorhaben)*, 1938, p. 62

*Manifesto per commedianti (Verbeblatt der Komiker)*, 1938, p. 59

*Maschera d'attore (Schauspielers Maske)*, 1924, p. 482

*Maschera di paura (Maske der Furcht)*, 1932, p. 31

*Pastorale (Pastorale)*, 1927, p. 496

*Prospettiva di una stanza con persone all'interno (Zimmerperspektive mit Einwohnern)*, 1921, p. 488

*Uomo innamorato (Der Verliebte)*, 1922, p. 495

*Ventriloquo (Colui che chiama nella brughiera) [Der Bauchredner (Rufer im Moor)]*, 1923, p. 494

**Komo**

Pali iniziatici, p. 367

**Konkmbwa**

Silo per grano, p. 552

**Konso**

Palo funerario, p. 531

**Kopar**

Figura, p. 505

**Korea**

Idolo, p. 383

**Kota**

Figura di reliquiario, p. 260

Figura di reliquiario, p. 266

Figura di reliquiario, p. 268

Figura di reliquiario, p. 270

Figura di reliquiario, p. 270

Figura di reliquiario, p. 301

Figura di reliquiario, p. 301

Figura di reliquiario, p. 302

Figura di reliquiario, p. 431

Figura di reliquiario, p. 498

Maschera elmo, p. 612

**Kuba**

Maschera, p. 80

Re seduto, p. 15

**Kugni**

Figura feticcio, p. 442

**Kulango**

Figura, p. 530

**Kwakiutl**

Maschera, p. 329

Maschera, p. 572

Palo totemico, p. 573

**Kwele**

Maschera, p. 61

**Kwoma**

Testa, p. 119

**Lam, Wilfredo**

*Giungla (La) (The Jungle)*, 1934, p. 534

*Incontro (Encounter)*, 1964, p. 584

*Presagio (II) (The Omen)*, 1947, p. 584

**Lambert-Rucki, Jean**

Maschera, p. 507

*Progetto per collana e braccialetto*, 1936-1937, p. 483

**Legia**

Figura, p. 365

Figura, p. 429

Figura, p. 586

Figura gianiforme, p. 129

Maschera, p. 154

Testa, p. 411

Testa, p. 413

**Léger, Fernand**

*Costume per La creazione del mondo (La Création du monde)*, 1922-1923, p. 479

*Schizzo per La creazione del mondo (La Création du monde)*, 1924, p. 507

*Studio di un'acconciatura Bambara (La Création du monde)*, 1922 ca., p. 480

*Studio per La creazione del mondo (La Création du monde)*, 1922, p. 478

*Studio per La creazione del mondo (La Création du monde)*, 1923, p. 481

*Studio per la scenografia di La creazione del mondo (La Création du monde)*, 1923, p. 481

*Uccello (Studio per La creazione del mondo) (La Création du monde)*, 1923, pp. 474; 480

**Lipchitz, Jacques**

*Figura (Figure)*, 1926, p. 428

*Figura seduta (Seated Man)*, 1922, p. 51

*Figura separabile (Detachable Figure)*, 1915, p. 426

*Madre con bambino (Mother and Child)*, 1913-1914, p. 424

*Madre con bambini (Mother and Children)*, 1914-1915, p. 424

**Loango (Costa del)**

Figura, p. 133

**Long, Richard**

*Cammino lineare in Perù (Walking a Line in Peru)*, 1972, p. 668

*Cerchio di fango del fiume Avon (River Avon Mud Circle)*, 1982, p. 675

*Cerchio di pietre di marmo (Marble Stone Circle)*, p. 675

*Passeggiata intorno a Cerne Abbas (Cerne Abbas Walk)*, 1975, p. 676

*Rocce in Islanda (Stone in Iceland)*, 1974, p. 667

**Loti, Pierre**

*Isola di Pasqua*, 1972, p. 105

**Luba**

Figura, p. 161

Figura, p. 396 (particolare)

Figura, p. 398

Maschera Kifwebe, p. 470

Maschera Kifwebe, p. 490

Parte superiore di insegna, p. 227

Seggio, p. 15

Seggio, p. 423

**Lulua**

Frammento di una figura, p. 169

**Lwalwa**

Maschera, p. 33

Maschera, p. 324

**Macke, August**



- Makonde**  
Maschera elmo, p. 39
- Malaita**  
Scudo da cerimonia, p. 118
- Malekula**  
Figura, p. 333  
Maschera, p. 256
- Mama**  
Figura, p. 363  
Maschera, p. 610  
Maschera, p. 610
- Mambila**  
Figura, p. 172  
Figura, p. 366
- Mambwe**  
Figura, p. 47
- Mangarella**  
Sostegno per le offerte, p. 588
- Mangbetu**  
Arpa, p. 209  
Tessuto dipinto, p. 59 (particolare)
- Maori**  
Ornamento (hei-tiki), p. 446
- Marc, Franz**  
Fregio di asini (*Esselfries*), 1911, p. 377
- Marka**  
Maschera, p. 420
- Masson, André**  
Alba a Montserrat, 1935, p. 551  
Apollo e Dafne (*Apollo et Daphne*), 1933, p. 548  
Leggenda (La) del grano (*La légende du maïs*), 1943, p. 548  
Sulle rive della noia (*Sur les rives de l'ennui*), 1938, p. 550  
Terra (La) (*La terre*), 1939, p. 550
- Matisse, Henri**  
Cipolle rosa (*Oignons roses*), 1906, p. 220  
Composizione su fondo verde, 1947, p. 233  
Disegno per la copertina di *I fiori del male* (*Les Fleures du mal*), 1947, p. 234  
Donna seduta (*Femme assise*), 1915, p. 231  
Due negre (*Deux Nègresses*), 1908, p. 226  
Figura decorativa (*Figure décorative*), 1908, p. 226  
Giovane marinaio I (*Jeune marin à la casquette*), 1906, p. 221  
Giovane marinaio II (*Jeune marin à la casquette*), 1906, p. 221  
Jeannette V (*Tête de Jeannette V*), 1916, pp. 228; 229  
Lanciatore (Il) di coltelli (*Le lanceur de couteaux*), 1947, p. 232  
Margherita (*Marguerite*), 1907, p. 253  
Natura morta con geranio (*Nature morte au géranium*), 1906, p. 220  
Natura morta con scultura africana (*Nature morte au sculpture africaine*), 1906-1907, p. 214  
Negra (La) (*La négresse*), 1952, p. 236 (particolare)  
Nudo blu, Ricordo di Biskra (*Nu bleu, Souvenir de Biskra*), 1907, p. 224  
Nudo in piedi (*Nu debout*), 1906, p. 222  
Nudo sdraiato I (*Nu couché I*), 1907, p. 224  
Oceania, il cielo (*Océanie - le ciel*), 1946, p. 235  
Signora (La) Matisse (*Madame Matisse*), 1913, pp. 210; 230 (particolare)  
Schiena III (*Nu de dos III*), 1916-1917, p. 227  
Vita (La) (*La Vie*), 1906, p. 222
- Matta, Roberto S. A.**  
Coesistenza (*Being With*), 1946, p. 582  
Interrogatorio di ferite (*Wound Interrogation*), 1948, pp. 54 (particolare); 582  
Situazione (Una) grave (*A Grave Situation*), 1946, p. 3
- Matulka, Jan**  
Danza del serpente Hopi, Numero 1 (*Hopi Snake Dance, Number 1*), 1917-1918, p. 466
- Mauke**  
Insegna-divinità, p. 427
- Mbembe**  
Figura, p. 140
- Mbole**  
Figura, p. 529  
Maschera, p. 270
- Mbunda**  
Maschera, p. 145
- Mbuun**  
Insegna, p. 530
- Mende**  
Maschera elmo gianiforme, p. 343
- Mfunte**  
Figura, p. 40
- Miró, Joan**  
Carnevale di Arlecchino, 1924-1925, p. 576  
Dipinto, 1933, p. 580  
Donna che sogna la fuga, 1942, p. 646  
Statua, 1926, p. 586  
Uomo e donna, 1935, p. 586
- Moche**  
Bottiglia con collo a forma di staffa, p. 186
- Modigliani, Amedeo**  
Cariatide, 1914 ca., p. 422  
Nudo in piedi, 1911-1912 ca., p. 422
- Pagina dall'album per schizzi, 1914-1915, p. 421  
Ritratto del Dottor Paul Alexandre, 1911-1912, p. 356  
Testa, 1911 ca., p. 418  
Testa, 1915 ca., p. 420
- Mohawk**  
Cinghia da soma con ricami di pelo di alce, p. 88
- Montol**  
Figura curativa, p. 37
- Moore, Henry**  
Bozzetto per re e regina (*Maquette for King and Queen*), 1952, p. 594  
Bozzetto per re e regina (*Maquette for King and Queen*), 1952, p. 609 (particolare della testa del re)  
Bozzetto per re e regina (*Maquette for King and Queen*), 1952, p. 609 (particolare della testa della regina)  
Canestro per uccello (*Bird Basket*), 1939, p. 606  
Donna in piedi (*Standing Woman*), 1923, p. 596  
Folla che osserva un oggetto impacchettato (*Crowd looking at a Tied-up Object*), 1942, p. 608  
Modello di lavoro per forme verticali interne ed esterne (*Working Model for Upright Internal and External Forms*), 1951, p. 605  
Motivo verticale: bozzetto n. 11 (*Upright Motive: Maquette No. 11*), 1955, p. 603  
Pagina 105 del Quaderno n. 3 (*Page 105 from No. 3 Notebook*), 1922-1924, p. 597  
Pagina 106 del Quaderno n. 3 (*Page 106 from No. 3 Note book*), 1922-1924, p. 600  
Pagina 107 del Quaderno n. 3 (*Page 107 from No. 3 Note book*), 1922-1924, p. 600  
Pagina 103 del Quaderno n. 3 (*Page 103 from No. 3 Note book*), 1022-1924, p. 598  
Pagina 120 del Quaderno n. 3 (*Page 120 from No. 3 Note book*), 1922-1924, p. 599  
Pagina dell'Album di schizzi B: forme dentro forme (*Page from Sketchbook B: Forms inside Forms*), 1935, p. 604  
Pagina 90 del Quaderno n. 3 (*Page 90 from No. 3 Note book*), 1922-1924, p. 601  
Ragazza (Girl), 1932, p. 602  
Studi di scultura africana ed eschimese (*Studies of African and Eskimo Sculpture*), 1931, p. 602  
Studio per scultura: forme interne/esterne (*Study for Sculpture: Internal/External Forms*), 1950, p. 605  
Testa in rilievo (*Relief Head*), 1923, p. 596  
Testa lunare (*Moon Head*), 1964, p. 611  
Tre punte (*Three Points*), 1939-1940, p. 607
- Morris, George L. K.**  
Battaglia di indiani n. 2 (*Battle of Indians No. 2*), 1933, p. 468  
Combattimento di indiani (*Indian's Fighting*), 1935, p. 468
- Morris, Robert**  
Osservatorio (*Observatory*), 1970-1977, p. 670
- Mossi**  
Bambola, p. 525  
Maschera, p. 365  
Zufolo, p. 569
- Motherwell, Robert**  
Indiani (*Indians*), 1944, p. 619
- Mumuye**  
Figura, p. 43  
Figura, p. 531  
Figura, p. 597
- Munch, Edvard**  
Urlo (L') (*Der Schrei*), 1895, p. 37
- Mundurucu**  
Testa-trofeo, p. 379
- Namau**  
Figura Imunu, p. 58  
Maschera, p. 234
- Namshi**  
Figura, p. 532
- Nazca (Perù)**  
Disegno sul terreno: labirinto, p. 663  
Disegno sul terreno: spirale a zigzag, p. 685  
Disegno sul terreno: triangolo, p. 668
- Newman, Barnett**  
Abisso euclideo (*Euclidian Abyss*), 1946-1947, p. 635  
Momento genetico (*Genetic Moment*), 1947, p. 635  
Vuoto pagano (*Pagan Void*), 1946, p. 634
- Ngbandi**  
Figura, p. 153
- Ngombe**  
Figura, p. 399
- Ngumba**  
Figura, p. 394  
Figura di reliquiario, p. 39
- Nigeria**  
Maschera, p. 154
- Noguchi, Isamu**  
Campo da gioco contornato (*Contoured Playground*), 1941, p. 626  
Questa terra torturata (*This Tortured Earth*), 1943, p. 627
- Noland, Kenneth**  
Tondo, 1961, p. 45
- Nolde, Emil**  
Figure esotiche II (*Exotische Figuren II*), 1911, p. 381  
Kachina Hopi (*Hopi-Katchina*), 1911-1912, p. 381  
Maschera Bongo (*Bongo-Maske*), 1911-1912, p. 383  
Missionario (Il) (*Der Missionar*), 1912, p. 382  
Natura morta con scultura dei Mari del Sud (*Stilleben mit Südsee-Figur*), 1915, p. 392  
Natura morta di maschere I (*Maskestilleben*), 1911, p. 378  
Prua di canoa (*Kanubug*), 1911, p. 378  
Testa-trofeo (*Kopftrophäe*), 1911, p. 379
- Nootka**  
Madre e bambino, p. 598
- Nukuoro**  
Figura, p. XVI
- Nuova Britannia**  
Testa, p. 588
- Nuova Caledonia**  
Bara di bambino, p. 519  
Figura, p. 299  
Figura, pp. 299; 310 (particolare a colori)
- Nuova Irlanda**  
Figura Malanggan, p. 2  
Figura Malanggan, p. 54  
Figura Malanggan, pp. 516; 517 (particolare)  
Figura Malanggan, p. 517  
Figura Malanggan, p. 604  
Figura Uli, p. 292  
Figura Uli, p. 293  
Tamburo a frizione, p. 309  
Tamburo a frizione, p. 604  
Testa modellata, p. 34
- Nyamwezi**  
Figura, p. 65
- Oba**  
Maschera, p. 257
- Oipuna**  
Figura, p. 192
- Osuna (Spagna)**  
Uomo attaccato da un leone, p. 247
- Papua Nuova Guinea**  
Conchiglia incisa, p. 490  
Figura, p. 9  
Figura, p. 638  
Pestello, p. 354
- Pechstein, Max**  
Casa degli uomini sotto le palme (*Männerhaus unter Palmen*), 1914, p. 394  
Luna (Mond), 1919, p. 399  
Natura morta in grigio (*Stilleben in Grau*), 1913, p. 390  
Scultura (Skulptur), 1919, p. 398  
Scultura africana in legno (*Afrikanische Holzskulptur*), 1919, p. 368
- Penk, A.R.**  
Difesa (*Verteidigung*), 1983, p. 682
- Pende**  
Maschera, p. 171  
Maschera, p. 239  
Maschera, p. 264
- Pere**  
Figura (strumento musicale), p. 8
- Pevsner, Antoine**  
Maschera (Masque), 1923, p. 311
- Picasso, Pablo**  
Arlecchino (*Arlequin*), 1915, p. 53  
Bambola (*Poupée*), 1907, p. 287  
Busto di donna (*Buste de femme*), 1907, p. 255  
Busto di donna (*Marie-Thérèse Walte*) (*Buste de femme*), 1931, p. 325  
Busto di donna (particolare) (*Buste de femme*), 1932, p. 328  
Busto di marinaio (*Buste d'homme*), 1907, p. 250  
Chitarra (*Guitare*), 1912, pp. 20; 304  
Cinque nudi (*Studio per Les Demoiselles d'Avignon*), 1907, p. 252  
Contadina (*La fermière*), 1908, p. 294  
Coppia danzante (*Couple de danseurs*), 1915, p. 53  
Demoiselles (Les) d'Avignon, 1907, pp. 240; 246 (particolare); 253 (particolare); 256 (particolare); 262 (particolare); 263 (particolare); 264 (particolare)  
Disegno, 1945, p. 330  
Donna che si pettina (*Femme se coiffant*), 1906, p. 243  
Donna con braccia levate vista di spalle (*Nue de dos aux bras levés*), 1907, p. 277  
Donna in abito lungo (*Femme vêtue d'une robe longue*), 1907, p. 277  
Donna in abito lungo (*Femme vêtue d'une robe longue*), 1943, p. 330  
Due antilopi (*Deux antilopes*), 1907, p. 272 (particolare)  
Due donne sedute (*Deux femmes assises*), 1906-1907, p. 245  
Due nudi (*Deux femmes nues*), 1906, p. 248  
Figura (Figure), 1907, p. 279  
Figura cariatide (*Caryatide*), 1907, p. 289



Figura in piedi (*Figure debout*), 1907, p. 259  
 Figure esotiche, 1906, p. 243  
 Foglio di studi, 1907, p. 268  
 Giovane acrobata su una palla (*Acrobate a la boule*), 1905, p. 52  
 Maschera e teste (*Masque et têtes*), 1907, p. 274  
 Nudi in piedi e studio di un piede (*Nus debout et étude de pied*), 1908, p. 295  
 Nudo con braccia levate (*Femme nue aux bras levés*), 1907, p. 271  
 Nudo con braccia levate (*Nue aux bras levés*), 1907, p. 288  
 Nudo con braccia levate (*La ballerina d'Avignone*), 1907, p. 269  
 Nudo di schiena (*Nu debout vu de dos*), 1908, p. 297  
 Nudo in piedi (*Nu debout*), 1907, p. 280  
 Nudo in piedi di profilo (*Nu debout de profil*), 1907, p. 278  
 Oggetto (*Objet*), 1931, p. 316  
 Parade (Il Cavallo in), 1917, p. 318  
 Parade (Testa del cavallo per), 1974 (ricostruito), p. 319  
 Ragazza allo specchio (*Jeune fille devant un miroir*), 1932, p. 328 (particolare)  
 Ricordo di Marsiglia (*Souvenir de Marseille*), 1912, p. 307  
 Ritratto di André Salmon (*Portrait d'André Salmon*), 1907, p. 284  
 Ritratto di André Salmon (stato finale) (*Portrait d'André Salmon*), 1907-1908, p. 285  
 Ritratto di Daniel-Henry Kahnweiler (*Portrait de D. Henry Kahnweiler*), 1910, p. 310 (particolare)  
 Ritratto di Daniel-Henry Kahnweiler (*Portrait de D. Henry Kahnweiler*), 1910, p. 310 (particolare)  
 Ritratto di Gertrude Stein (*Portrait de Gertrude Stein*), 1905-1906, p. 247  
 Sala da pranzo dell'artista a Montrouge (*La salle à manger de l'artiste à Montrouge*), 1917, p. 305  
 Studente di medicina, marinaio, cinque nudi in un bordello (*Studio per Les Demoiselles d'Avignon*), 1907, p. 250  
 Studi per figure cariatidi (*Etudes pour caryatides*), 1907, p. 288  
 Studi per il ritratto di André Salmon, 1907, p. 285  
 Studi per Parade, 1917, p. 318  
 Studio (Lo) (*L'atelier*), 1927-1928, p. 60 (particolare)  
 Studio per il busto di una donna con autoritratto e scultura, 1929, p. 322  
 Studio per l'amicizia (*Etude pour l'amitié*), 1908, p. 292  
 Studio per la testa della contadina, 1908, p. 295  
 Studio per una testa, 1913, p. 324  
 Studio per una testa, 1913, p. 324  
 Testa (*Tête*), 1928, p. 60  
 Testa (*Tête*), 1907, p. 249  
 Testa (*Tête*), 1907, p. 277  
 Testa (*Tête*), 1907, p. 277  
 Testa (*Tête*), 1913, p. 317  
 Testa (*Tête*), 1958, p. 317  
 Testa (*Tête*), 1930, p. 321  
 Testa con scarificature (*Tête*), 1907, p. 303  
 Testa con striature (*Tête*), 1907, p. 270  
 Testa dello studente di medicina (*Studio per Les Demoiselles d'Avignon*), 1907, p. 251  
 Testa di donna (*Tête de femme*), 1906-1907, p. 248  
 Testa di donna (*Tête de femme*), 1908, p. 291  
 Testa di donna (*Tête de femme*), 1912, p. 319  
 Testa di donna (Marie-Thérèse Walter), (*Tête de femme*), 1931-1932, p. 326  
 Testa di donna (Olga Picasso) (*Tête de femme*), 1930-1931, p. 323  
 Testa di Fernande (*Tête de femme-Fernande*), 1909, p. 304  
 Testa di profilo (*Tête de profil*), 1907, p. 278  
 Testa d'uomo (*Tête d'homme*), 1908, p. 296  
**Pollock, Jackson**  
 Animale ferito (*Wounded Animal*), 1943, p. 643  
 Cerchio (*Circle*), 1938-1941, p. 640  
 Custodi del segreto (*Guardians of the Secret*), 1943, p. 617  
 Donna (La) luna taglia il cerchio (*The Moon-Woman Cuts the Circle*), 1943, p. 643  
 Nascita (*Birth*), 1939-1940, p. 642  
 Numero 1, 1948 (*Number 1, 1948*), 1948, pp. 644; 645 (particolare)  
 Uomo nudo (*Naked Man*), 1938-1941, p. 641  
**Praterie (Camerun)**  
 Fornelli di pipe, p. 391  
**Praterie Occidentali (Camerun)**  
 Seggio da capo, p. 391  
**Provincia degli Altopiani Orientali (Papua Nuova Guinea)**  
 Figura, p. 44  
**Provincia del Madang (Papua Nuova Guinea)**  
 Maschera, p. 636  
**Provincia del Sepik Orientale (Papua Nuova Guinea)**  
 Amuleto per la caccia, p. 447  
 Figura, p. 48  
 Figura, p. 118  
 Ornamento per capelli, p. 47 (particolare)  
**Pueblo**  
 Maschera, p. 657  
**Puiforcat, Jean**  
 Brocca, 1929-1930, p. 483

**Pukapuka**  
 Acchiappa-anime, p. 70  
 Acchiappa-anime, p. 464  
**Punu**  
 Arpa, p. 298  
**Puryear, Martin**  
 Installazione (*Installation*), 1977, p. 671

**Raratonga**  
 Divinità, p. 204  
**Ray Man**  
 Fotografia (*Photograph*), 1935, p. 523  
 Nero e bianco (*Noire et blanche*), 1926, p. 539  
 Scultura di se stesso (*Sculpture by Itself*), 1918, p. 539  
 Totem, 1914, p. 462  
**Regno del Benin**  
 Piastra, p. 317  
 Piastra, p. 375  
**Regno di Karagwe**  
 Figura animale, p. 489  
**Repubblica Popolare del Congo**  
 Maschera, p. 263  
**Roszak, Theodore J.**  
 Spettro di Kitty Hawk (*Spectre of Kitty Hawk*), 1946-1947, p. 647  
**Rothko, Mark**  
 Lento turbine dalla riva del mare (*Slow Swirl by the Edge of the Sea*), 1944, p. 628  
 Paesaggio primordiale (*Primeval Landscape*), 1943, p. 617  
**Rousseau, Henri**  
 Ritratto di Joseph Brummer, 1909, p. 143  
**Rurutu**  
 Figura (Dio A'a), p. 331  
 Figura (Dio A'a), p. 581  
**Russolo, Luigi**  
 Autoritratto, 1913, p. 407

**Salampasu**  
 Maschera, p. 171  
**Salish**  
 Figura, p. 95  
**Samaras, Lucas**  
 Scatola 1, 1962, p. 67  
**Sawos**  
 Tavola traforata, p. 543  
**Scanga, Italo**  
 Carestia di patate 1, 1979, p. 66  
**Schmidt - Rottluff, Karl**  
 Apostolo (*Apostel*), 1918, p. 397  
 Due nudi femminili (*Zwei weibliche Akte*), 1911, p. 374  
 Natura morta con scultura negra (*Stilleben mit Neger-skulptur*), 1913, p. 391  
 Quattro (I) Evangelisti: Matteo, Marco, Luca e Giovanni (*Vier Evangelisten: Matthäus, Markus, Lukas, Johannes*), 1912, p. 384  
 Testa (*Kopf*), 1917, p. 396  
 Testa rosso-blu (*Blauroter Kopf*), 1917, p. 396  
 Tre re (*Die Drei Könige*), 1917, p. 395  
**Senufo**  
 Cavaliere, p. 585  
 Copricapo, p. 623  
 Elemento decorativo di copricapo, p. 540  
 Figura, p. 479  
 Figura di uccello, p. 147  
 Maschera, p. 341  
 Maschera elmo, 350  
 Pilone marca tempo, p. 77  
 Pilone marca tempo, p. 130  
 Pilone marca tempo, p. 131  
 Tamburo, p. 289  
 Testa di cavallerizzo, p. 570  
 Uccello, p. 659  
**Shira-Punu**  
 Maschera, p. 10  
 Maschera, p. 230  
 Maschera, p. 300  
 Maschera, p. 493  
**Simonds, Charles**  
 Gente che vive in un'area circolare, 1972, p. 680  
**Singer, Michael**  
 Prima serie rituale di cancelli 10/78 (*First Gate Ritual Series 10/78*), 1978, p. 677  
 Prima serie rituale di cancelli 4/79 (*First Gate Ritual Series 4/79*), 1979, p. 677  
**Sioux**  
 Scudo, p. 560  
**Smith, David**  
 Colonna della domenica (*Pillar of Sunday*), 1945, p. 650  
 Colonna della domenica (Scizzi per) (*Pillar of Sunday*), 1945, p. 650  
 Eroe (L')- 1925 (*The Hero-1925*), 1951-1952, p. 649  
 Incubatrice reale (*Royal Incubator*), 1949, p. 624  
 Lettera (La) (*The Letter*), 1950, p. 622  
 Senza titolo (*Untitled*), 1933, p. 649

Uccello del Giurassico (*Jurassic Bird*), 1945, p. 618  
 Uccello reale (*Royal Bird*), 1947-1948, p. 653  
**Smithson, Robert**  
 Banchina a spirale (*Spiral Jetty*), 1970, p. 663  
 Cerchio (*Circle*), 1973, p. 684  
**Songye**  
 Feticcio, p. 72 (Particolare)  
 Figura, pp. 134; 135  
 Figura, p. 159  
 Maschera Kifwebe, p. 16  
 Maschera Kifwebe, p. 17  
 Maschera Kifwebe, p. 173  
 Maschera Kifwebe, p. 265  
 Maschera Kifwebe, p. 343  
 Poggiatosta, p. 169  
**Stamos, Theodoros**  
 Suoni nella pietra, 1949, p. 614  
**Stonehenge (Inghilterra)**  
 Veduta, p. 662  
**Storrs, John**  
 Forma architettonica (*Architectural Form*), 1923 ca., p. 465  
**Stretto di Torres (Papua Nuova Guinea)**  
 Maschera, p. 315  
**Stuart, Michelle**  
 Carta della costellazione dell'emisfero meridionale di Nazca (*Nazca Lines Southern Hemisphere Constellation Chart Correlation*), 1981, p. 676  
 Carta delle linee stellari di Nazca (*Nazca Lines Star Chart*), 1981-1982, p. 676  
 Tracciati di pietra - Cumuli del solstizio (*Stone Alignments/Solstice Cairns*), 1979, p. 671  
**Sudan**  
 Due figure, p. 132  
**Sulka**  
 Maschera, p. 545  
 Scudo, p. 117  
**Susu**  
 Maschera, p. 261

**Tabwa**  
 Figura, p. 440  
**Tahiti**  
 Figura, p. 434  
 Tapa, p. 109  
**Teke**  
 Figura, p. 260  
 Figura, p. 397 (particolare)  
 Figura, p. 410  
 Maschera, p. 49  
**Tlingit**  
 Coperta, p. 96  
 Coperta di lana, p. 632  
 Palo totemico, p. 573  
**Tobey, Mark**  
 Idioma eschimese (*Eskimo Idiom*), 1946, p. 620  
 Tamburi, Indiani e la parola di Dio (*Drums, Indians, and the Word of God*), 1944, p. 629  
**Tsogo**  
 Maschera, p. 364  
**Turrel, James**  
 Progetto per il Roden Crater (*Roden Crater Project*), p. 672  
**Tusyan**  
 Maschera, p. 26

**Ubanghi**  
 Testa di scimmia, p. 599  
**Urhobo**  
 Madre con bambino, p. 342

**Vanuatu**  
 Figura simbolo di grado, p. 118  
**Vili**  
 Feticcio in forma di cane, p. 66  
 Feticcio in forma di cane, p. 67  
 Figura, p. 141  
 Figura, p. 214  
**Vlaminck, Maurice de**  
 Bagnanti (*Baigneuses*), 1908, p. 213

**Weber, Max**  
 Interno con donna (*Interior with Woman*), 1917 ca., p. 25  
 Interno con donne (*Interior with Women*), 1917 ca., p. 455  
 Senza titolo, s.d., p. 456  
 Statuetta congolese nota anche come Scultura africana (*Kongo Statuette* auch als *Africanische Skulptur* bekannt), 1910, pp. 24; 454  
**Winsor, Jack**  
 Quadrato legato (*Bount Square*), 1972, p. 674  
 Quattro angoli (*Four Corners*), 1972, p. 674  
**Witoto**  
 Maschera elmo, p. 636



**Wobe**  
Cucchiaio, p. 508  
**Wurkun**  
Maschera, p. 146  
**Wute**  
Seggio, p. 450

**Yaka**  
Figura, p. 24  
Figura, p. 454  
Maschera, p. 572  
**Yaure**

Maschera, p. 11  
**Yoruba**  
Copricapo ghaniforme, p. 431  
**Yombe**  
Feticcio, retro occhiello  
Feticcio, p. 57  
Feticcio, p. 313  
Gruppo composito, p. 298  
Maternità, p. 15

**Zande**  
Coltello da lancio, p. 232  
Figura, p. 158

Figura, p. 173  
Sanra, p. 308  
**Zayas (de), Marius**  
*Alfred Stieglitz*, 1912 ca., p. 464  
**Zorach, William**  
*Il bambino (The Young Boy)*, 1921, p. 464  
**Zulu**  
Figura, p. 526  
**Zuni**  
Figura, p. 30  
Figura (il Dio della guerra), p. 462  
Kachina, p. 563  
Maschera elmo, p. 97



# Referenze fotografiche

Le fotografie riprodotte in questo volume sono state per lo più fornite dai proprietari o dai responsabili delle opere, che sono indicati nelle didascalie. Il seguente elenco, vincolato al numero delle pagine, si riferisce alle fotografie per cui è necessaria un'ulteriore precisazione. Alcune singole opere d'arte che qui ricorrono possono essere anche protette dai diritti d'autore negli Stati Uniti d'America e all'estero e non possono quindi essere riprodotte in nessun modo senza il permesso di chi possiede i diritti d'autore.

Frontespizio: © The Detroit Institute of Arts (Dirk Bakker).

Di fronte 1: Creative Photography Ltd, Parnell, Nuova Zelanda.

2. Margit Baumann, Berna.
4. In alto a destra: © Foto Wettstein e Kauf, Museum Rietberg, Zurigo; in basso a sinistra: per gentile concessione del Museum Rietberg, Zurigo; in basso a destra: per gentile concessione del Museum Rietberg, Zurigo.
5. In alto: Ken Cohen, New York; in basso: Ken Cohen, New York.
6. Hubert Josse, Parigi.
8. Speltdoorn, Bruxelles.
9. ©Fotocolor Hans Hinz, Allschwil-Basilea.
10. A sinistra: Studio Contact, Parigi.
11. A sinistra: Jerry L. Thompson, Amenia N.Y.
12. A destra: Larousse, Parigi.
13. © Malcolm Varon, New York, 1983.
15. In alto a sinistra: Ken Cohen, New York; in alto a destra: © British Museum, Londra; in basso a sinistra: Ken Cohen, New York; in basso a destra: André Koti, Parigi.
16. © Malcolm Varon, New York, 1983.
18. Jean-Luc Mabit, Parigi.
20. A sinistra: André Koti, Parigi; a destra, MoMA (Kate Keller).
21. Lee Boltin, Croton sull'Hudson, N.Y.
22. MoMA (Mali Olatunji).
24. A sinistra: eeva-inkery, New York; a destra: per gentile concessione del Forum Gallery, New York.
28. © British Museum, Londra.
30. Museum für Völkerkunde, Berlino (Dietrich Graf).
31. MoMA (Mali Olatunji).
32. Museum für Völkerkunde, Basilea (Peter Horner).
33. Musée de l'Homme, Parigi (J. Oster).
34. In alto a sinistra: © Fotocolor Hans Hinz, Allschwil-Basilea; in alto a destra: © Museum für Völkerkunde, Basilea; in basso a sinistra: © Museum für Völkerkunde, Basilea (Peter Horner).
35. © Fotocolor Hans Hinz, Allschwil-Basilea.
36. Roger Asselberghs, Bruxelles.
37. In alto a sinistra: Indiana University Art Museum, Bloomington (Ken Strothman e Harvey Osterhoudt); in basso a sinistra: Igor Delmas, Parigi; in basso a destra: James Mathews, New York.
38. Roger Asselberghs, Bruxelles.
39. A sinistra: Musée de l'Homme, Parigi (J. Oster); Ken Cohen, New York.
40. Jerry L. Thompson, Amenia, N.Y.
44. Mario Carrieri, Milano.
45. In alto: per gentile concessione di M. Knoedler e Co., New York.
46. André Morain, Parigi.
47. In alto: Igor Delmas, Parigi; in basso a sinistra: Poro, Milano.
48. André Koti, Parigi.
49. Musée Barbier-Müller, Ginevra (Pierre-Alain Ferrazzini).
50. Per gentile concessione dell'Art Gallery of Ontario, Toronto.
51. Eric Pollitzer, New York.
53. A destra: Soichi Sunami.
55. André Koti, Parigi.
56. © Malcolm Varon, New York, 1983.
58. A sinistra: MoMA (Mali Olatunji); a destra: A.S.C. Rower, New York; © A.S.C. Rower, New York, 1984.
59. A destra: per gentile concessione del Metropolitan Museum of Art, New York.
60. In alto: Soichi Sunami, © Appolot Photographie, Grasse.
61. A sinistra: Hubert Josse, Parigi; a destra, Indiana University Art Museum, Bloomington (Ken Strothman e Harvey Osterhoudt).
63. Little Bobby Hanson, New York.
64. In alto: Musée de l'Homme, Parigi (P. Destable); in basso: tutti i diritti riservati al Metropolitan Museum of Art, New York.
65. A sinistra: MoMA (Kate Keller); a destra: © Speltdoorn, Bruxelles.
66. In alto: Museum für Völkerkunde, Berlino (Dietrich Graf); in basso a sinistra: Michael Arthur, San Diego; in basso a destra: MoMA (Mali Olatunji).
67. In alto: Musée de l'Homme, Parigi (J. Oster); in basso a destra, David Reynolds, New York.
68. Jerry L. Thompson, Amenia, N.Y.
69. A sinistra: Robert Griffin, Los Angeles; a destra: Igor Delmas, Parigi.
70. A sinistra: A.C. Cooper Ltd, Londra; a destra: Eric Pollitzer, New York.
71. A.C. Cooper Ltd., Londra.
72. © Speltdoorn, Bruxelles.
73. A.C. Cooper Ltd., Londra.
75. © The Trustees of the British Museum.
77. Appolot Photographie, Grasse.
79. O.E. Nelson, New York.
80. In alto e in basso a sinistra, per gentile concessione della Perls Gallery, New York.
81. Per gentile concessione di Archives Delyse Durand-Ruel, Rueil-Buzenval, Francia.
84. © The Metropolitan Museum of Art, New York, 1984.
86. In alto: per gentile concessione del Museum für Völkerkunde, Vienna; in basso: © The British Museum, Londra.
87. Per gentile concessione del Museum für Völkerkunde, Vienna.
88. In alto a sinistra: per gentile concessione del Museum für Völkerkunde, Vienna; in basso: © The British Museum, Londra.
89. Museo Nazionale di Danimarca, Copenhagen (Lennart Larsen).
90. Per gentile concessione del Museum für Völkerkunde, Vienna.
92. Museum of the American Indian, Fondazione Heye, New York (Carmelo Guadagno).
93. Per gentile concessione del Museum für Völkerkunde Vienna.
95. © American Museum of Natural History, 1984 (R.P. Sheridan).
96. In alto: Eric Pollitzer, New York; in basso a sinistra e a destra: Museo Nazionale di Danimarca, Copenhagen (Lennart Larsen).
97. In basso a sinistra: Dennis Barna, Brooklyn, New York.
101. Bibliothèque Nationale, Parigi.
102. Bibliothèque Nationale, Parigi.
103. © The Metropolitan Museum of Art, New York, 1984.
104. Hubert Josse, Parigi.
105. Musée de l'Homme, Parigi.
106. Bibliothèque Nationale, Parigi.
107. Bibliothèque d'Art et Archéologie, Fondazione Jacques Doucet, Parigi.
108. Little Bobby Hanson, New York.
109. In alto, Musée de l'Homme, Parigi. (D.

- Ponsard).
110. Bibliothèque Nationale, Parigi.
111. Per gentile concessione della Galerie Albert Loeb, Parigi.
112. Musée de l'Homme, Parigi.
113. Hubert Josse, Parigi.
114. In alto, Hubert Josse, Parigi; in basso: Eric Pollitzer, New York.
115. In alto: per gentile concessione della Pierre Matisse Gallery, New York; in basso: Musée de l'Homme, Parigi (van de Broek).
116. Rheinlander Photoatelier, Amburgo.
119. In alto a destra: Peter Moore, New York.
122. Denise Colomb, Parigi.
124. In Focus Production, Tucson.
126. Musée de l'Homme, Parigi.
127. Roger Asselberghs, Bruxelles.
129. Jerry L. Thompson, Amenia, N.Y.
130. A.C. Cooper Ltd., Londra.
131. Barnes e Bradforth, Londra.
134. Speltdoorn, Bruxelles.
135. Speltdoorn, Bruxelles.
136. Igor Delmas, Parigi.
137. Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.
140. Igor Delmas, Parigi.
141. Berriet, Parigi.
142. Berriet, Parigi.
143. Per gentile concessione del Kunstmuseum, Basilea.
144. René-Jacques, Parigi.
145. Poro, Milano.
146. Igor Delmas, Parigi.
147. Bob Kolbrener, St. Louis.
148. Galleria Nazionale Ungherese, Budapest.
150. Vladimir Markov, (V.I. Maetrei).
152. In basso: Alfred Steglitz.
154. In alto: Poro, Milano.
155. Per gentile concessione del Minneapolis Institute of Arts.
156. Hubert Josse, Parigi.
158. MoMA (Mali Olatunji).
159. André Koti, Parigi.
161. Roger Asselberghs, Bruxelles.
164. Soichi Sunami.
165. Poro, Milano.
170. A destra: Musées Nationaux, Parigi.
173. In basso a destra: Speltdoorn, Bruxelles.
175. Ray Manley, Tucson.
- 176-177. Per gentile concessione dello Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass.
178. © The Metropolitan Museum of Art, New York, 1983.
184. Tom Scoot, Edimburgo.
186. In alto: Fotograf Ole Woldbye, Copenhagen; in basso: tutti i diritti riservati al Metropolitan Museum of Art, New York.
187. © The Metropolitan Museum of Art, New York, 1983.
190. © Fotocolor Hans Hinz, Allschwil-Basilea.
192. A sinistra: per gentile concessione del Musée Gauguin, Tahiti (Dominique Charnay).
195. A destra: A.C. Cooper Ltd., Londra.
196. A sinistra: A.C. Cooper Ltd, Londra; a destra, per gentile concessione della Art Gallery of Ontario, Toronto.
197. A destra: A.C. Cooper Ltd., Londra.
198. In alto a sinistra: per gentile concessione della Art Gallery of Ontario, Toronto; in basso a destra: Jan e John F. Thompson, Los Angeles.
199. A destra: Musée Barbier-Müller, Ginevra (Pierre-Alain Ferrazzini).
202. Speltdoorn, Bruxelles.
203. A sinistra: tutti i diritti riservati al Metropolitan Museum of Art, New York.
204. John Webb, Cheam, Surrey, Inghilterra.
209. © Museum für Völkerkunde, Basilea.
210. Per gentile concessione di M. Knoedler and Co., New York.
214. A destra: Hubert Josse, Parigi.
221. In alto: Bruce C. Jones, Rocky Point, N.Y.
222. A sinistra: tutti i diritti riservati al Metro-



- politan Museum of Art, New York.  
 223. Ray Manley, Tucson.  
 225. In alto: per gentile concessione del National Museum of African Art, Eliot Elisofon Archives, Smithsonian Institution (Eliot Elisofon); in basso: per gentile concessione di Michel Kellerman.  
 228. In alto: André Koti, Parigi; in basso: Larry Ostrom.  
 229. A sinistra: Larry Ostrom; a destra: André Koti, Parigi.  
 230. A sinistra: per gentile concessione di M. Knoedler and Co., New York.  
 231. A sinistra: André Koti, Parigi; in centro, Eric Pollitzer, New York.  
 232. A sinistra: MoMA (Kate Keller); a destra, Ken Cohen, New York.  
 233. A destra: per gentile concessione del Bern Historical Museum.  
 234. A sinistra: © National Museum of Ireland.  
 235. In basso: Hubert Josse, Parigi.  
 240. MoMA (Kate Keller).  
 246. A destra: Soichi Sunami.  
 247. In basso: tutti i diritti riservati al Metropolitan Museum of Art, New York.  
 248. A sinistra: Malcolm Varon, New York.  
 249. A destra: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf.  
 250. In basso: © Fotocolor Hans Hinz, Allschwil-Basilea.  
 251. A destra: MoMA (Mali Olatunji).  
 252. Eric. E. Mitchell.  
 253. In alto: MoMA (Kate Keller).  
 256. A destra: MoMA (Kate Keller).  
 257. A sinistra e a destra: Musée de l'Homme, Parigi (D. Ponsard).  
 259. A destra: André Koti, Parigi.  
 260. A sinistra: Musée de l'Homme, Parigi (J. Oster).  
 262. A sinistra: MoMA (Kate Keller); a destra, Musée de l'Homme, Parigi (D. Ponsard).  
 263. A sinistra e a destra: MoMA (Kate Keller).  
 264. In alto: MoMA (Kate Keller); in basso, Bruno Piazza, Bruxelles.  
 265. Speltdoorn, Bruxelles.  
 267. © Michel Laurent.  
 268. A sinistra: Malcolm Varon, New York, 1984; a destra: André Koti, Parigi.  
 269. Per gentile concessione delle Acquavella Galleries, New York.  
 270. In basso a sinistra: Speltdoorn, Bruxelles; in basso a destra: Ken Cohen, New York.  
 272. In basso al centro: Eric Pollitzer, New York.  
 276. A destra: MoMA (Kate Keller).  
 277. In alto a sinistra: Appolot Photographie, Grasse; in basso a destra: per gentile concessione della Galerie Jan Krugier, Ginevra.  
 279. Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf.  
 280. A sinistra: per gentile concessione della Galerie Louise Leiris, Parigi.  
 281. André Koti, Parigi.  
 282. Per gentile concessione di Michel Kellerman.  
 283. André Koti, Parigi.  
 284. A sinistra, André Koti, Parigi.  
 285. A destra, Appolot Photographie, Grasse.  
 286. In alto: © University Museum, University of Pennsylvania.  
 288. A destra: MoMA (Kate Keller).  
 289. Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf.  
 290. André Koti, Parigi.  
 291. Malcolm Varon, New York.  
 292. In alto a destra: John Webb, Cheam, Surrey, Inghilterra.  
 293. A. Laure, Marsiglia.  
 215. In alto a sinistra: per gentile concessione della Galerie Jan Krugier, Ginevra.  
 297. In alto: Malcolm Varon, New York; in basso: Speltdoorn, Bruxelles.  
 298. A sinistra: Jacqueline Hyde, Parigi.  
 299. A sinistra: per gentile concessione del Dr. Stanley Jernow; al centro e a destra, Musées Nationaux, Parigi.  
 300. In alto a destra: Musées Nationaux, Parigi; in basso: Appolot Photographie, Grasse.  
 301. In basso: per gentile concessione della Galerie Louise Leiris, Parigi.  
 304. A sinistra, André Koti, Parigi.  
 305. A sinistra: André Koti, Parigi.  
 309. A sinistra e a destra: Speltdoorn, Bruxelles.  
 310. A sinistra, André Koti, Parigi.  
 312. René Jacques, Parigi.  
 313. André Koti, Parigi.  
 315. André Koti, Parigi.  
 317. In basso a destra: MoMA (Mali Olatunji).  
 319. In basso a sinistra: Herbert Migdoll, New York; in basso a destra: Chevallier, Troyes.  
 320. In alto a sinistra: per gentile concessione di Alex Maguy, Parigi.  
 321. Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf.  
 323. André Koti, Parigi.  
 325. Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf.  
 326. Per gentile concessione della Berlin Nationalgalerie (Reinhard Friedrich).  
 327. André Koti, Parigi.  
 328. In alto: MoMA (Kate Keller); in basso: Appolot Photographie, Grasse.  
 330. A destra: © Edward Quinn, Nizza.  
 331. © British Museum, Londra.  
 332. © André Ostier, Parigi.  
 333. André Koti, Parigi.  
 340. © Brassai, 1943.  
 341. In alto: Musées Nationaux, Parigi; in basso a sinistra e a destra: Appolot Photographie, Grasse.  
 342. © Roger Asselberghs, Bruxelles.  
 343. In alto a sinistra: Malcolm Varon, New York.  
 349. In basso a destra: Soichi Sunami.  
 351. Carmelo Guadagno.  
 352. Hubert Josse, Parigi.  
 354. A sinistra: © British Museum, Londra.  
 355. In basso a sinistra: Brancusi Archives, Musée National d'Art Moderne, Parigi.  
 359. A sinistra: Eric Pollitzer, New York.  
 360. A sinistra: Jacqueline Hyde, Parigi.  
 361. Carmelo Guadagno e David Heald.  
 365. Dennis Barna, Brooklyn, N.Y.  
 367. Charles Henault.  
 368. Eric Pollitzer, New York.  
 374. © Henning Rogge, Berlino.  
 378. In basso: Ralph Kleinhempel Photographic Studio, Amburgo. a destra: Museum für Völkerkunde, Berlino (Dietrich Graf).  
 380. Bildarchiv Foto Marburg, per gentile concessione della Fondazione Nolde, Seebull.  
 381. In alto: Gerd Remmer, Flensburg; in basso a sinistra: © Fondazione Nolde, Seebull.  
 383. Al centro: Gers Remmer, Flensburg, © Fondazione Nolde, Seebull.  
 384. Henning Rogge, Berlino.  
 386. In basso: tutti i diritti riservati al Metropolitan Museum of Art, New York.  
 388. In basso: Hepp e Hepp, Costanza.  
 391. In alto a destra: Rheinisches Bildarchiv, Colonia.  
 392. A sinistra: Gerd Remmer, Flensburg, © Fondazione Nolde, Seebull; a destra: Ralph Kleinhempel Photographic Studio, Amburgo, © Fondazione Nolde, Seebull.  
 393. Amburgo, Hamburgisches Museum für Völkerkunde (Brigitte Claassen).  
 394. In basso: © Staatliche Museum Preussisches Kulturbesitz, Berlino (Jörg Anders, Berlino).  
 395. A sinistra, Soichi Sunami.  
 396. In alto a sinistra: Henning Rogge, Berlino; in basso a sinistra: per gentile concessione del Brücke Museum, Berlino (Emy Frisch).  
 397. © Henning Rogge, Berlino.  
 400. Per gentile concessione di Christie, Manson e Wood International, New York.  
 404. Studio Parvum Foto, Milano.  
 406. A sinistra: Studio Parvum Foto, Milano; a destra: Musée de l'Homme, Parigi (D. Ponsard).  
 407. In alto: Studio Parvum Foto, Milano.  
 408. A destra: Studio Parvum Foto, Milano.  
 409. In alto e in basso: Studio Parvum Foto, Milano.  
 410. A sinistra: Studio Parvum Foto, Milano; a destra: per gentile concessione della Galerie Louise Leiris, Parigi.  
 411. Studio Parvum Foto, Milano.  
 412. Studio Parvum Foto, Milano.  
 413. In alto: André Koti.  
 414. A destra: tutti i diritti riservati al Metropolitan Museum of Art, New York.  
 416. MoMA (Mali Olatunji).  
 418. © Tate Gallery, Londra.  
 419. Eric Pollitzer, New York.  
 420. A sinistra: Soichi Sunami; a destra: Walker Evans.  
 422. A sinistra: per gentile concessione di Franyo e di Gustavo Schindler, New York; a destra, Adolph Studly.  
 426. A sinistra MoMA (Kate Keller).  
 428. MoMA (Mali Olatunji).  
 429. In alto: MoMA (Kate Keller).  
 430. A destra: Poro, Milano.  
 431. A sinistra: Igor Delmas, Parigi, a destra © The Metropolitan Museum of Art, New York.  
 432. A destra: tutti i diritti riservati al Metropolitan Museum of Art, New York.  
 434. A destra: © British Museum, Londra.  
 435. A destra: © British Museum, Londra.  
 436. Mario Carrieri, Milano.  
 439. In alto a sinistra: tutti i diritti riservati al Metropolitan Museum of Art, New York; in basso a sinistra: MoMA (Mali Olatunji); in basso a destra: Musée Nationaux, Parigi.  
 441. A sinistra: per gentile concessione della Antony d'Offay Gallery, Londra.  
 442. Ken Cohen, New York.  
 446. A destra: A.C. Cooper Ltd., Londra.  
 448. A sinistra: per gentile concessione della Anthony d'Offay Gallery, Londra; a destra © British Museum, Londra.  
 449. Derek Balmer, Bristol, Inghilterra.  
 454. A sinistra: evva-inkeri, New York; a destra: per gentile concessione del Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska.  
 456. In basso: per gentile concessione delle Babcock Galleries, New York.  
 459. Museum für Völkerkunde, Berlino (Dietrich Graf).  
 460. In alto a destra e a sinistra: Museum für Völkerkunde, Berlino (Dietrich Graf).  
 462. A sinistra: per gentile concessione di Cordier e di Ekstrom, New York (Geoffrey Clements, New York).  
 464. A sinistra: tutti i diritti riservati al Metropolitan Museum of Art, New York; al centro: A.C. Cooper Ltd., Londra; a destra: Jerry L. Thompson.  
 465. A sinistra: John D. Schiff.  
 466. In alto a sinistra: tutti i diritti riservati al Metropolitan Museum of Art, New York; in basso: Geoffrey Clements, New York.  
 468. In alto: Clements Kalischer, Stockbridge, Massachusetts; in basso: Chisholm, Rick and Assoc., Houston.  
 471. In alto: A.S.C. Rower, New York, © 1984 A.S.C. Rower, New York.  
 478. Per gentile concessione del Musée National Fernand Léger, Biot.  
 480. A sinistra: per gentile concessione del Musée National Fernand Léger, Biot.  
 481. In alto: Eric Pollitzer, New York; in basso a sinistra: David Allison, New York.  
 486. MoMA (Kate Keller).  
 488. © COSMOPRESS, Ginevra e ADAGP, Parigi, 1984.  
 489. A sinistra: © COSMOPRESS, Ginevra e ADAGP, Parigi, 1984.  
 490. A destra: © Malcolm Varon, New York.  
 495. In basso a sinistra: © COSMOPRESS, Ginevra e ADAGAP, Parigi, 1984; in basso a destra: per gentile concessione del Milton and Sally Avery Center for the Arts, the



- Bard College Center, Annandale-on-Hudson, N.Y.
496. MoMA (Kate Keller).
497. In alto a sinistra: Walker Evans.
499. Per gentile concessione della Sainenberg Gallery, New York.
500. In alto e in basso: © COSMOPRESS, Ginevra e ADAGAP, Parigi, 1984.
505. A destra: © British Museum, Londra.
506. Eric Pollitzer, New York.
507. A destra: per gentile concessione di Audap-Godeau-Solanet, Parigi.
508. A sinistra: Indiana University Art Museum (Ken Strothman e Harvey Osterhoudt); a destra, per gentile concessione del Museum Rirtberg, Zurigo.
509. Eric Pollitzer, New York.
513. A destra: © Presidente e Membri del Harvard College, 1984 (Hillel Berger).
516. A destra: © Malcolm Varon, New York.
517. A sinistra: © Malcolm Varon, New York, 1984.
519. In basso: Walter Drayer, Zurigo.
520. In alto: M.me Sabine Weiss, Parigi.
521. M.me Sabine Weiss, Parigi.
522. In alto a destra: per gentile concessione del Museum für Völkerkunde, Berlino.
524. A sinistra: Routhier, Studio Lourmel, Parigi.
525. In alto: M.me Sabine Weiss, Parigi; in basso: Roger Asselberghs, Bruxelles.
526. A sinistra: Roger Asselberghs, Bruxelles; a destra © British Museum, Londra.
527. MoMA (Kate Keller).
528. Per gentile concessione di Reinhold Hohl, Magden, Svizzera.
531. A destra: Igor Delmas, Parigi.
536. In basso: per gentile concessione di Francis M. Naumann, New York.
540. In alto: Richard di Liberto, Fresh Meadows, N.Y.
540. Hubert Josse, Parigi.
541. © British Museum, Londra.
542. Little Bobby Hanson, New York.
543. Eric Pollitzer, New York.
546. Per gentile concessione di Charles Ratton, Parigi.
547. Hamburgisches Museum für Völkerkunde (Brigitte Claassen).
549. Tutti i diritti riservati al Metropolitan Museum of Art, New York.
554. Soichi Sunami.
556. In alto a destra: The American Museum of Natural History, New York (Rota).
559. In alto: © Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main (Ursula Edelmann, Frankfurt am Main).
560. In alto a destra: © The Denver Art Museum.
562. © Arnol Newman.
563. Ray Manley, Tucson.
564. A sinistra: Soichi Sunami.
565. A destra: Eric Pollitzer, New York.
567. A sinistra: © Malcolm Varon, New York; a destra, Eric Pollitzer, New York.
568. MoMA (Mali Olatunji).
569. A sinistra: Glenbow Photograph, Calgary, Alberta.
570. A sinistra: M.me Sabine Weiss, Parigi; a destra: MoMA (Kate Keller).
571. André Koti, Parigi.
572. In alto: Hickey-Robertson, Houston; in basso a sinistra: Eric Pollitzer, New York.
573. A sinistra: Taylor e Dull; al centro: Bill Holm; Seattle.
574. In alto a destra: © Malcolm Varon, New York; in basso: Eric Pollitzer, New York.
576. In basso: Hamburgisches Museum für Völkerkunde (Brigitte Claassen).
578. In alto: per gentile concessione di L'Oeil, Losanna; in basso: per gentile concessione di Richard L. Feigen Co., New York.
579. André Koti, Parigi.
580. In alto: Soichi Sumani.
581. In alto a sinistra: Studio Marion-Valentine, Parigi; in basso: © British Museum, Londra.
584. In alto a sinistra: Walter J. Russel, New York; in alto a destra: per gentile concessione della Pierre Matisse Gallery, New York (Eric Pollitzer, New York); in basso a sinistra: Linden-Museum, Stoccarda (Ursula Didoni).
585. In basso a sinistra: MoMA (Kate Keller).
586. In alto a destra: Soichi Sunami; in basso a destra: per gentile concessione della Pierre Matisse Gallery, New York (Oliver Baker).
588. A sinistra: Musée Barbier-Müller, Ginevra (Pierre-Alain Ferrazzini).
589. Tutti i diritti riservati al Metropolitan Museum of Art, New York.
590. A destra e a sinistra: Roger Asselberghs, Bruxelles.
591. A sinistra: Igor Delmas, Parigi; in alto a destra: per gentile concessione della Henry Kamer Gallery, New York; in basso a destra: per gentile concessione del Musée des Arts Africains et Océaniens, Parigi.
596. In alto: © City Art Gallery, Manchester; in basso: per gentile concessione del Malborough Fine Art Ltd., Londra.
597. In alto a destra e in basso a sinistra: © British Museum, Londra.
601. In alto a sinistra: © British Museum, Londra.
602. In alto a destra: per gentile concessione della Fondazione Henry Moore, Much Hadham, Inghilterra; in basso: © British Museum, Londra.
603. A sinistra: per gentile concessione della Fondazione Henry Moore, Much Hadham, Inghilterra; a destra: © British Museum, Londra.
604. A sinistra: A.C. Cooper Ltd., Londra.
606. In basso: Jean Luc Mabit, Parigi.
607. In alto: A.C. Cooper Ltd., Londra.
609. A destra: per gentile concessione della Art Gallery Ontario, Toronto.
610. In basso: Ken Cohen, New York.
612. A sinistra: Musées Nationaux, Parigi.
614. MoMA (Mali Olatunji).
616. In alto: © Fondazione Adolph e Ester Gottlieb, New York, 1980 (Robert Emates, New York).
617. In alto: Don Myer; in basso: per gentile concessione della Pace Gallery, New York, © proprietà di Mark Rothko.
618. Per gentile concessione della Christie, Manson and Woods International, New York.
621. © Justin Kerr, New York, 1983.
624. In alto: Hamburgisches Museum für Völkerkunde (Brigitte Claassen); in basso: per gentile concessione della Smithsonian Institution, Washington D.C.
625. James Mathews, New York.
626. In alto: Rudolph Burckhardt, New York.
627. Eric Pollitzer, New York.
628. MoMA (Mali Olatunji).
629. Adolph Studly.
630. © Fondazione Adolph e Ester Gottlieb, New York, 1980 (O.E.Nelson, New York).
631. Rudolph Burckhardt, New York.
632. Per gentile concessione della Fondazione Adolph e Ester Gottlieb, New York.
633. © Fondazione Adolph e Ester Gottlieb, New York, 1979 (O.E.Nelson, New York).
634. Malcolm Varon, New York.
635. A destra: per gentile concessione del Wadsworth Atheneum, Hartford; a sinistra: Malcolm Varon, New York.
636. A sinistra: Little Bobby Hanson, New York.
637. A sinistra: Pierre-Alain Ferrazzini, Ginevra; a destra: MoMA (Mali Olatunji).
639. David Wharton.
640. MoMA (Kate Keller).
641. Per gentile concessione della Richebourg Mc Coy Gallery, New York.
642. Per gentile concessione della Tate Gallery, Londra.
643. In alto: per gentile concessione E.V.Thaw, New York.
644. MoMA (Kate Keller).
645. In alto: MoMA (Kate Keller).
646. In alto: Michael Tropea, Chicago; in basso a sinistra: © della Fondazione Adolph e Ester Gottlieb, New York, 1979 (O.E.Nelson, New York).
647. In alto: Geoffrey Clements, New York; in basso: Soichi Sunami.
648. Eric Pollitzer, New York.
650. University of Indiana Art Museum, Bloomington (Ken Strothman Harvey Osterhoudt).
656. Tom van Eynde, Berkeley, Ill.
657. D.A.D./R.W. Dreyfus, Parigi.
660. © Dia Art, 1980 (John Cliett). In basso: © Marilyn Bridges, 1979.
665. Per gentile concessione della Xavier Fourcade, Inc. New York.
666. Per gentile concessione dell'artista.
668. © Marilyn Bridges, 1979.
669. © Walter De Maria, 1968.
670. In alto: © Pieter Boersma GFK, Amsterdam, per gentile concessione della Leo Castelli Gallery, New York.
671. In alto: per gentile concessione dell'artista; in basso: per gentile concessione dell'artista (Maryanne Caruthers-Akin, Portland, Oregon).
673. In basso a destra: Cristos Gianakos, New York.
676. In basso a sinistra: per gentile concessione dell'artista (Leslie Harns).
678. In alto: Joe Schoppelin, San Francisco; in basso: Peter Moore, New York.
679. In basso: Lee Stalworth.
680. Rudolph Burckhardt, New York.
681. In basso: per gentile concessione delle Ronald Feldman Fine Arts, New York (Caroline Tisdall).
682. A destra: per gentile concessione della Mary Boone Gallery, New York (Alan Zindman/Lucy Fremont, New York); a sinistra: Ivan Dalla-Tana New York.
684. Per gentile concessione della John Weber Gallery, New York (J. Ferrari).
685. © Marilyn Bridges, 1979.

© Foto Spadem 1983, per ogni opera di Picasso riprodotta che provenga da: Musée Picasso, Parigi; Bernard Picasso, Parigi; Claude Picasso, Parigi; Jacqueline Picasso, Mougins; Marina Picasso.  
Per le opere riprodotte alle seguenti pagine: 245, 259, a destra, 288 a destra, la S.P.A.D.E.M. di Parigi e l'agente francese esclusivo per i diritti di tali riproduzioni e la V.A.G.A. di New York, l'agente esclusivo degli Stati Uniti per la S.P.A.D.E.M.



Faint, illegible text covering the page, likely bleed-through from the reverse side. The text is organized into several columns and appears to be a formal document or report.



Questo volume è stato stampato  
nel mese di ottobre 1985  
nelle Officine Grafiche di Verona  
dalla Arnoldo Mondadori Editore.  
Stampato in Italia - Printed in Italy







The Museum of Modern Art



300062705



0027844-0

