

**Predella** journal of visual arts, n°34, 2014 - [www.predella.it](http://www.predella.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

***Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / **Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year*

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Direttore scientifico aggiunto** / Scholarly Associate Editor: Fabio Marcelli

**Comitato scientifico** / Editorial Advisory Board:

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

**Coordinatore della redazione** / Editorial Coordinator: Stefano de Ponti

**Impaginazione** / Layout: Stefano de Ponti, Lucio Mondini

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*Carl Einstein (1885-1940) was a German art critic and writer whose original approach to European avant-garde and primitivism hasn't been adequately taken into account by the Italian academic world, despite a growing international attention to his intellectual legacy in the last twenty years. The article tries to map out the main topics, references and achievements of Einstein's critical thinking from the first 1910s to the early 1930s, in which cubism and some leading artists of the European avant-garde are meant to become the focal points. The essay pre-announces to which extent Einstein's early, pioneering and best-known work (*Negerplastik*, 1915) shouldn't be misunderstood as a merely purovisiblist approach to African art and cubism. The author gets ahead of some focal points disproving this frequent misunderstanding and therefore tries to get Einstein's militant art criticism into another perspective, which should be appropriate for further elaborations of his writings. The essay should be construed as an introduction to Einstein's biographical and critical profile and is meant to be followed with a second part in the next issue of "Predella".*

## 1. APERÇU

All'interno della mostra *Animismus* alla Haus der Kulturen der Welt di Berlino (2012), un piccolo volume in edizione originale giace composto sotto il vetro di una teca: è *Negerplastik* di Carl Einstein (1915)<sup>1</sup>. La mostra, dal carattere spiccatamente intermediale, è parte di un più ampio progetto di ricerca<sup>2</sup>: un progetto volto a rimettere in questione i confini fra soggetto ed oggetto, fra natura e cultura, fra realtà materiale e psiche, polarizzazioni consolidatesi tra età moderna e post-moderna sulla scorta della cartesiana separazione fra *rex-cogitans* e *rex-estensa*<sup>3</sup>. Il titolo provocatorio, riconducibile all'etnologo ottocentesco Edward B.Taylor, riprende (e delimita) un concetto di "religione primitiva" su cui l'etnologia evolucionista si è largamente appoggiata fra i secoli diciannovesimo e ventesimo: "animismo" quale cumulo di proiezioni volte a popolare la sfera dell'inanimato di spiriti portatori di "soggettività" e di "forze"; il segno distintivo di un cosiddetto "pre-moderno" che si sarebbe fondato sull'inestricabile fusione fra realtà materiale e psiche, nonché su un presunto "stato di natura".

Monaco di Baviera, 1994. Mostra alla Haus der Kunst dal titolo: *Elan vital oder das Auge des Eros. Kandinsky Klee Arp Mirò und Calder*. Klaus Kiefer, germanista di prim'ordine, scrive in apertura di un suo contributo al catalogo: "E' difficile – per

non dire imbarazzante – dover presentare ad un pubblico più vasto uno degli autori e degli storici dell'arte più significativi del Ventesimo secolo. Ancora più imbarazzante è che numerosi studiosi tedeschi non ne abbiano neanche sentito parlare. Si tratta di Carl Einstein (1885-1940)<sup>4</sup>.

Che l'osservazione citata venga da uno studioso tedesco, fra i primi a dare massiccia attenzione ad Einstein in prospettiva storico-culturale e in primo luogo letteraria, è un dato che stimola l'approfondimento su questa figura, indipendentemente dalla valutazione di merito espressa: perché evidenza come su Einstein manchi ancora a metà anni Novanta un chiaro interesse del mondo della storia e della critica d'arte; e perché per tre interi decenni teoria, critica e storiografia artistica sono stati per Einstein il "luogo" di lavoro. Che infine *Negerplastik* sia comparsa chiusa (e muta) in una vetrina della sopracitata mostra è uno stimolo ad aprirla; ci spinge a interrogarci sul perché si sia trovata lì.

La questione ha alcuni tratti geo-politici. Carl Einstein, ebreo tedesco vissuto a Berlino e dal 1928 a Parigi, muore suicida nel Luglio 1940 in Francia gettandosi nelle acque del fiume Gave dopo l'internamento in un campo di detenzione del fascismo francese. In fuga dalla Spagna franchista, è perseguitato anche nella Francia fascistizzata dopo la sconfitta dell'esercito repubblicano nella guerra civile, alla quale ha partecipato fin dallo scoppio nelle file della Colonna anarchica Durruti. Alla data della sua morte, Einstein ha pubblicato moltissimi dei suoi contributi e delle sue opere fra le capitali dei due paesi, avendo vissuto in Francia dalla fine degli anni Venti anche per l'impossibilità materiale di far rientro in Germania. Nel fermento della capitale francese è coinvolto nel 1929 assieme a Georges Bataille e Michel Leiris alla fondazione di una rivista di primo piano come *Documents*, raccolta di etnologi, letterati, storici dell'arte, cultori di vari ambiti e surrealisti "dissidenti". Molti di loro ne avrà introdotti alla rivista dalla natia Germania, in virtù dei fitti, intrecciati contatti con storici d'arte, etnologi, africanisti e orientalisti intrattenuti negli anni antecedenti<sup>5</sup>.

Il lascito einsteniano composto di scritti completi, lettere e appunti mai editi in vita, rimane dopo la sua morte a Parigi e sopravvivrà intatto agli anni della guerra. Se è una studiosa tedesca, Sybille Penkert, ad interessarsi pionieristicamente di Einstein alla fine degli anni Sessanta con il suoi primi *Beiträge zu einer Monographie*<sup>6</sup>, è intorno a questo risvegliato interesse che si promuove e compie nello stesso giro di anni la "restituzione" del lascito parigino agli archivi dell'*Akademie der Künste*, prestigiosa istituzione della ex-Berlino Ovest. Spetta dunque al "paese d'origine", non senza un importante prestito intellettuale dalla sua patria adottiva<sup>7</sup>, incaricarsi dell'impresa che lentamente porta tra l'inizio degli anni Ottanta e la seconda metà degli anni Novanta all'edizione berlinese dei primi cinque volumi

dei *Werke*<sup>8</sup>. In queste è inclusa infine una prima fetta significativa dei materiali d'archivio<sup>9</sup>, ma è vicenda, la pubblicazione e l'edizione critica di questi, che non può ad oggi considerarsi conclusa.

L'introdurre in questa sede Carl Einstein esclude l'ambizione di portare immediatamente l'attenzione sui materiali più ignoti o mai pubblicati, pur senza mancare di segnalarne l'esistenza; piuttosto, vorrebbe contribuire a focalizzare le prime, essenziali domande che l'apertura al suo profilo critico pone in vista di approfondimenti ulteriori.

Tale apertura appare stimolata anche dal fatto che, durante gli anni Novanta, il lento sommovimento intorno a Carl Einstein ha cominciato a smuovere l'interesse di figure immediatamente prossime agli studi filosofici e all'etnologia, come è il caso, fra gli altri, di Georges Didi-Huberman, Jean Paudrat ed Ezio Bassani<sup>10</sup>.

In mezzo, non secondaria, è andata procedendo dal lato tedesco una vicenda chiave: la pubblicazione nel 1996 della quinta impresa dell'edizione berlinese dei *Werke* e quella più propriamente storico-artistica – la terza edizione della *Kunstgeschichte des XX Jahrhunderts (Storia dell'arte del XX secolo, 1931)* – a cura di due storici dell'arte, Uwe Fleckner e Thomas W. Gaehtgens<sup>11</sup>, quest'ultimo fondatore del Forum Tedesco per la Storia dell'arte a Parigi. Soltanto dal 2013, invece, il poco noto saggio *Georges Braque (1934)*, a cura dello stesso Uwe Fleckner, è fruibile per la prima volta in tedesco in un'edizione slegata dai grandi volumi dei *Werke* in cui era stato inserito<sup>12</sup>.

In ogni caso è questione di sguardi e contributi incrociati, di interrogativi che montano dall'esterno della flagranza testuale; senza che sia marginale, a partire proprio dall'"esterno", il fatto che il mondo degli studi tedesco abbia solo tardivamente perseguito un progetto di integrale recupero di questo suo scomodo intellettuale d'anteguerra. E' quindi anche a partire da questa difficile costruzione storiografica che l'esigenza di interrogazione del percorso, dei materiali delle prospettive critiche di Carl Einstein si è posta a chi scrive in quanto storico dell'arte italiano, fattasi esigenza di andare all'interno dei testi. Perché, a sporgere solo il minimo sguardo, fra gli storici dell'arte italiani è stato uno dei più multidisciplinari, Carlo Ludovico Ragghianti, il solo a porre Carl Einstein all'attenzione degli ambienti accademici della sua disciplina di riferimento. Lo ha fatto promuovendo la traduzione (laddove solo i germanisti Ferruccio Masini<sup>13</sup> e Giusi Zanasi<sup>14</sup> fra gli anni Settanta ed Ottanta avevano tradotto ed edito una piccola ma significativa parte di scritti del nostro) del testo che lo ha reso più noto e fatto equivocare come mero esponente del "primitivismo": *Scultura negra, appunto, Negerplastik*<sup>15</sup> al secolo. Poi più nulla, prima di un convegno promosso dall'Università di Firenze nel 2012 che ha lanciato il nuovo segnale di interesse<sup>16</sup>.

Il merito di Ragghianti è di aver appena introdotto Einstein in Italia dal lato della storia dell'arte - sebbene vi sia rimasto ignorato - e, intorno a *Scultura negra*, di averlo persino frainteso: per l'avergli attribuito una matrice puro-visibilista e hildebrandiana che uno sguardo rinnovato potrebbe quantomeno ridiscutere<sup>17</sup>. Ma i fraintendimenti sono gli spunti per ripartire e porre più di una nuova domanda: perché un puro-visibilista presunto e fiancheggiatore del cubismo, autore nel 1915 di un pionieristico studio sulla scultura africana, si trova a discutere a inizio anni Venti con Daniel-Henry Kahnweiler in termini radicalmente anti-kantiani, laddove il kantismo è del puro-visibilismo una matrice? E perché scrive, nel 1934, una complessa "non monografia" su Georges Braque in cui ogni ragione neo-kantiana, puro-visibilista per non dire formalista dell'agire artistico è vigorosamente frantumata? A fronte di ciò l'attenzione si ridesta; e più di una domanda sorge sui nuclei, i metodi e gli orizzonti di uno storico e critico d'arte militante tedesco anti-idealista, anti-formalista, anti-iconologico e mai ufficialmente surrealista della prima metà del Novecento: senza che questa sequenza di "no" precluda il formularsi di "sì" decisivi. Non sembra un caso che dai contesti francese e statunitense degli studi - ancora sensibili verso un riferimento chiave per Einstein come il pensiero e la psicologia culturale di Nietzsche - dalla fine degli anni Novanta ad oggi siano arrivate nuove energie per interrogare questi nuclei, per fare chiarezza nel loro fondo a prima vista oscuro<sup>18</sup>; laddove proprio gli studiosi tedeschi si sono mostrati riluttanti ad accettare il nesso, forse per l'essere stata la Germania la culla del primo, epocale e tragico fraintendimento di Nietzsche (una nota culturale, questa, che non dovrebbe rimanere a margine in un'affinata prospettiva critica su Einstein).

In generale è comunque anche grazie a questi (non per il prevalere nei suoi confronti di un approccio da *visual studies*) che ci si è fatti più attenti a come sia, a volte, poco lecito o possibile tenere separati ambiti che possano dirsi solo strettamente storico-artistici e solo strettamente filosofici, per principio o per eccessiva reverenza. Perché se è indubbio che nessun ordine gerarchico-iniziatico di maggiore o minore vicinanza al "vero" possa stabilirsi tra critica d'arte, filosofia e altri campi, auspicabile sarebbe sempre dimostrare se e dove sussiste oggettivamente un rapporto nelle diverse direzioni di marcia.

Data assoluta centralità al cubismo come questione di "sensazioni e funzioni" rispetto a cui è espressamente evocato Mach come il pensatore "più vicino"<sup>19</sup> (almeno entro la prima edizione della *Storia dell'arte del XX secolo*, del 1926), con l'incedere attraverso e oltre i secondi anni Venti la critica artistica di Einstein svelerà apertamente il suo carattere "ontologico", soppiantando l'impronta ancora in larga parte fenomenologica di inizio decennio. Farà pari, qui, con un mai sistematico

ma coerente discorso sulla crisi del soggetto e sulla sfera dell'“essere”; laddove gli stessi termini di “sensazione”, di “osservazione” e “visione” (*Anschauung*), ma anche di “forma” e più in generale di “percezione” – saranno sempre meno isolati in una centralità euristica, per riposizionarsi quali funzioni interne della vita psichica esplorata alla luce dell'agire nell'arte. Quest'ultima – sottoposti alla lente di ingrandimento alcuni artisti di avanguardie ormai stabilizzate per non dire esaurite – apparirà sempre più intesa come una configurazione congenita alla formazione del “reale” e delle soggettività che ne sono implicate, umana ma non solo; e sarà un'indagine su tale conformazione d'insieme – in un senso che anticipiamo come “partecipativo”, ben distinto dagli irrazionalismi *a la page* fra le due guerre - l'operazione necessaria e consustanziale alle ragioni sia di una critica che di una storiografia d'arte.

Tracciato appena l'orizzonte di un discorso perseguito lungo quasi trent'anni, converrà muovere alcuni passi dall'inizio, con la parzialità, ma anche il riconoscimento di suggestioni non estranee alle attenzioni che hanno riguardato Einstein e la sua area di interferenza circa negli ultimi vent'anni. Questo intervento, di cui è questa la prima parte, intende offrire una prospettiva preliminare alla messa a fuoco dell'Einstein critico d'arte, status anche professionale che consoliderà dai primi anni Venti nella neonata repubblica di Weimar. Non si vorrà entrare nella specificità del suo discorso sul cubismo al centro delle diverse edizioni della *Storia dell'arte del XX secolo* (1926; 1928; 1931), né della loro concezione storiografica; né sarà argomento esplicitamente trattato - benché se ne anticipino alcune sostanziali questioni - il suo confronto vitale ma oppositivo con il surrealismo bretoniano e l'autonomia verso il primo Bataille, suo più giovane collega e interlocutore centrale nella redazione di *Documents*: temi che richiederebbero trattazioni a se stanti, ma soprattutto ulteriori premesse. Queste stesse, del resto, sembreranno già in parte annidate nel discorso avviato da Einstein alle soglie del primo conflitto mondiale: un discorso, fra i molti altri coevi, congenito a quello più ampio sulla crisi dei “fondamenti”, sulla dissoluzione dell'unità psicologica e linguistica del “soggetto” quale tema della *Kulturkritik* di inizio Novecento, a monte delle singole forme del sapere in cui questa si esprime e riarticola<sup>20</sup>; e crisi coesenziale alle varie discipline – critica e storia dell'arte incluse - a ripensare i propri orizzonti e i propri metodi in mezzo al succedersi di trasformazioni radicali. Einstein, nell'apprestare e selezionare i fondamenti teorici del suo tracciato, rivela e talvolta volutamente adombra uno stretto confronto con alcune eredità e figure di peso della cultura europea a cavallo tra i due secoli: alla volta, con aspetti del kantismo e dell'hegelismo, ma anche del discorso *in fieri* e a lui coevo di Bergson; con i propri maestri all'università di Berlino Heinrich Woellflin e George Simmel;

con il paradigma estetico e critico dell'espressionismo degli anni Dieci di cui è fiancheggiatore e contestatore agli esordi; con certo versante anti-evoluzionista dell'etnologia di inizio Novecento, in primis con il "prelogismo" ed il "pensiero partecipativo" di Lucien Lévi-Bruhl; infine e inevitabilmente con il Wilhelm Worringer di *Astrazione e empatia*, celebrato testo dai cui presupposti Einstein frappone una decisiva distanza, per avanzare quelli anti-astrattivi ed anti-empatici di una "sua" scultura negra.

## 2. "UN RIGOROSO REALISMO DELLA FORMA TRASCENDENTE"

Einstein esordisce nei primi anni Dieci come critico d'arte dilettante sulle pagine di riviste dell'espressionismo militante berlinese. La sua rivista di riferimento è *Die Aktion* diretta da Ludwig Rubiner, un coacervo di voci dello spiritualismo attivista a larga matrice cattolica. Si compie nel giro di pochi anni in questo contesto un suo decisivo spostamento d'interesse: da artisti minori della Secessione di stampo monumentale e hildebrandtiano (Arnold Waldschmitt e Ludwig Schmitt-Reutte)<sup>21</sup> all'area di azione genericamente espressionista e del *Blaue Reiter*, del quale tra gli altri è in preferenziale dialogo con Marc<sup>22</sup>. Eppure degli "espressionismi", definizione postuma da lui mai assunta, Einstein contesta alla base i presupposti e gli esiti; prendendo fin dal 1912 di mira il diretto erompere del *Geist* nella forma di Kandinsky («da Kandinsky ricavo per il momento metafisica in quanto tale»)<sup>23</sup> e, per presunta affinità, le risonanze cosmiche di Delaunay (limitato a voler «rappresentare il puro tempo»)<sup>24</sup> di cui Rubiner è, in prospettiva spiritualistica, strenuo difensore. Balena così il punto focale dei suoi primi anni Dieci: sollevato il problema di una mancante «fruttuosa insoddisfazione di sé»<sup>25</sup> da parte delle Secessioni e dei loro protagonisti più e meno innovatori (mentre al solo Picasso è attribuito uno «sforzo etico» ed un «rafforzamento del nostro vedere» in senso «vincolante, comprensivo»)<sup>26</sup>, Carl Einstein è il primo vero osservatore critico dell'arte cubista in Germania; il primo, in area tedesca, a isolare il cubismo come il terreno insuperato di una rifondazione rivoluzionaria della "visione"; e a sollevare, nel 1913, un nesso fra il cubismo e "plastica negra" in una tarda mostra della Secessione berlinese. In questa sede egli parla - voce sola in terra germanofona - di «un'arte vincolante, tale da superare le esperienze personali dell'occhio e a spingere verso un elementare intransigente, sufficientemente forte da modificare, organizzare uomini e cose in rapporto al volto della propria verità»<sup>27</sup>. Spicca, dalle retrovie di un circuito ancora legato ai valori delle Secessioni e a un *trait d'union* ideale tra i *Fauves* e il *Blaue Reiter*<sup>28</sup>, un linguaggio critico discosto dal baricentro espressionista e inedito nella critica d'arte dei suoi anni; anche per un'originale attenzione al

problema dello spettatore e al rapporto di questi con lo spazio:

Il merito inamovibile di Picasso è di aver vivificato la legge, di aver portato le cose alla più forte plasticità, di averle penetrate di una coscienza spaziale per nulla appiattita: da questo punto di partenza hanno guadagnato una visione vitalizzata nature storiche come l'inesorabile plastica negra [...]. Gli artisti trasformeranno lo spettatore e lo penetreranno<sup>29</sup>.

Einstein esplicita fin dagli inizi posizioni anti-idealistiche spiccate. Tratto saliente dei suoi primi anni Dieci è la contestazione rivolta alle coeve elaborazioni artistiche della sensazione interna e del percepito – *Blaue Reiter* incluso – che gli sembrano illuse di ridare forma al mondo in quanto emanazioni dirette dell' "Io" e dell' "Idea": a suo giudizio un riflesso, in termini artistici, dell'idealismo filosofico post-hegeliano; del promuovere da parte di quest'ultimo la coincidenza della coscienza soggettiva, e quindi dello Spirito, con la totalità degli enti e in ultima analisi con Dio<sup>30</sup>. Appare così aperta la strada, fin da questi anni, alla matura critica di Einstein a Kandinsky quale si leggerà in un capitolo nodale della terza edizione della *Storia dell'Arte del XX secolo* quasi al culmine di un ventennale tracciato. La «non oggettualità» dell'artista russo sarà qui riletta alla luce di un irrisolto «dualismo tra motivo esterno e contenuto interiore»<sup>31</sup>: emanazione di una «vecchia metafisica, di metodi non in grado di cogliere e interpretare i processi dinamici, poiché si suddivide immediatamente il processo in concetti e si crede, a partire da un puzzle dialettico degli stessi [...], di poter conseguire un'immagine dei concetti psichici»<sup>32</sup>.

Gran parte degli articoli einsteiniani d'ante-guerra andranno perciò letti come i primi passi di un discorso anti-idealistico il cui orizzonte si intravede, per approfondirsi ma anche trasformarsi durante gli anni Venti. Si tratterà a quel punto per Einstein di indagare la gravidanza di tali «processi dinamici» - le strutture interconnesse del "reale" e dell'umana psiche - per come gli appaiono implicate e messe in luce dall'agire di alcuni artisti: in prima linea Picasso, Braque e Klee, non secondariamente Masson e Léger. Operatività diverse, tutte queste, ma accomunate secondo Einstein da un loro radicale sottrarsi con mezzi artistici al dominio filosoficamente tramandato del "concetto"; e qui in grado, ciascuna con propria inflessione, di partecipare alle strutture della psiche e del "reale" smentendone a un tempo ogni determinazione in quanto categorie prefissate ed astrazioni intellettive. Notoriamente, nel termine "concetto" si riassume l'azione a cui Hegel aveva affidato le chiavi dell'incondizionato e infinito dispiegamento dell'attività pensante dell'uomo, divenuta ragione assoluta e a suo modo divina: un uomo voluto in grado di svelare, rappresentarsi ed enunciare l'interezza del reale ossia dell'"ente", ridotta giocoforza la *physis* – non solo "natura" ma tormentoso enigma

dell'accadere di tutti i fenomeni - ad una mera proiezione dell'umana ragione spiegata<sup>33</sup>. E' questo un uomo, altresì, nel cui raggio di interrogazione filosofica e campo esperienziale ogni residuo di mistero attinente all'"essere" (inteso come evenire di tutte le cose) risultava assorbito o verosimilmente annullato: specie perché era andata soppressa nel raggio di azione dello Spirito ogni "differenza ontologica" che dell'essere stesso ancora con Kant custodiva una trascendenza ammissibile, un'alterità non dimensionata a priori all'umano, finito intelletto e alle stesse facoltà percettive<sup>34</sup>. E' a partire dalla contestazione di questo dominio hegeliano e dei suoi riflessi nell'estetica che la critica militante di Einstein dai secondi anni Venti ricaverà il suo *Leitmotiv*, fra gli articoli in *Documents*, la radicalmente riscritta terza edizione della sua *Storia dell'arte del XX secolo* ed il tardo *Georges Braque*. Lungo un percorso che non escluderà l'esercizio di una personale prospettiva storiografica, Einstein avrà cercato di far collimare la sua critica d'arte con un discorso sul "reale", sulla soggettività e quindi sull'"essere" (ontologia più che gnoseologia), sottraendo anzitutto questi termini alla loro hegeliana identificazione con l'azione concettualizzante ed enunciativa dell'uomo: alla presunzione che questi possa dominare, definire e quindi "rappresentare" il reale soltanto in base a se stesso in quanto "soggetto".

Non a caso gli interventi di Einstein antecedenti alla prima guerra mondiale verteranno sulla configurazione di un agire umano e di un agire nella forma «vincolante» (*verbindlich*) ed «immediato» (*Unmittelbar*): escludente quella proiezione *ad infinitum* che già le primissime considerazioni citate su Picasso (intorno a un «elementare vincolante, sufficientemente forte da modificare, organizzare uomini e cose») sembrano intuitivamente avversare. Il giovane Einstein parrà per di più intercettare echi – seppure spuri - dell'accezione kantiana e d'altro canto ebraico-cristiana della "legge", dallo stesso Picasso letteralmente «vivificata». Affiorato nel primissimo discorso einsteiniano come eco di una cultura ebraica d'origine mai pacificamente elaborata, tale termine apparirà fin da subito ad Einstein irriducibile ad un comando kantianamente incondizionato della ragione: mai la "legge", vale a dire, sarà una condizione tale da auto-affermarsi come fine in se stessa, secondo la più consolidata interpretazione che fa di Kant il momento culminante della moderna filosofia della soggettività, di un «risolvimento del senso dell'essere nell'ordine categoriale anticipato dell'uomo»<sup>35</sup>. E' dunque anche ma non solo in collisione con il regime kantiano delle categorie, viste come base per una concezione della coscienza soggettiva e dell'esperienza sensibile come un "già dato" (un insieme predisposto di parametri), che Einstein farà maturare in poco più di due decenni la specificità del suo discorso sulla fenomenologia artistica del suo tempo; e centrale, specie nel suo approccio al cubismo dei primi

anni Venti (in cui l'autonomia critica rispetto a Kahnweiler avrà piena evidenza), sarà proprio la sua frizione verso ogni sostrato neo-kantiano, ben rilevabile, del resto, proprio nel discorso del critico-gallerista dentro a *Der Weg zum Kubismus*<sup>36</sup>. Si potrà intanto leggere in un passo di un giovanile scritto einsteniano su *Die Aktion*, intitolato per l'appunto *La legge* (1913):

Ecco il senso dell'etica: stabilire la volontà e la via, fornire un sistema di vie indipendenti dal singolo oggetto e non subordinate a questo dialetticamente [...]. La legge [...] è originaria in quanto si è determinata, ma anche manifestamente libera (non si parla qui di norme, regole e massime, dedotte, ma di leggi semplici) [...] La legge è un atto di immediatezza umana [...] è completamente estranea alla regola. [...] Si tratta di acquisire il senso della legge interamente sulla base dell'elementare umano, non delle scienze e di subordinare queste ultime<sup>37</sup>.

Nel primo confronto con il terreno della «legge», ricondotta ad «atto di immediatezza umana» e ad un «elementare», a «un sistema di vie indipendenti dal singolo oggetto e non subordinate a questo dialetticamente», sarà altresì leggibile un'influenza del maestro di Einstein a Berlino George Simmel: laddove questi – specie in *Das individuelle Gesetz* (1913)<sup>38</sup> – è già andato torcendo l'imperativo kantiano in una dimensione dell'agire psicologico e sociale individualizzata e non più categorica, funzionale alla sua innovativa prospettiva sociologica sul sapere<sup>39</sup>. Se attraverso questo ampio passaggio proprio Simmel avrà contribuito a sottrarre la conoscenza alla possibilità di fondamenti certi e universali, è anche a partire da questo orizzonte che il discorso di Einstein potrà nutrirsi negli anni Venti di altri apporti e lavorare, gradatamente, alla propria *pars construens*: un'ontologia monista che, nelle intenzioni, avrà abdicato radicalmente dalla dinamica di auto-affermazione dello Spirito, una volta assorbita la destituzione di ogni fondamento come *Grund* (il “fondamento” grazie a cui Hegel vedeva nel “reale” un dispiegamento infinito dell'umana coscienza) in favore di un “reale” altrimenti raffigurato come un *Boden*<sup>40</sup>, un terreno. Si dovrà qui pensare ad un terreno orizzontale: privo di gerarchie nel campo definitorio dell'“essere” e dall'uomo non più dominato, essendone l'uomo – il tradizionale “soggetto” - una soggettività ed una forza fra altre. Non sarà difficile pre-intuirvi un'emanazione (i cui approfondimenti esulano dallo studio presente) di un sapere “partecipativo” ascrivibile in particolare nell'etnologia di inizio Novecento a Lévi-Bruhl e ai nodi filosofici da questi richiamati: pensiero e sapere nei quali “intuizione”, “affettività” e “sentimento”, da fasi eminentemente integranti del “conoscere”, divengono i luoghi centrali di captazione di forze e poteri “fluente”<sup>41</sup>. Sarà questa l'inflessione einsteniana, mai sistematica ma infine coerente, di un pensiero dell'“essere” - e del

“reale” implicato dall’arte - come accoglimento e matrice generativa di differenze fra sé simpatetiche e “indifferenti”: singolarità pregnanti, di se stesse cariche e sostanzialmente auto-legittimate, incluse in un’originaria (innominata) fonte unica che infinitamente si moltiplica e sottrae. Quest’ultima rimarrà indefinitamente apprendibile tra un suo interminabile nonché “irrappresentabile” mostrarsi sulla spinta di un differenziarsi continuo ed un divenire sostanzialmente rovesciabile nell’immobilità, quindi “durata” del tutto: il che vedrà Einstein, non a caso, sempre e implicitamente implicato in alcuni temi centrali del pensiero di Bergson, oltre che sorprendentemente in anticipo su un “bergsonismo” a venire<sup>42</sup>.

Critico e romanziere esordiente con il visionario *Bebuquin e i dilettanti del miracolo*<sup>43</sup> contro la prospettiva filosofica e cristiana dell’“infinito”, Einstein annuncia negli scritti d’ante-guerra il suo approccio apodittico al discorso, sfiorando spesso il paradosso enunciativo. E’ quanto manifesta, del resto, il carattere di una legge «originaria in quanto sì determinata, ma anche manifestamente libera» e indipendente da ogni scienza: in conflitto con ogni morale teorica di ascendenza kantiana che voglia identificarsi con la scienza normativa; e però sempre, problematicamente implicato con quel “mistero” del dovere cui lo stesso Kant ha affidato imperatività e assolutezza<sup>44</sup>.

Proprio i primi scritti brevi su *die Aktion* (tra i quali segnaliamo *Rivolta, Annotazioni politiche, La socialdemocrazia ed Il povero*)<sup>45</sup> svelano anche le prime strutture di una critica sociale – funzionali a un’insorgente critica d’arte - che fa coincidere i risvolti del pensiero dialettico di ascendenza hegeliana con i compromessi tecnocratici della socialdemocrazia tedesca e dell’uomo borghese, apparentati in un altro suo poco noto saggio seminale, *Totalità* (1914)<sup>46</sup>, «alla logica» in quanto «scienza universale» e «tecnica del confronto, da cui si sviluppa immediatamente il carattere dialettico della prassi logica, la qual cosa contrasta con la possibilità di stabilire leggi»<sup>47</sup>.

Alle soglie della prima guerra mondiale Einstein sembrerà quindi aver attinto dal marxismo anti-dialettico ed anarchico di Georges Sorel<sup>48</sup>, figura nella cerchia *Die Aktion* assai dibattuta. Il Sorel di *Reflexion sur la violence* (1881)<sup>49</sup> è passibile di averne improntato esattamente l’interesse per il potere attuativo e immediato della “rivolta”, permanente e irriducibile al movimento dialettico della storia presupposto dal marxismo ortodosso (confermato in ultimo dall’adesione del nostro alla guerra di Spagna nelle file del sindacalismo anarchico). «Il *rivolteur* possiede un concetto inteso sempre a livello trascendentale, cioè a se stante. E in una cosa non crede: nell’arricchimento delle idee in virtù del complesso psicologico mediante cui la costruzione del reale è impossibile»<sup>50</sup>, si legge nello scritto breve *Rivolta* (1912); mentre una figura al rivoltoso prossima, il «povero», [...] «sottosta

al destino nudo, senza un tetto ed un sapere mistificante, in modo diretto [...]. Per lui ci sono soltanto [...] il miracolo, l'istante e l'eternità. Non eternità in senso metafisico, bensì l'Essere stesso. [...] Egli sta nell'indifferente punto zero dove solo l'Improvviso è possibile, giova e si manifesta»<sup>51</sup>.

Si chiarirà man mano oltre come questi caratteri prefigurino il tipo umano e l'esperienza della forma enucleati in *Scultura negra*, nel lessico echeggiati anche nei primi pronunciamenti d'anteguerra su Picasso, il cui «scuotimento» - si legge in una lettera polemica di Einstein a Rubiner (1914) - «mette in guardia per arrivare alla costruzione necessaria; egli impone il vincolo a se stesso e a noi»<sup>52</sup> (un vincolo tale, si è già visto, «da superare le esperienze personali dell'occhio e a spingere verso un elementare intransigente, sufficientemente forte da modificare, organizzare uomini e cose in rapporto al volto della propria verità»).

Sulla strada che porta a *Scultura Negra*, antropologia del *revolteur* e dominio della forma appariranno in filigrana annodati - su soreliani echi - ad un certo potere del mito quale strumento di un'auto-realizzazione immediata dell'uomo<sup>53</sup>. Il mito è per Sorel il primo antidoto sociale alla costruzione dialettico-evolutiva e in senso borghese pacificante della ragione storica: figura aliena sia alla dimensione imitativa che allegorica dell'agire e del linguaggio, sia ai procedimenti descrittivi e astrattivi della ragione analitica, di cui il maturo Einstein ravviserà gli equivalenti artistici negli astrattismi degli anni Venti e Trenta<sup>54</sup>. Alieno ai piani del rappresentare, del significare e del mediare, il mito soreliano trae alimento e potere evocativo da una ragione intuitiva e da uno slancio emozionale che prescindono da mediazioni intellettuali ed argomentazioni teoriche, mentre è piuttosto figura "archi-mimetica" e "tautegerica", per usare due neologismi fondati in tema da Schelling<sup>55</sup>: direttamente affermativa e incapace di alludere ad altro da sé, e dunque di illudere, di lasciarsi derivare o dirigere da un piano a essa esterno, una volta sottrattasi al dominio positivista della causalità e alla sua struttura logico-temporale di concatenamenti e proiezioni<sup>56</sup>. Così, equivalente al mito e alle sue forme, l'agire della "rivolta" è per Einstein «il principio costante che il singolo porta dentro di sé, un modo di pensare e di sentire», espresso sempre «in termini catastrofici, primitivi e non dialettici" (laddove non a caso "rivolta e rivoluzione vanno nettamente distinte»<sup>57</sup>. La concezione di una forma da null'altro da sé mediata in cui la natura del mito - coincidente in *Scultura negra* con la divinità - si concreta, ne svelerà un uomo assolutamente prossimo all'antropologia del "rivoltoso" e del "povero". Precipitato fuori dalla dialettica storica (la quale è «finanche falsa in sé, perché in essa non si è mai potuta né si può realizzare un'idea»<sup>58</sup> e non meno estraneo all'«arricchimento delle idee in virtù del complesso psicologico» (critica alle leggi, ai concatenamenti logico-causali e ai procedimenti dialettici della psi-

cologia positivista)<sup>59</sup>, egli appare nondimeno implicato in uno stato di apoditticità radicale; la medesima che, in *Scultura negra*, si ritroverà traslata nel binomio tra «Metafisico» e «straordinaria intensità», un dato consustanziale al venire in essere e in forma degli oggetti osservati:

Un'arte simile reificherà raramente il Metafisico, poiché questo ne rappresenta la naturale premessa. Esso dovrà mostrarsi interamente nella forma compiuta e concentrarsi con straordinaria intensità [...]. Nasce un potente realismo formale: solo così infatti si attivano quelle forze che, anziché pervenire alla forma per via dell'astrazione o della reattività polemica sono forma immediatamente. [...] Nel realismo formale, con cui non s'intende un naturalismo imitativo, è data la trascendenza poiché l'imitazione è esclusa. Una divinità chi dovrebbe imitare, a chi sottomettersi? Nasce un rigoroso realismo della forma trascendente<sup>60</sup>.

Sarà perciò in questo testo seminale, con spiccata forza rispetto ad altri altri scritti dei primi anni Dieci, che Einstein enucleerà ciò che per lui la "forma" non può e non deve essere per sfuggire alle premesse di un naturalismo imitativo (ma anche, come si è accennato, al processo di astrazione): non una funzione di *mimesis* di ciò che è "già dato" del mondo e della struttura percettiva del soggetto; non un'espressionistica proiezione, distorsione o esasperazione dell'"Io", né il riflesso di una hegeliana coscienza; non il transfert per somiglianza di una qualche idea o concetto preesistenti (una metafora), né tantomeno il racconto di un'azione che si lasci interpretare diversamente da un suo significato apparente (un'allegoria).

Variamente localizzati sull'agire come "elementare umano" immediato, sono intanto gli scritti brevi dei primi anni Dieci – tra questi *Annotazioni politiche* (1912) - ad apprezzare questo orizzonte del discorso. Essi lasciano emergere i contorni di un "uomo primitivo" - e di un uomo del presente invocato in filigrana - le cui visioni ed azioni appaiono svincolate da ogni presupposto d'infinità (ma non per questo prive di una «sfera religiosa», di un vivificante mistero), perché dominate da «forze univoche e vincolanti» che lo sottraggono a una struttura dialettica del pensare e dell'agire:

Ci mancano forze univoche e intransigenti. Ma queste derivano pur sempre dalla sfera religiosa, che, anzi, è stata fino ad oggi l'unica salvaguardia delle idee. Tuttavia, queste stesse cose di per sé fanatiche, sono state dilatate a caucciù liberale [...] prive cioè di forza vincolante. La primitività che circola oggi per reazione tende a una cosa sola: all'uomo univoco che deve agire, sia pure con libri o quadri o in qualunque altro modo. Siamo stufi del dialettico e dell'attore, dello stesso artista ascetico [...] vogliamo libri che rafforzino e organizzino azioni, quadri senza gli intralci di una maschera seducente, che potenzino le visioni. Non opere piene di eccitazione scaricata, ove si commette l'incesto per essere bravi a liberarsene e per essere "guariti" in tutta tranquillità [...] vogliamo un uomo il cui lavoro crei e contenga realtà efficaci<sup>61</sup>.

L'accento ad opere d'arte che debbano rafforzare «azioni» e contenere «realità efficaci», anziché accogliere la proiezione (l'«eccitazione scaricata») e quindi l'auto-alienazione di un "io", prepara esattamente il terreno a *Scultura negra*: l'opera le cui nozioni intrecciate di "forma" e "visione" per prime manifestano l'irriducibilità del discorso di Einstein ai paradigmi critici correnti negli anni d'ante-guerra, ancor più se applicato ad oggetti e forme extra-europee. Un'irriducibilità che parrà balenare in nuce in proposizioni come queste:

La forma è un'equazione [...]; ha una validità artistica se la intendiamo in assoluto, senza relazioni con fatti estranei. La forma è, infatti, quella perfetta identità di visione e realizzazione singola che, per loro stessa struttura, coincidono in un rapporto che non è quello fra concetto e caso particolare. La visione comprende certo varie possibilità di realizzazione, ma non possiede una realtà qualitativa più elevata. È evidente, dunque, che l'arte rappresenta un caso particolare di intensità assoluta e che in essa deve essere resa integralmente la qualità<sup>62</sup>.

L'approccio di Einstein all'area formale ed antropologica del cosiddetto "primitivo" non apparirà per questo mai incentrato su questioni di deduzione o adattamento di forme esotiche secondo l'atteggiamento prevalente delle avanguardie europee. Piuttosto risiederà fin da principio nella considerazione di un modo altro ma integrale dell'"essere", consustanziale all'"oggetto" e al suo status di "arte" ma emancipato dallo statuto occidentale della "rappresentazione": un modo che non si limiti ad essere oscurità, imperfezione o devianza del pensiero logico e che abbia in una certa esperienza umana della forma la sua decisiva verifica<sup>63</sup>. Quest'ultima, fin dai primi capitoli del testo, sembrerà ora discendere dai serrati principi di una forma quale «entità autonoma, conchiusa, assoluta»<sup>64</sup>; e dall'assunto per il quale «Se è possibile un'analisi formale che si riferisca a precise unità specifiche di visione e di creazione dello spazio e che orbiti intorno ad esse, allora è implicitamente dimostrato che queste strutture sono arte»; proposizione a cui Einstein fa seguito:

Forse si obietterà che una simile conclusione è stata segretamente dettata da una tendenza a generalizzare e da una volontà precostituita. Non è vero; la singola forma racchiude, infatti, gli elementi validi della visione, anzi, li rappresenta, poiché essi possono essere rappresentati soltanto come forma<sup>65</sup>.

Il riconoscimento di uno status specifico di "arte" ad un complesso di oggetti extra-europei – annodato originalmente alle nozioni di "forma" e "visione" - è l'operazione senza precedenti che *Scultura negra* apporta al discorso sia critico-artistico che etnologico del tempo; ma saranno gli ultimi capitoli del testo a ri-

connettere questo fondo dal puro-visibilismo solo apparente (si pensi alla visione che «non possiede una realtà qualitativa più elevata») a considerazioni antropologiche aliene dai retaggi positivisti della disciplina a inizio secolo. Ben lungi dal trattare la vista e la visione come un dato puro alla stregua dei puro-visibilisti (in termini kantiani proiezione di un *a-priori* trascendentale della coscienza), il saggio sembra anzitutto respingere un'assimilazione fra la formazione occidentale dell'opera d'arte (e della soggettività a questa congenita) e la funzione intrinsecamente rituale della "plastica negra":

L'arte negra ha carattere essenzialmente religioso [...]. L'autore elabora la sua opera come se essa fosse la sua divinità o il suo ricettacolo, ossia egli possiede fin dall'inizio un distacco dall'opera che coincide con la divinità o la racchiude in sé. Il suo lavoro è adorazione distaccata e quindi l'opera è a priori qualcosa di autonomo, di più potente dell'autore; [...] tanto più che questi incorpora nell'opera tutta la sua intensità e si sacrifica ad essa come il più debole [...]. L'opera, in quanto divinità, è svincolata da chiunque; autore e adorante si pongono nei sui confronti a una distanza incalcolabile<sup>66</sup>.

Proprio da qui andrà avanzata un'osservazione di estremo rilievo per una corretta introduzione all'ottica "primitivista" (e alle più mature implicazioni con il "pensiero partecipativo" di Lévi-Bruhl) del discorso di Einstein che *Scultura negra* dischiude. Non troveranno spazio, in questo e negli scritti einsteiniani a venire, concessioni all'idea tardo-ottocentesca del feticismo come «dottrina degli spiriti [...] attribuita a certi oggetti materiali alla ricerca di un'influenza attraverso l'intermediazione degli oggetti»<sup>67</sup>, per dirla con un caposaldo dell'etnologia ottocentesca quale Edward B. Taylor. Rimodellata da quest'ultimo nel suo capitale *Primitive culture* (1871) la concezione del feticismo ancora vigente negli studi e nella letteratura popolare (e seppur emancipata dalla nozione di "stregoneria"), con l'antropologo britannico il rapporto tra il cosiddetta "mentalità primitiva" e le sue manifestazioni estetiche si era difatti fissato nella letteratura etnologica in un'immagine destinata a fare scuola per decenni. Si affermava a fine Ottocento un'idea di "feticismo" come unidirezionale trasferimento di forza dal soggetto all'operafeticcio, emanazione del puro volere umano di aumentare il potere di controllo sulle divinità («I feticci non sono degli idoli, non sono degli esseri o degli oggetti ai quali si rende un vero e proprio culto»; essi diventano invece «un'immagine, un'effigie, un simbolo investito di una potenza temporanea»)<sup>68</sup>. Esaltato, con Taylor e seguaci, era il fattore immediatamente empatico, di transfer diretto e cosciente delle forze umane sull'entità plastica, la quale a sua volta diveniva leggibile come uno strumento di pura espansione dell'"io" desiderante: vi si intendeva incorporata la facoltà di attivare nel mondo circostante una catena causale di eventi al

fine di dominarlo nei suoi aspetti più paurosi e inemendabili<sup>69</sup>. E' prospettiva che, al contrario, proprio il capitolo *Arte e religione africana* di *Scultura negra* vedrà virare verso un'opera che «non significa niente, non simbolizza niente», poiché essa «è la divinità che conserva la sua realtà mitica conchiusa in cui coinvolge l'adorante, trasformando anche lui in un essere mitico e annullando la sua esistenza umana»<sup>70</sup>. Qui, anzitutto, emergono i presupposti per la nozione di spazio su cui *Scultura negra* si appoggia: quella per cui nell'opera d'arte negra «la figura umana non è intesa come effetto, bensì nel suo immediato essere spazio. Il corpo divinità come dominante si sottrae alle mani dello scultore che lo vincolano: il corpo è volto in modo funzionale a partire da se stesso»; al punto che «per dare l'equazione completa dello spazio» essa dovrà anche escludere ogni «interpretazione temporale basata su rappresentazioni di movimento», ossia assorbire «il tempo, integrando nella sua forma ciò che noi percepiamo come movimento»<sup>71</sup>. D'altro canto, si esplicita qui il più vasto paradigma interpretativo che *Scultura negra* abbraccia: quello di una dimensione esperienziale e plastica in cui «Conchiusività formale e religiosa coincidono; così anche realismo formale e religioso» e per cui «L'opera d'arte negra è categorica perché possiede un'Essere pregnante che esclude ogni limitazione»<sup>72</sup>.

Integrate la danza, i tatuaggi e le maschere nella dimensione formale ed esperienziale della plastica negra in un capitolo apposito, Einstein riferirà di una vocazione del soggetto africano all'intensificazione del proprio corpo che a un tempo sintetizza due esperienze convergenti: un "sacrificio" dell'"io" e l'incondizionata adesione a presupposte forze oggettive e in questo senso "trascendenti" del cosmo. E' questo un diretto sostanzarsi e oggettivarsi dell'uomo nella forma, nell'esatto momento in cui questa assorbe ed esautora sotto il segno dell'immediatezza esperienziale - del suo puro manifestarsi e di una sottomissione adorante verso essa - ogni residuo dominio e funzione di auto-controllo dell'"io" cosciente. E' un' immediatezza che a sua volta non parrà confliggere con un abbandono all'«Universale» e all'«oggettivo», vocaboli da Einstein letteralmente adottati: termini che sembrano equipararsi ad un vero e proprio, accettato mistero dell'essere, altro dalla hegeliana "verità come è in sé e per sé senza velo"<sup>73</sup>; semmai evidenza di un limite del sapere e di una finitezza dell'uomo nel momento in cui questi fa pari con altre "potenze" viventi del cosmo, annullandosi (ma anche trasformandosi) in esse:

Un popolo per il quale arte, religione e morale abbiano un effetto immediato, che sia circondato, che sia circondato e dominato da potenze, vorrà renderle visibili su se stesso. Tatuarsi vuol dire fare del proprio corpo lo strumento e lo scopo di una visione. Il negro sacrifica il suo corpo e lo intensifica; il suo corpo è visibilmente abbandonato all'Universale

e questo acquista in esso forma tangibile. [...] Il tatuarsi presuppone una coscienza immediata di se stessi, e, quindi, una coscienza almeno altrettanto forte della forma oggettivamente usata. Anche qui troviamo quello che ho definito il senso della distanza, un enorme talento per la crezione oggettiva. [...] Il negro determina il suo tipo con tanta forza fino a trasformarlo. Interviene ovunque per marcare l'espressione senza possibilità di falsificazioni. Chiaramente si trasforma l'uomo che si sente gatto, fiume e pioggia; egli è tutto ciò e ne trae sino in fondo le conseguenze sul corpo troppo univoco [...]. Il negro, che è meno prigioniero dell'lo soggettivo e venera potenze oggettive, per affermarsi accanto a queste ultime, deve trasformarsi in esse proprio quando le celebra nel modo più intenso. Con la metamorfosi egli controbilancia l'adorazione distruttiva; si trasforma per mezzo della maschera nella tribù e nella divinità. Questa metamorfosi gli dà la massima comprensione dell'oggettivo; egli lo incarna in sé e lui stesso è questo oggettivo in cui si annulla ogni cosa singola.<sup>74</sup>

### 3. UN "ALTRO PRIMITIVISMO"

Già da qui si potrà accennare alla significativa divergenza - oltre che alla straordinaria comunanza di temi - con l'orizzonte teorico perseguito da Aby Warburg nell'elaborazione dei suoi appunti di viaggio di fine Ottocento sugli indiani Hopi, confluiti nel testo compiuto della conferenza di Kreuzlingen (1923) ed organici, come scrive Salvatore Settis, «al suo lavoro di studioso della sopravvivenza o rinascita delle forme antiche, [...] del rapporto generativo e che legittimante lega il rito [...] alle immagini e alla loro tradizione, e infine quello del ruolo della creazione artistica nella definizione della cultura umana»<sup>75</sup>. Come evidenzia Maurizio Gilardi, e altrettanto la postfazione di Ulrich Raulff alla più recente edizione tedesca de *Il rituale del serpente*, è pacifico che Warburg si sia mosso all'interno di un orizzonte teorico filtrato da Cassirer (ma anche da Hermann Usener, Tito Vignoli, Theodor Fisher)<sup>76</sup> che poneva al centro la ricognizione sulla natura del simbolo, la convinzione secondo cui «la civiltà consisterebbe in una accresciuta capacità di produzione simbolica»<sup>77</sup>. Con affinità rispetto a Cassirer, ma anche alla "teoria generale della magia" profilata a inizio Novecento da Hubert e Mauss<sup>78</sup>, Warburg non cessa infatti, pur in un doloroso conflitto interiore, di equiparare il modello di partecipazione mistica individuato nel rituale del serpente ad uno stadio nel quale «I Pueblo si trovano di a metà strada tra magia e logos, e lo strumento con cui si orientano è il simbolo». E' uno stadio intermedio, come ha già scritto Edgard Wind, in cui «non si crede davvero alla magica vitalità dell'immagine e tuttavia se ne resta prigionieri»; e «dove l'eccitazione psichica tenuta desta da queste due polarità non raggiunge, per la pregnanza della metafora, un'intensità tale da scaricarsi in azione, né viene sciolta dall'analisi del pensiero a tal punto da sublimarsi in concetti»<sup>79</sup>. Alla base di

tale stato – vero e proprio *Zwischenraum*, spazio intermedio fra soggetto e concetto del mondo - c'è la volontà, delucidata fin dai primi *Ricordi di viaggio nella regione degli indiani Pueblos*, «di assoggettare magicamente la natura attraverso una trasformazione in animali»: a sua volta connessa alla «capacità di comprendere la natura in astrazione evidente»<sup>80</sup> e di pensarla sotto una «categoria primitiva della forma del pensiero causale» che quasi ne fa «la conquista scientifica dei cosiddetti selvaggi»<sup>81</sup>. Proprio per esorcizzare il potenziale fobico degli strati arcaici della psiche al riparo di quella che egli stesso denomina una «causalità mitologica», Warburg centerà la sua indagine sul serpente in quanto «simbolo universale inteso come risposta alla domanda: da dove vengono la furia degli elementi, la morte e il dolore?<sup>82</sup>», attenendosi al «suo problema e alla sua “soluzione”: spiegare il bisogno espressivo dell'uomo a partire dall'esperienza sensoria della paura»<sup>83</sup>; e anche da qui discenderà la più celebre formula secondo cui «alla inafferrabilità dei fenomeni naturali l'indiano oppone la sua volontà di comprensione, trasformandosi egli stesso nella causa di quei fenomeni. Istintivamente egli sostituisce, nel modo più intellegibile ed evidente, l'effetto inesplicato con la causa. La danza mascherata è causalità danzata»<sup>84</sup>.

Di questa «gigantesca variazione sul principio di causalità»<sup>85</sup> per la quale il soggetto sposta su di sé il principio da cui è fatta seguire la metamorfosi degli eventi (pertinente, già con Cassirer, al pensiero mitico: forma di pensiero strutturata che non ignora il pensiero causale e fa piena leva sulla metafora, quindi sul simbolo)<sup>86</sup> in *Scultura negra* non si dà traccia; e lo scioglimento dell'“io” che vi si preannuncia farà da preludio alle accezioni intrecciate di mito e metamorfosi da Einstein perseguite dai secondi anni Venti a sostegno di una critica d'arte fondata sul “pensiero partecipativo”, ma già presenti in nuce nel suo studio seminale. A quest'altezza – valga ancora qui come cenno – avranno oltretutto influito su di lui anche l'attenzione per Jung e per Nietzsche (oltre a quella malcelata per Freud)<sup>87</sup>, assimilati o adattati e più o meno implicitamente discussi nella loro decisiva messa in scacco della nozione di “io” - e di “individuo” - affermatasi nel pensiero filosofico fra Cartesio ed Hegel<sup>88</sup>. Quest'attenzione confluirà a sua volta, per gradi, nel perseguimento di un'ontologia monista e di una concezione del “reale” fondata sulla coesistenza orizzontale di forze attive al di là di ogni segno positivo e negativo - in assoluto di ogni dialettica -, fra le quali ogni soggettività è pensata viva ed operante. E'una concezione contro cui invano, come si leggerà nel tardo saggio edito postumo al titolo di *Forma e concetto*<sup>89</sup>, l'uomo occidentale «tenta di salvare la posizione del soggetto statico dissociato, respingendo le forze minacciose degli animismi concreti e i loro choch improvvisi, disanimizzando mediante i concetti»; per cui «L'antica fusione cosmica e metamorfica cede al dualismo, e l'io dissociato

assume ora una posizione sadica di difesa»<sup>90</sup>. Sarà appunto l'Einstein maturo, in questo e altri scritti a fra fine anni Venti e primi anni Trenta, a riannodare i fili di una riattualizzata forma "arcaica" dell'agire e di un'ontologia corrispondente, che vedrà rielaborati e a un tempo superati alcuni presupposti e le residue aporie categoriali di *Scultura negra*. Queste verranno definitivamente abolite alla luce di una rilettura del potenziale della psiche connesso alle funzioni del "reale" come «complesso organico che cresce e muore contemporaneamente»<sup>91</sup>, contrapposto allo spaventato aderire dell'uomo moderno ad un "concetto" di eco hegeliana e alla connessa idea di "assoluto"<sup>92</sup>; laddove il ruolo assegnato da Hegel alla coscienza come garanzia di esplicitazione, assicurazione preventiva e totale dell'"essere" nell'enunciazione e nell'esperienza (metodo fondato sulla conoscenza e il possesso anticipati del fenomeno prima che questo si presenti, proprio della "rap-resentazione" o *Vor-stellung*)<sup>93</sup> saranno giudicate una «fase negativa di difesa dal mondo», da una *Weltzwang* freudiana positivamente connotata<sup>94</sup>: difesa dalla concretezza dei «processi mitici» stessi in quanto dinamismi di potenze in atto refrattarie a modalità predisposte del sapere; strumenti di apprendimento emozionale dell'essere e di intuizione vivente delle eterogeneità. L'"astrazione" artistica, in particolar modo, sarà l'operazione che Einstein in vari interventi identificherà quasi *tout-court* con le «generalizzazioni» del concetto, con una «metafisica razionale» avversa alle «masse di energia» e ad una «massa schiacciante di elementi» che attorniano ed attraversano il soggetto e di cui il soggetto è una parte. Difatti:

L'uomo cosciente si mantiene ai margini del mondo e di fronte a lui si accampano potenze nemiche e indifferenti che egli tenta di imprigionare sempre più nella rete dei concetti. Per combattere queste masse di energia si creano frammenti, si cerca di limitare e attenuare ad ogni costo i complessi rapporti con il mondo. L'uomo vuole padroneggiare la massa schiacciante degli elementi estraniati: identificarsi con essi rappresenterebbe la distruzione certa. [...] Le generalizzazioni svuotano le forze dotate di una propria fisionomia, gli animismi demonici in carne ed ossa; spiriti, divinità e potenze cosmiche degenerano in idee o elementi e i processi mitici si offuscano in operazione metafisica razionale. Tocchiamo qui una fase negativa di difesa dal mondo.<sup>95</sup>

Già qui si potrà accennare al riflesso – centrale nella critica artistica dell'Einstein maturo – che una tale concezione avrà per lui sulla natura di certe opere d'arte tematizzato fra gli articoli in *Documents*, il riscritto capitolo sul cubismo della *Storia dell'arte del XX secolo* e con definitiva forza nel *Georges Braque*. Una volta enucleata ed estesa all'intero reale la concezione di una «identificazione metamorfica in cui sopravvive l'esperienza concreta e il soggetto svanisce per dar vita a una fusione dinamico-complessa»<sup>96</sup>, le stesse esperienze ed opere artistiche dovranno partecipare per Einstein, non meno della soggettività che le produce, alla formazione di un "reale" come campo non ge-

rarchizzato di forze: campo intrinsecamente eteroclitico ossia generatore di nature costantemente "differenti", la cui «unità» virtuale<sup>97</sup> sarà data dal principio strutturale della «metamorfosi» (perché «Mediante il dramma della metamorfosi l'unità del mondo si realizza»<sup>98</sup>; così che ogni «dualismo delle tangenti separate viene a sciogliersi mediante il posizionamento centrale dell'osservatore nel dinamismo dell'oggetto, generandosi una completezza di agire metamorfico» e dunque «L'oggetto diviene fattore di esperienza, demonizzato artisticamente e in questo senso umanizzato. La fase antropomorfa viene a sciogliersi attraverso una di tipo metamorfico, l'arte avanza di nuovo in uno stadio animistico»<sup>99</sup>. Sarà qui alluso, cioè, un principio di incessante trasformazione, modificazione, reciproca influenza o confluenza di una forza vitale nell'altra, il quale escluderà che tali forze siano riducibili ad omogeneizzanti, concettuali unità o a direzioni di marcia pre-stabilite<sup>100</sup>. Ne conseguirà dunque, per il tardo Einstein, che «i dipinti posseggono oramai un senso magico-vitale pari a quelli di primi uomini. [...] non significano più finezze estetiche bensì contenitori di forze vitali, quindi strumenti biologici e in tutto e per tutto forze del reale»<sup>101</sup>; e che «Se si richiede alle immagini di contenere una forza, la forza di generale il reale, allora si potrà riassumere il tutto in questa frase: le immagini non dovrebbero rappresentare ma essere»<sup>102</sup>.

Affondano in *Scultura negra*, seppur rielaborate nell'arco di quasi venti anni, le lontane radici di queste considerazioni introdotte, fondate sulla rinuncia a concepire l'origine dei fenomeni e di ogni accadere (e dunque la struttura della storia) secondo una linea progressiva che va dal semplice al complesso come sia il pensiero positivista che quello idealista hanno affermato, corroborando il pensiero storicista. Il che basterà a ricapitolare, del testo pionieristico d'ante-guerra introdotto, l'avversità alla micidiale equazione fra psiche infantile e cultura "primitiva" ancora corrente nell'etnologia evolutivista di inizio secolo<sup>103</sup>: equazione contro cui *Scultura negra*, testo impegnato a distinguersi per un neonato approccio etnologico all'arte, prende posizione per suo conto. Ad esempio:

È facile obiettare che in base a una critica stilistica si potrebbe dedurre una successione storica procedendo dal semplice al complesso. Bisogna rinunciare all'illusione che Primo e Semplice possano coincidere: troppo spesso ci si inganna nel ritenere che il presupposto e il metodo del pensiero rappresentino anche l'inizio e la natura dell'accadere, mentre ogni avvio – per cui intendo comunque un inizio individuale e relativo, visto che non è possibile stabilirne uno diverso – è estremamente composito, perché l'uomo vorrebbe ancora esprimere molto, anzi troppo, in ogni particolare.<sup>104</sup>

A partire dall'insieme di questi cenni, l'attenzione di Einstein per le funzioni e per l'aspetto rituale di esperienze formali africane pur filtrate da un collezionismo a matrice coloniale di cui egli è ben conscio<sup>105</sup>, risulterà dunque pionieristica in

un arco che va *Scultura negra* ai primi anni Trenta. Delle implicazioni filosofiche e critico-artistiche del suo discorso maturo si è inteso fin qui dare un primo cenno, ancora privo di ancoraggi e molti argomenti intermedi. Ma ciò che conta ai fini della nostra introduzione a Carl Einstein è ciò che *Scultura negra* sembra inaugurare come soglia di un discorso più ampio, di una critica artistica che dai primi anni Venti sceglierà il cubismo come suo baricentro: un punto di vista effettivamente e non comodamente occidentale del discorso sull'agire dell'arte e sui suoi elementi di base - la visione, la forma, la dimensione performativa del corpo e del rito.

Per quest'insieme di considerazioni d'ingresso a un trentennale tracciato, si potrà già pensare l'approccio globale di Einstein al "primitivismo" come ad un "altro primitivismo": qualcosa di mal assimilabile in presupposti e orizzonti al grande fenomeno *à la mode* che traversa le avanguardie artistiche a inizio Novecento, divenuto *Leitmotiv* del discorso dominante intorno ad esse sia militante che postumo.

- 1 C. Einstein, *Negerplastik*, Leipzig 1915.
- 2 Cfr. *Animismus. Moderne hinter den Spiegeln*, catalogo della mostra *Animismus*, Berlin 2012, a cura di A. Franke, S. Folie, Köln 2011. Cfr. anche M. Bremer *Fenomenologia del postumano*, in <http://www.doppiozero.com/materiali/ars/fenomenologia-del-postumano>. La esposizione berlinese è tappa di un progetto di ricerca pluriennale che ha unito in collaborazione la Extra-City-Kunsthall Antwerpen, la Kunsthalle di Berna, la Generali Foundation di Vienna e la Haus der Kulturen der Welt di Berlino.
- 3 La mostra fa leva sulle tesi di un noto saggio di Bruno Latour (cfr. B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris 1991, trad. it. di G. Lagomarsino, *Non siamo mai stati moderni*, Milano 2009), che sintomaticamente riassume e in una certa misura inaugura la critica dei primi anni Novanta al paradigma cartesiano - la rigida separazione categoriale fra soggetto ed oggetto e dunque fra natura e cultura - come modello epistemologico su cui si sarebbe fondato il discusso concetto occidentale di "modernità".
- 4 K. Kiefer, *Die Ethnologisierung des Kunstkritischen Diskurses. Carl Einsteins Beitrag zu Documents*, in *Elan vital oder das Auge des Eros. Kandinsky Klee Arp Mirò und Calder. Ausstellung*, catalogo della mostra, München 1994, a cura di C. Vitali, München 1994, p. 90. Dove non diversamente indicato, le traduzioni in italiano dal tedesco e da altre lingue (comprese quelle dei titoli delle opere di Einstein) sono ad opera dello scrivente.
- 5 Data alle stampe nel 1915 l'opera seminale *Negerplastik* (per l'edizione italiana consultata in questo saggio cfr. C.Einstein, *Scultura negra*, in *Carl Einstein. Lo snob e altri saggi*, a cura di G. Zanasi, Napoli 1985, pp. 5-18), indice di già elaborata letteratura etnologica, Einstein è arruolato come sottufficiale in Oberelsass dal giugno al dicembre 1915 e trasferito nel reparto coloniale dell'amministrazione civile del Governo generale di Bruxelles, dove ha diretto accesso a fonti e documenti etnografici riguardo al Congo e ad altre colonie africane europee. In questo periodo di intensa documentazione e ricerca si registra una sua pubblicazione di poesie, preghiere e miti "negri" in «Die Aktion» e in

«Marsyas» (1917), riconfluiti in una più vasta antologia pubblicata nel 1925 con l'editore Rowholt (cfr. C. Einstein, *Negermythen*, in C.Einstein, *Werke* 1, Berlin 1980, pp. 275-291). In mezzo, l'attenzione scrupolosa per i destini editoriali di una seconda edizione di *Negerplastik* e l'erudito studio *Afrikanische Plastik* (C. Einstein, *Afrikanische Plastik*, Leipzig 1922, in C.Einstein, *Werke* 2, Berlin 1981, pp. 62-146), che apparirà nel 1922 nell'unica e quasi introvabile traduzione italiana per le edizioni "Valori Plastici" con il titolo *Scultura africana* (da qui in avanti si continuerà a menzionare quest'opera con l'originale titolo tedesco). Nel 1925 è attestato un lungo soggiorno di Einstein a Londra per un ampio progetto di ricerca a fianco dell'etnologo inglese Athol Joyce, la cui entusiasta fase ideativa è testimoniata nello scambio epistolare con l'amico Eberhard Wasmuth (secondo documenti conservati nel Deutsches Literatur Archiv di Marbach e riportati in K. Kiefer, *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins: ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*, Tübingen 1994, pp. 192-97). Parrebbe il progetto di un'opera a larghissime maglie teoriche e innervata, secondo le parole di Einstein, di «pensiero etnografico-storico»; una trattazione su «pittura, architettura e arti applicate africane», estesa a questioni di «parentela stilistica con il mar Mediterraneo, influssi bizantini [...] e dell'ornamentazione araba» e inclusiva di un «ricco capitolo sulle maschere», in *ibidem*, pp. 194-97. Cfr. al riguardo anche H.M.Neumeister, *Masks and shadow souls. Carl Einstein's collaboration with Thomas A. Joyce, the British Museum and Documents*, in *Carl Einstein und die Europäischen Avantgarde*, a cura di N. Creighton, N. Kramer, Berlin-Boston 2012, pp. 135-169. Inoltre, un doppio articolo sul riallestimento del museo antropologico di Berlino è indice dell'attenzione di Einstein, rivissima a metà anni Venti, per questioni di museologia e museografia etnologica da lui ritenute coesenziali alla propria prospettiva etnologica. Cfr. C. Einstein, *Das berliner Völkerkunde Museum e Schausammlung und Forschungsinstitut*, entrambi in «Der Querschnitt», 1926, in Einstein, *Werke* 2, cit., pp. 324-328 e 329-331. Riguardo agli stretti scambi con storici e critici d'arte, etnologi, africanisti e orientalisti da Einstein intrattenuti prima ed in vista della fondazione di *Documents*, si deve a lui l'ingresso nella rivista del direttore della Kunsthalle di Brema Emile Waldmann, dello studioso di preistoria Eckart von Sydow e di un'ampia schiera di etnologi, africanisti e storici d'arte tedeschi il cui contributo per la rivista sarà di prim'ordine (tra questi Bernard Ankermann, Edwig Fecheimer, Leo Frobenius, Felix von Luschan, Friedrich Ratzel, Moritz Wagner, Gustav Wolf, Dietrich Westermann). Per la documentazione al riguardo cfr. Kiefer, *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins: ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*, cit., p. 97. Su Einstein come figura di contatto fra più discipline intorno alla rivista parigina da lui co-fondata con Michel Leiris e Georges Bataille cfr. C.Joyce, *Carl Einstein in 'Documents' and his collaboration with Georges Bataille*, Philadelphia 2002 (di questo testo cfr. in particolare *Appendix I. Einstein's 'Documents' correspondence*, pp. 230-247, che riporta le corrispondenze di quest'ultimo fra il 1928 e il 1929 con Fritz Saxl, Gottlieb Reber, Friedrich Sarre, Richard Hamann, Paul Rivet, Gertrude Stein). Sulla discussa "etnologizzazione" della critica più tarda di Einstein (laddove sarebbe più corretto parlare di approfondimento di una prospettiva etnologica già aperta) cfr. Kiefer, *Die Ethnologisierung des Kunstkritischen Diskurses. Carl Einsteins Beitrag zu Documents*, cit. pp. 90-103; B.P. N'Guessan, *Methodenwechsel zur Ethnologie und Kunstgeschichte. Carl Einstein und die Aussereuropäische Kunst im Paris der 30er Jahre, Carl Einstein im Exil. Kunst und Politik in der 1930er Jahre*, a cura di M. Kroeger, H. Noland, München 2007, pp. 227-239. Per i contributi più recenti in questa prospettiva cfr. M. Maldonado Alèman, *Die Konstruktion des Anderen. Carl Einstein und der Primitivismus-Diskurs der europäischen Avantgarden*, in *Carl Einstein und die Europäischen Avantgarde*, cit., pp.170-185; B.P. N'Guessan, *Carl Einsteins Kolonisationskritik und Evolutio-*

*nismuskritik. Ein vorzeitiger Beitrag zum post-kolonialen Diskurs und zur interkulturellen Kommunikation*, in *ivi*, pp. 220-222.

- 6 Cfr. S. Penkert, *Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie*, Göttingen 1969.
- 7 Cfr. L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les artes plastiques*, Berne 1980. Della stessa autrice, storica studiosa di Einstein, si vedano anche gli interventi più recenti: L. Meffre, *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'un pensée moderne*, Paris 2002; L. Meffre, O. Salazar-Ferrer, *Carl Einstein et Benjamin Fondane: Avantgardes et émigration dans le Paris des années 1920-1930*, Paris 2008.
- 8 Cfr. C.Einstein, *Werke*, Berlin 1980, 1981, 1985, 1985, 1992, 1996: 1 (1908-1918), 2 (1919-1928), 3 (1929-40), 4 (*Texte aus dem Nachlass I*), 5 (*Die Kunst des XX Jahrhunderts*). Quest'ultima opera, mai tradotta in italiano, è menzionata nel presente saggio con il titolo *L'arte del XX secolo*.
- 9 Cfr. Einstein, *Werke* 4, cit.
- 10 Cfr. ad esempio G. Didi-Huberman, *Tableau=Copure. Experience visuelle. Forme et symptome selon Carl Einstein*, in «Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne», 1996, pp. 5-27; Idem, *L'anachronisme fabrique l'histoire: sur l'inactualité de Carl Einstein*, in «Etudes Germaniques», 1, 1998, pp. 29-54; E. Bassani, *Les oeuvres illustrées dans Negerplastik (1915) et dans Afrikanische Plastik (1921)*, in *ivi*, pp. 100-111; D. Chateau, *Le développement de l'idée de plasticité en relation avec l'art nègre et l'art moderne chez Carl Einstein*, in *ivi*, pp. 224-236; E. Bassani-J. Paudrat, *Introduzione a Scultura Negra*, in C.Einstein, *Scultura Negra*, Milano 2009, pp. 151-155
- 11 Cfr. U. Fleckner-P.Geithner, *Schauend ändert man Mensch und Welt. Carl Einstein und die Kunst des 20. Jahrhunderts*, in Einstein, *Werke* 5, cit., pp. 7-31.
- 12 Cfr. C. Einstein, *Über Georges Braque und den Kubismus*, a cura di U. Fleckner, Zürich-Berlin 2013. Nel presente studio l'edizione di riferimento per le citazioni da questo testo è C. Einstein, *Georges Braque*, in Einstein, *Werke* 4, cit., pp. 181-456.
- 13 Cfr. F. Masini, *La totalità di Carl Einstein come corpo di significanti*, in *Lo sguardo della Medusa. Prospettive critiche sul Novecento*, Bologna 1977, pp. 288-297.
- 14 Cfr. G. Zanasi, *Introduzione*, in *Carl Einstein. Lo snob e altri saggi*, cit., pp.5-18.
- 15 Einstein, *Negerplastik*, cit. Da qui in poi si farà riferimento alla traduzione italiana a cura di Giulia Zanasi, *Scultura negra*, in *Carl Einstein. Lo snob e altri saggi*, cit., pp. 115-136.
- 16 Tra i contributi del convegno fiorentino cfr. in particolare K. Kiefer, *Primitivismo e Modernismo nell'opera di Carl Einstein e nelle Avanguardie europee*, a cura di M.G.Messina, in «Annali. Università degli studi di Firenze», Firenze 2010, pp. 293-303.
- 17 Cfr. ad esempio C.L. Ragghianti, *La critica della forma*, Firenze 1986, pp. 62-63 e 66. La presunta prossimità fra le teorie hildebrandtiane della forma e *Scultura negra* di Einstein viene indirettamente confermata da Andrea Pinotti nella sua introduzione alla riedizione italiana di *Astrazione e empatia* di Wilhelm Worringer (1908). Instaurando Worringer un parallelo tra le radici dell'impulso astrattivo e i principi hildebrandiani della forma – a partire dalla ritrazione dal «carattere angoscioso del cubico» trasmesso dall'«impressione naturale» –, Pinotti sembrerebbe ricavarne implicitamente l'hildebrandismo di Einstein, laddove *Scultura Negra* è citata come «testo molto vicino alle tesi worringeriane» senza ulteriori argomenti in merito. Cfr. W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908, trad. it di E. De Angeli, *Astrazione e empatia*, a cura di A. Pinotti, Torino 2008, pp. 26 (cfr. anche pp. 90 e 95); A. Pinotti, *Introduzione*, in *ivi*, p. XX.

- 18 Ci limitiamo qui a segnalare alcuni tra i contributi più significativi: G. Hoffman, *Sehen und Wahrnehmen in der Kunsttheorie von Carl Einstein*, in «Studi Germanici», 00, 1998, pp. 172-185; A. Vindras, *Une discipline de l'hallucination. "L'art du XX siècle" de Carl Einstein*, in *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des XX Jahrhunderts*, a cura di K. Kiefer, München 2003, pp. 290-297; J. Daham, *Netzwerk des Wissens. Carl Einsteins Kunst des XX Jahrhunderts*, in *ivi*, pp. 181-194; K.J. Cheng, *Immanence out of sight. Formal rigor and ritual function in Carl Einstein's Negerplastik*, in «RES: Anthropology and Aesthetics», 55-56, 2009, pp. 87-102; Idem, *Georges Braque et l'anthropologie de l'image onirique de Carl Einstein*, in *Carl Einstein et les primitivismes*, «Gradhiva», 14, Paris 1910, pp. 144-163; M. Stravinaki, *Apocalypse primitive. Une lecture politique de Negerplastik*, in *ivi*, pp. 56-77; S. Zeidler, *Totality against a subject. Carl Einstein's Negerplastik*, in «October», 107, 2004, pp. 14-46; Idem, *Carl Einstein. A defense of the real. Carl Einstein's history and theory of art*, Ph.D. dissertation, Columbia University 2005; Idem, *Life and Death from Babylon to Picasso: Carl Einstein's Ontology of Art at the Moment of Documents*, in «Papers of Surrealism», 5, 2007, on line LINK; Idem, *La Grundoperation de Picasso*, in «Les Chaiers du Musée National d'Art Moderne», Paris 1911, pp. 108-125; Idem, *Form as revolt. Philosophy of real and the work of Paul Klee*, in «RES: Anthropology and Aesthetics», 57-58, 2010, pp. 229-263; P. Loth, *C.Einstein. Le temps comme matériau*, in *Carl Einstein und die Europäischen Avantgarde*, cit., pp. 86-103; D. Quigley, *Cubist community. Carl Einstein's George Braque*, in *ivi*, pp. 255-263; U. Fleckner, *Das Glück der Halluzination. Carl Einstein über die Kunst von George Braque*, in *Einstein, Über Georges Braque und den Kubismus*, cit., pp. 203-235.
- 19 «Ciascuno avrebbe detto, con una certa ragione, ai cubisti che la terza [dimensione] è un'esperienza tattile o di movimento, ma io non la vedo così. E adesso si vede e si sa che l'integrazione può essere portata avanti soltanto fino ad un certo limitato punto. Intesa letterariamente, è il processo dell'allegoria coloristica di Matisse. Ma varrà chiedersi se si possono rappresentare gli "oggetti" e gli "stati" percepiti non come tali ma per quello che di fatto essi sono, sensazioni e funzioni. [...] Si tratta di una non irrilevante modificazione di oggetti e sensazioni. Sul piano teorico il più vicino mi è forse Mach»: Einstein, *Ich dachte mir eine Sache*, in Einstein, *Werke* 4, cit., pp. 156-157. La lettera è parte integrante del lascito dell'Akademie der Künste di cui la quarta edizione dei *Werke* edita una porzione significativa ed è individuata sotto il titolo tratto dall'incipit *Ich dachte mir eine Sache (Pensavo una cosa)*. A sostegno di ogni futuro approfondimento sul primo approccio di Einstein al cubismo, si dovrà fin da qui segnalare il peso da lui attribuito al fisico e filosofo docente a Vienna; a come questi, in primo luogo, ha riportato l'esperienza alla radice dei concetti geometrici, riconducendo la sfera della geometria e della matematica al livello di esperienze antropomorfe e depotenziando l'idea di spazio matematico-metrico sulla base di quello fisiologico. Secondo Mach – che pure rianima il discorso della psico-fisica ottocentesca e muove da un concetto biologico della conoscenza – il "fatto" è ancora il fondamento ultimo del conoscere; tuttavia, contrariamente alla concezione positivista, esso cessa di essere realtà ultima e si estrinseca irriducibilmente nel livello delle "sensazioni", il tema centrale sollevato da Einstein fin dalla lettera a Kahnweiler. Per il fisico e filosofo viennese, nelle sensazioni risiedono le parti costitutive tanto della realtà fisica che di quella psichica, per cui sia l'"io" sia ogni "cosa" esterna ad esso - corpi, suoni, colori, pressione, spazio, tempo - vengono a considerarsi, alla pari, dei complessi funzionali di queste (*Empfindungskomplexe*). Con Mach anche la funzione matematica diviene esplicitamente percettiva e dunque la vista – mantenuta sul piano di un esercizio umano – non dissocia più l'impressione dalla rappresentazione figurale: essa si informa fisiologicamente di valori spaziali e temporali che, diversamente che con Kant, hanno cessato di essere degli schemi *a priori* del co-

noscere. Tali “funzioni formali” associano degli svariati elementi di “sensazione” a beneficio di un complesso psico-fisico in cui il soggetto – l’“io” - dismette ogni un ruolo sostanziale e distinto (Mach dirà in ultimo che «l’io è insalvabile»). Anche da qui, una “rappresentazione” fondata sulla concatenazione e la graduazione causale di elementi sia nel tempo che nello spazio non apparirà più sostenibile: un presupposto dal centrale valore euristico nel discorso critico di Einstein. Cfr. E. Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen*, Jena 1885, trad.it di L. Sosio, *Analisi delle sensazioni e il rapporto fra fisico e psichico*, Milano 1975; M. Capeck, *Ernst Mach's biological theory of knowledge*, in «Synthese», 2/3, 1968; M. Vozza, *Esistenza e interpretazione. Nietzsche oltre Heidegger*, Roma 2001, pp. 17-21. Questo confronto con l’empirocriticismo di Mach costituirà uno dei perni dell’armatura teorica del primo discorso sul cubismo di Einstein almeno fino alla prima edizione della *Storia dell’arte del XX secolo*, divenuto inservibile ogni confronto con gli orizzonti idealistici della cerchia di *Die Aktion* e dell’attivismo espressionista con cui è stato in contatto nei primi anni Dieci.

- 20 Utile il rimando a T. Harrison, 1910. *Emancipation of dissonance*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1996, trad.it. di M. Cobedò, *L’emancipazione della dissonanza*, Roma 2010.
- 21 Cfr. C. Einstein, *Arnold Waldschmidt*, in «Der Demokrat», 1910, in Einstein, *Werke 1*, cit., pp. 36-40; C. Einstein, *Schmitt-Reute*, in «Die Gegenwart», 1911, in *IVI*, pp. 43-48. Il primo (1853-1958) è mediocre scultore di matrice monumental-espressionista, divenuto direttore dal 1927 della Kunstakademie di Stoccarda e aperto sostenitore del nazismo: effimero passo critico del giovanissimo Einstein prima di intraprendere direzioni con questa linea incompatibili. Ludwig Schmitt-Reute (1863-1909) è poco noto pittore naturalista e accademico orientato a nudi monumentali e a grandi fregi, professore di pittura tra il 1899 e il 1907 alla Akademie der Bildenden Künste di Karlsruhe.
- 22 Una lettera di Marc a Kandinsky all’inizio 1912 testimonia del vivo interesse dei due artisti per un manoscritto di Einstein ipotizzato per il secondo quaderno dell’almanacco «Der Blaue Reiter». Laddove Marc ha già pubblicato nel Marzo 1912 gli articoli *Der neue Malerei* e *Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei* nel periodico «Pan» edito da Paul Cassirer su cui anche Einstein scrive, è ipotizzabile che questi gli abbia chiesto uno o più contributi per la rivista da lui redatta «Neue Blätter», contribuendo ad infittire il dialogo. Per tutto questo cfr. *Der Blaue Reiter*, a cura di K.Lankheit, Muenchen-Zürich 1983, p. 61 e, estesamente, D.Hessirer, *Das Problem der Form. ‚Der Blaue Reiter‘ und die Negerplastik. Zu den Voraussetzungen der Kunstkritik Carl Einsteins*, in *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des XX Jahrhunderts*, cit., pp. 21-38. Non è un caso che, nella terza edizione della sua *Storia dell’arte del XX secolo*, Einstein ritorni con un riscritto, specifico capitolo sulla figura di Marc, riposizionando criticamente il *Blaue Reiter* fra gli architravi della sua storiografia matura, ma soprattutto per introdurre in contraltare il proprio originale punto di vista su Klee.
- 23 C. Einstein, *Bemerkungen zum heutigen Kuntsbetrieb*, in «Neue Blätter», 1912, pubblicato in Einstein, *Werke 1*, cit., p.116. Il termine “Betrieb” contenuto nel titolo, in italiano letteralmente “azienda”, assume da parte di Einstein una precisa valenza ironica.
- 24 C. Einstein, prefazione alla sesta mostra della Nuova Secessione (Aprile-Maggio 1914), in R.Mannheim, *Carl Einstein zwischen Berliner-Sezession und Sturm Galerie. Zu Einstein Texten fuer zwei Ausstellungen der Berliner Neuen Galerie aus den Jahren 1913 und 1914*, in «Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften», 4, 1985, pp. 8-9.
- 25 C.Einstein, articolo senza titolo nel catalogo della *Herbstausstellung* nella *Ausstellungshaus am Kurfürstendam* di Berlino (autunno 1913), in Einstein, *Werke 1*, cit., p. 184.

- 26 *Ivi*, p.186.
- 27 C.Einstein, dalla prefazione in catalogo della ventiseiesima mostra della Secessione berlinese (1913), in Mannheim, *Carl Einstein zwischen Berliner-Sezession und Sturm Galerie. Zu Einstein Texten fuer zwei Ausstellungen der Berliner Neuen Galerie aus den Jahren 1913 und 1914*, cit., pp. 6-7.
- 28 In questo senso si misurerà anche, esplicitato nei primi anni Venti nelle pagine di «Das Kunstblatt», lo scontro frontale di Einstein con l'impianto della *Entwicklungsgeschichte* di Julius-Meier Graefe: il campione di una storiografia critica tedesca che connette la linea monumental-sintetica a carattere nazionale di Marées con gli espressionismi pittorici, ma escludendo in via di principio il cubismo; e inoltre, fattore ancor più grave per Einstein, fraintendendo la rivoluzione cubista del "vedere" come il «razionalismo» di «dottrinari parigini». Cfr. C. Einstein, *Meier-Graefe und die Kunst nach dem Kriege*, in «Das Kunstblatt», 1926, in Einstein, *Werke* 2, cit., pp. 268-272, in particolare p. 269.
- 29 Einstein, in R.Mannheim, *Carl Einstein zwischen Berliner-Sezession und Sturm Galerie. Zu Einstein Texten fuer zwei Ausstellungen der Berliner Neuen Galerie aus den Jahren 1913 und 1914*, cit., p. 7.
- 30 Cfr. U. Galimberti, *Heidegger, Jaspers e il tramonto dell'occidente*, Milano 1996, pp. 105-109.
- 31 C. Einstein, *Die Kunst des XX Jahrhundert*, in Einstein, *Werke* 5, cit., p. 251.
- 32 *Ivi*, p. 255.
- 33 Di grande inerenza sono ancora gli argomenti in Galimberti, *Heidegger, Jaspers e il tramonto dell'occidente*, cit., pp. 56-62 e pp. 105-109.
- 34 *Ivi*, pp.101-105.
- 35 *Ivi*, p. 92.
- 36 Cfr. D.H. Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, München 1920. Si rimanda qui all'ottima edizione critica a cura di Licia Fabiani, per la quale cfr. L. Fabiani, *Introduzione*, in D.H. Kahnweiler, *La via al cubismo*, a cura di L. Fabiani, Milano 2001, pp. 7-39. Si veda anche L. Fabiani, *D.H.K. Eine Werkbiographie*, Hildesheim-Zürich-New York 2010.
- 37 C.Einstein, *Das Gesetz*, in «Die Aktion», 1913, trad. it., *La legge*, in *Carl Einstein. Lo snob e altri saggi*, cit., pp. 167-168.
- 38 Cfr. G. Simmel, *Das individuelle Gesetz. Ein Versuch über das Prinzip der Ethik*, in «Logos», IV, 1913, trad. it. di G. Barbolini, *La legge individuale*, a cura di F. Andolfi, Roma 2001.
- 39 Si vedano al proposito G.Lucàcks, post-fazione in G.Simmel, *Michelangelo*, Milano 2003, pp. 72-74; R.M Caccamo, *La differenziazione: Georg Simmel*, in *Leggere il mutamento. Percorsi di sociologia*, a cura di R.M Caccamo, Roma 2003, pp. 61-84; E.Alfieri, *La vita e le opere di G.Simmel*, in *G.Simmel. Ventura e sventura della modernità. Antologia degli scritti sociologici*, a cura di P.Alfieri, E.Rutigliano, Torino 2003, pp. 31-50.
- 40 Come osserva Galimberti, l'instaurarsi del *Grund* o fondamento hegeliano, ospitando, svelando e rendendo enunciabili tutti gli enti nell'orizzonte immanente della coscienza, risolve e rende effettivamente presente nel pensiero dell'uomo la totalità dell'ente, impedendo all'essere stesso di darsi assieme ad uno spazio di non-essere, di custodire non immediatamente esplicitata alla presenza umana quella "differenza ontologica" che dell'essere serbava ancora con Kant una trascendenza intatta (da cui il kantiano "nulla è eppur qualcosa"). Ciò significherà per Hegel l'eliminazione del postulato della finitezza dell'uomo: questi infatti, non più abilitato in virtù del proprio "limite" a lasciare l' essere integralmente

com'è (libero di manifestarsi nel suo irriducibile accadere), attribuirà a se stesso quell'infinità coincidente con il movimento dialettico e perenne del concetto, non a caso oggetto di contestazione da parte di Einstein fin dagli esordi, con radicalizzazione dagli anni di *Documents* in poi. Cfr. ancora Galimberti, *Heidegger, Jaspers e il tramonto dell'occidente*, cit. pp. 106-108. Qui risulterà coesistente la critica, di Einstein fra gli altri tra anni Dieci e anni Trenta, al pensiero causale e alla progressività irreversibile del tempo, annodati dopo Hegel al processo di trasformazione e sottomissione del mondo naturale ed umano da parte di un pensiero che si pone, non a caso, come scientifico-tecnico e rivoluzionario e pur tuttavia non anarchico né rivoltoso. «Riconosciamo la causalità quando vi troviamo il nostro volere e la dispieghiamo del tutto. Ma quando non si vuole volere, bensì si trova nel volere un visionario dovere, allora la causalità si scioglie in una possessione multidirezionale e libera. [...] Dunque la persona conchiusa è superflua. [...] Nèant, Vide. Il niente costringe alla creazione; è abondance, sovrabbondanza la descrizione. O l'arte è una riduzione, limitazione dell'essere o un suo ampliamento» si leggerà in una raccolta di appunti non datati del 1926 pubblicati in Einstein, *Werke 4*, cit.p. 171. Su questo orizzonte sembrerà già essersi instaurata l'esperienza della forma di *Scultura negra*, il fondo di nascondimento – connesso al limite originario del sapere e alla finitezza dell'uomo - in cui è custodito il mistero dell'essere e la sua trascendenza, incarnata e dischiusa (*ab origine* inspiegata) dalla pura presenza degli oggetti rituali.

- 41 Cfr. estesamente M. Fimiani, *L'arcaico e l'attuale. Lèvi-Bruhl, Mauss, Foucault*, Torino 2000, pp. 26-112, in particolare pp. 19-22.
- 42 Qui si rimanda al saggio breve *Totalità*, nato in contemporanea a *Scultura negra* e pubblicato nel 1914 su «Die Aktion», come primo momento di emersione del confronto (implicito) di Einstein con alcuni temi del Bergson di *Essai sur le donnéées immédiates de la conscience* (1889), nonché prodomo del suo discorso a venire sul cubismo. Cfr. C. Einstein, *Totalità*, in Masini, *Lo sguardo della medusa. Prospettive critiche sul Novecento*, cit., pp. 298-302; cfr. anche F. Masini, *La totalità di Carl Einstein come corpo di significanti*, in *ivi*, cit. pp. 288-295. Seguendo la prospettiva aperta da questo testo, sarà proficuo rivedere in chiave "einsteiniana" alcuni argomenti del seminale saggio di Gilles Deleuze *Le Bergsonisme*, Paris 1966, trad.it. *Il bergsonismo, in Il bergsonismo e altri saggi*, a cura di P.A. Rovatti, D. Borca, Torino 2001; e si potrà già anticipare anche la straordinaria inerenza, per una rilettura *a rebours* di alcuni punti chiave del discorso maturo di Einstein, del saggio di Michel Foucault *Thearum philosophicum* (1970). Cfr. M. Foucault, *Thearum philosophicum*, in «Critique», 282, 1970, pp. 885-908, trad. it. in «Aut Aut», 277-278, 1997, pp. 54-74 e già comparso come introduzione all'edizione italiana del 1971 di *Differenza e ripetizione* di G. Deleuze. Cfr. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris 1968, trad. it. di G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Bologna 1971, pp. 7-14.
- 43 Cfr. C. Einstein, *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, Berlin 1912, trad. it. *Bebuquin o i dilettanti del miracolo*, a cura di Teresina Zamella, Bari 1972.
- 44 Saranno del resto già di Levi-Bruhl, ne *La morale et la science des moeurs* del 1903 (un testo spartiacque tra storiografia filosofica ed etnologia nel percorso levibrulliano), alcune riflessioni seminali per l'etnologia novecentesca su come «l'inconoscibile è più reale e più inaccessibile, più interno in noi stessi e più misterioso», laddove «le questioni che la ragione non risolve, la coscienza le evoca e le risolve il sentimento»; per cui la morale kantiana «perde il contatto con la realtà. L'ideale morale, troppo alto e troppo lontano, al di fuori di ogni condizione vitale, abbaglia la coscienza piuttosto che rischiararla», L. Levi-Bruhl, *La Philosophie de Jacobi*, Paris 1984, pp. 6 e 19, trad.it. in Fimiani, *L'arcaico e l'attuale. Lèvi-Bruhl*,

*Mauss, Foucault*, cit., pp. 30-31.

- 45 Cfr. C. Einstein, *Revolte*, in «Die Aktion», 1912; Idem, *Politische Anmerkungen*, in «Die Aktion», 1912; Idem, *Sozialdemokratie*, in «Die Aktion», 1913; Idem, *Der Arme*, in «Die Aktion», 1913, trad.it. *Rivolta; Annotazioni politiche; Socialdemocrazia; Il povero*, in *Carl Einstein. Lo snob e altri saggi*, cit., pp. 57-59, 150-55, 163-166, 168-169.
- 46 Cfr. C.Einstein, *Totalità*, in Masini, *Lo sguardo della medusa. Prospettive critiche sul Novecento*, cit.
- 47 *Ivi*, p.299.
- 48 Per un utile inquadramento del ruolo di Sorel sullo sfondo sia di *Negerplastik* che di alcuni scritti brevi di Einstein nei primi anni Dieci cfr. M. Stravinaki, *Apocalypse primitive. Une lecture politique de Negerplastik*, cit. pp. 56-77
- 49 Cfr. G. Sorel, *Reflexion sur la violence*, Paris 1908, trad. it. di M.G. Meriggi, *Riflessioni sulla violenza*, Milano 1996. Cfr. anche G. Sorel, *Decadenza parlamentare*, con una bibliografia degli scritti su Sorel a cura di S. Sand, M. Prat, Milano 1998; W. Giannizzi, *Naissance du mythe moderne. Georges Sorel et la crise de la pensée savante (1889-1914)*, Paris 2006.
- 50 Einstein, *Rivolta*, cit., p. 57.
- 51 Einstein, *Il povero*, cit., p.164.
- 52 C.Einstein, *Brief an Ludwig Rubiner*, in «Die Aktion», 1914, in «Kritische Berichten», 2, 1985, p. 382.
- 53 Non è un caso che anche Lévi-Bruhl rifletta fin dall'inizio sulla natura delle pulsioni inconse come forze sia positive che disintegranti, sullo sfondo di radicalizzati, individualizzati anarchismi intercalati a concezioni messianico-universali; e che egli subito debba affrontare la questione della "natura morale" con un complesso di valutazioni che investono le forme politiche del mito. Da qui, l'interrogativo sugli elementi attivi oppure illusori dell'agire morale e politico, il tema delle manipolazioni collettive sulla soglia di due conflitti mondiali, delle costruzioni totalitarie del consenso e delle mitologie relative con cui anche Einstein dovrà confrontarsi fin nel *Georges Braque*. Lévi-Bruhl si accosterà a questi temi, essenziali alla svolta "etnologica" del suo pensiero, facendo convergere la sua nozione di "partecipazione" quale centro di un "sapere arcaico" con i temi neoplatonici di un'anima universalmente diffusa e di una fusione intima con il mondo: in particolare quelli intrinseci al socialismo dal fondo-politico e religioso di Jean Jaurès. Ed è proprio su questo sfondo fra il politico e il messianico, nel quale si lascia leggere anche il rapporto di Einstein con Sorel, che si potranno approfondire i nessi con il Lévi-Bruhl de *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910), *La mentalité primitive* (1922), *L'âme primitive* (1928), *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive* (1931), i principali testi dell'etnologo francese che Einstein può verosimilmente aver letto nel proprio tracciato. Cfr. L.Lévi-Bruhl, *Jean Jaurès. Esquisse biographique*, Paris 1924, in particolare pp. 59 e sgg. Per approfondimenti si rimanda ancora a M. Firmiani, *L'arcaico e l'attuale. Lévi-Bruhl, Mauss, Foucault*, cit., pp. 28-32. Assieme agli argomenti precipi che attestano la prossimità del tardo discorso di Einstein al "prelogismo" e al "pensiero partecipativo" di Lévi-Bruhl, non sfuggirà un elenco di nomi chiave nella matura prospettiva einsteiniana in un appunto non datato fra i materiali del Carl Einstein Archiv di Berlino, in cui l'etnologo francese compare alla fine di una significativa sequenza («Nietzsche, Bergson, Freud, Jung, Mach, Bataille, Burchkard, Rohde, Frazer, Levi-Bruhl», Carl Einstein Archiv, segnatura 240, foglio 46).
- 54 Si veda il contributo di Einstein in *Documents* sulla mostra di arte astratta curata da Siegfri-

ed Zeidon a Zurigo, in cui si legge fra l'altro: «E'una vecchia storia. Generalizzazione come gioco di potere. Le immagini cariche di tensione e praticamente non riducibili dei predecessori ridotte a formule purificate, il che vale a dire: svuotate», C. Einstein, *Zur Austellung 'Abstrakte Kunst' in Zürich*, in «Documents», 1, 1929 (si veda «Documents. Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie», edizione anastatica della rivista, Vol. 1, a cura di D.Hollier, Paris 1991, qui p.342). Per l'edizione in tedesco degli articoli einsteniani in *Documents*, da cui derivano le traduzioni per questo saggio, cfr. Einstein, *Werke* 3, cit., qui pp. 52-54. Oltre ai vasti argomenti sparsi nella terza edizione della *Storia dell'arte del XX secolo*, precise indicazioni in questo senso si trovano nello studio pubblicato postumo ed identificato come testo di una conferenza parigina del 1928, per il quale cfr. C. Einstein, *Il se pose la question/Es stellt sich die Frage*, in Einstein, *Werke* 4, cit., pp.177-78.

55 Cfr. Stravinaki, *Apocalypse primitive. Une lecture politique de Negerplastik*, cit., p. 66.

56 Si rimanda ancora alle considerazioni di Galimberti sulla formazione del numero come espressione matematica nella cultura europea e dei connessi concetti di "limite" e "necessità". Proprio quest'ultimo concetto infatti «subisce una trasformazione nella traduzione occidentale della parola, che segna il passaggio dalla *necessità* del *destino*, che sta al di sopra degli uomini e degli dei, alla *necessità causale* che trova la sua forza cogente dall'ipotesi matematica nel cui ambito è predisposta», Galimberti, *Heidegger, Jaspers e il tramonto dell'occidente*, cit., p.56. È trasformazione compiutasi fra le costruzioni teologiche medievali, l'empirismo di Hume e infine Kant, con cui la *necessità causale* si attesta definitivamente quale «categoria soggettiva, indispensabile per fondare la costruzione dell'esperienza fisico matematica», *ivi*, pp. 56-57. Con l'affermarsi dei paradigmi ottocenteschi, gli denunciati causali finiscono dunque per essere «solo il frutto di quella credenza che nasce in presenza del ripetersi costante della successione empiricamente attestata»; per cui «esclusa dall'esperienza e compresa nella soggettività, la successione causale si disponeva ad essere pensata nell'ambito delle ipotesi che non si lascino giudicare in ordine alla verità, ma in ordine all'utilità che offrono all'interpretazione dell'esperienza», *ivi* (cfr. anche pp. 56-62). In vari momenti del suo discorso Einstein riesumerà non a caso la figura mitologica di *Ananke*, centrale nella tragedia greca (e riletta da Freud in *Al di là del principio del piacere*) a indice di una nozione di *necessità*, *inevitabilità* e *compulsione inarrestabile (Weltzwang)* interna al flusso degli eventi, impermeabile ad ogni rapporto pre-vedibile di causa-effetto: «Questo è forse il compimento decisivo della tragedia greca, di spegnere la singolarità degli dei nelle immagini e porre contro tutto l'immaginario mitico un realismo standardizzato, così come i tragici hanno figurato *Ananke* come follia, come un'insensatezza»: appunti in fogli sciolti del Carl Einstein Archiv di Berlino, segnatura 258, foglio 12.

57 Einstein, *Rivolta*, cit., p. 58.

58 *Ibidem*.

59 Sui nessi rinvenuti da Einstein tra il ruolo della logica in filosofia e la psicologia di matrice positivista, ma anche sulle condizioni di esistenza di una creazione artistica auto-fondata, né riproduzione né mero riflesso di un dominio psicologico, logico-concettuale o di giudizio ad esso pre-posto, si rimanda al già menzionato *Totalità*. Qui, dopo aver Einstein sostenuto che «l'atto conoscitivo, cioè la riplasmazione dell'immagine del mondo, non si compie né attraverso la creazione dell'opera d'arte né attraverso l'osservazione bensì mercé l'opera d'arte stessa» (considerazioni che annunciano lo stretto legame di questo studio con *Scultura negra*), si legge anche: «Come la Scolastica riteneva che si potesse, con il giudizio, produrre l'essere, così ci si abbandonò all'errore non meno pericoloso che la logica potesse fondare sistemi spirituali sulla base del proprio diritto all'esistenza. La logica non

è altro che la teoria dei concetti che appartengono alla logica stessa, ma che non possono esercitare alcuna egemonia o giustificazione nei riguardi del mondo spirituale; essi sono legati ad esso solo in quanto rappresentano una parte particolare del suo insieme. [...] La logica come scienza universale è una tecnica del confronto, da cui si sviluppa immediatamente il carattere dialettico della prassi logica, la qual cosa contrasta con la possibilità di stabilire leggi» , Einstein, *Totalità*, cit., p. 299. È per rompere il nesso fra approccio “etnologico” all’arte e fondazione positivista della filosofia e delle scienze che si leggerà del resto nel secondo articolo dedicato da Einstein al Völkerkunde Museum di Berlino (1926): «È al di là della sociologia e della biologia che si è reagito al positivismo del XIX secolo; si ricercano gli stati elementari dell’uomo, le forze mitico-irrazionali, la trance magica e la tecnica dell’estasi, si è trovato qui un mondo ancora religioso, mitico, che deve essere rifondato e scientificamente adattato al di là di estetismi», Einstein, *Das berliner Völkerkunde Museum e Schausammlung und Forschungsinstitut*, cit., p. 330.

60 Einstein, *Scultura negra*, cit., p.124.

61 Einstein, *Annotazioni politiche*, cit., p.153.

62 Einstein, *Scultura negra*, cit., p.129.

63 Appoggiandoci ad un contributo di Emanuel Levinas su Lévi-Bruhl del 1957, si potrebbe intravedere una qualche compatibilità fra questa «esperienza umana della forma», l’essere dell’esperienza mistica levibrulliano ed alcune caratteristiche dell’essere heideggeriano. Il nesso tracciato da Levinas fra l’esperienza mistica e certe accezioni della metafisica novecentesca sembra difatti richiamare il distacco individuato da Heidegger fra la sfera dell’essere e quella della “rappresentazione”: «la promozione dell’esperienza affettiva emancipata dalla rappresentazione, nella filosofia moderna, inaugura le strutture dell’essere che non hanno più nulla di sostantivo. L’azione, che esprime il verbo, e il come, che traduce il verbo, precedono il nome. L’essere, per esempio – in Heidegger e negli heideggeriani –, non è un ente, ma l’essere dell’ente, sorgente di una chiarezza oscura che rivela gli enti, presenze partecipi dell’essere. La condizione di ogni ente, la condizione prima che si rivela, non è un ente. Gli esseri appaiono in un “mondo” che non è la totalità di esseri singolari, esprimibili sostantivamente, ma campo o atmosfera», E. Levinas, *Lévi-Bruhl et la philosophie contemporaine*, in «Revue Philosophique de la France et de l’Étranger», 147, 1957, p. 562, trad. it. di E. Baccarini, *Lévi-Bruhl e la filosofia contemporanea*, in *Tra noi. Saggi sul pensare l’altro*, Milano 2002, p. 74. In questa prospettiva si potrebbero ripensare entro un orizzonte unitario l’esperienza “prelogica” e “mistica” consustanziale alla plastica negra secondo Einstein, i risvolti di tale esperienza sul piano della “rappresentazione” ed una certa accezione heideggeriana del “metafisico”. Il testo heideggeriano di riferimento per questa indagine sarebbe senz’altro M. Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt-Endlichkeit-Einsamkeit* (lezione tenuta all’Università di Friburgo, 1929), trad. it. di F. Volpi, *Che cos’è la metafisica*, Milano 2001. Per alcuni spunti iniziali sulla questione in relazione ad Einstein cfr. P. Rusch, *Carl Einstein et le travail des catégories entre esthétique, anthropologie et métaphisique*, in *Carl Einstein und die Europäischen Avantgarde*, cit., pp. 73-85 .

64 Einstein, *Scultura negra*, cit. p.129.

65 *Ivi*, p.118.

66 *Ivi*, p.122 Si leggerà in un testo centrale per le tesi levibrulliane sul pensiero prelogico come possibilità intrinseca del pensare che «questa esperienza di possesso intimo e completo dell’oggetto [...] molto più profondo di qualsiasi altro la cui origine risieda nell’attività individuale, costituisce la forza principale delle dottrine anti-intellettualistiche. Queste

dottrine riappaiono periodicamente ed ogni volta incontrano favore, perché permettono quel che né la scienza positiva pura né le altre dottrine filosofiche possono mai sperare di ottenere: il contatto intimo e immediato con l'essere, attraverso l'intuizione, la compenetrazione, la comunione reciproca del soggetto e dell'oggetto, in una parola attraverso la piena partecipazione che Plotino ha descritto con il nome di estasi», L. Lévi-Bruhl, *La mentalité primitive*, in «Bulletin de la Société Française de Philosophie», XXI, 1923, p. 46, trad. it. di C. Cignetti, *La mentalità primitiva*, Torino 1966, p. 80. È a questo genere di argomenti levibrulliani che Einstein sembrerà attingere durante gli anni Venti, a sostegno alla propria già matura avversione alle cosiddette «dottrine intellettualistiche», quindi come orizzonte di pensiero entro cui ripensare il cubismo e l'agire artistico in generale.

- 67 C. Taylor, *Primitive culture. Researches into development of mythology philosophy, religion, language, art and custom*, London 1871, p. 144. Cfr. anche S.Z. Strother, *A la recherche de l'Afrique dans Negerplastik de Carl Einstein*, in «Gradhiva», 14, 2010, p. 49.
- 68 *Ibidem*. È quanto si legge nelle voluminose *Notes analytiques du musée du Congo*, uno dei primi studi illustrati sui corpus-extra europei di oggetti, pubblicato nel 1906 come annuale del Musée du Congo di Bruxelles e come guida alla ricerca per i musei etnografici, nell'intento di racchiudere le principali conclusioni scientifiche di un'etnologia "aggiornata". Se un proposito degli studiosi delle *Notes* era di correggere molti degli ereditati stereotipi ottocenteschi sulla religione africana, l'idea dominante di "feticcio" vi rimaneva quella, risalente a *The origin of civilization* di Lubbock (1871), di un «negro» che «crede con l'intermediazione del feticcio di poter costringere e controllare la divinità», J. Lubbock, *The origin of civilization*, London 1871, p.164. Einstein non attribuirà mai un valore positivo alla parola "feticcio", stigmatizzata in *Afrikanische Plastik* come un termine di cui è fatto «uso abusivo», volto solo «a coprire la nostra ignoranza», C. Einstein, *Afrikanische Plastik*, in Einstein, *Werke* 2, cit., p. 6. Soprattutto Einstein non fletterà mai, a partire dal capitolo *Religione e arte africana* in *Scultura negra*, dall'idea di un oggetto assolutamente inumano recepito in contesti devozionali, capace di influenzare l'esistenza comune come qualcosa di assolutamente altro da essa, che sovrasta i propri adoranti al di fuori dei bisogni della vita pratica con un propria realtà ermetica, insondabile e mitica. A giudicare dalla vasta bibliografia addotta in *Afrikanische Plastik* e dall'ampio riferimento a testi tedeschi, francesi e inglesi della letteratura etnografica antecedenti al 1915, si può ipotizzare che Einstein abbia sostenuto o confrontato queste sue idee con una letteratura selezionata e consultata già prima della pubblicazione di *Scultura negra*. Ad esempio B. Ackermann, *Totenkult und Seelenglaube bei afrikanischem Völkern* (1918); A.B. Ellis, *The Yoruba-speaking peoples of the slave coast of west Africa* (1894); F. Pitt Rivers, *Antique works of art from Benin* (1900); R.P. Trilles, *Le totemisme chez les Fan* (1912) e le abbondantemente illustrate *Notes ethnographiques* di E. Torday e T.A. Joyce (1910) sui Busongo e i Bakuba.
- 69 L'autonomia della posizione di Einstein spicca anche dal confronto con il celebre *Il ramo d'oro* di James Frazer (1890), laddove il campione dell'evoluzionismo antropologico inglese assegnava un'accezione "realistica" e decisamente impregnata di pensiero causale a certi rituali mascherati. Questi difatti attribuiva la verosimiglianza di certe maschere con il volto di singole divinità al fine consapevole, da parte di pochi individui, di rafforzare la credenza della comunità nel loro intervento. Cfr. Frazer, *The golden bough*, London 1913 [1890], pp. 374-375, trad. it. *Il ramo d'oro*, Roma 2009, a cura di A.M. di Nola, pp. 341-42. Appare quindi radicata fin nel primo Einstein la medesima polemica di Lévi-Bruhl contro l'evoluzionismo della scuola antropologica inglese ed un relativo concetto di "animismo" strettamente connesso alla nozione di causa-effetto: «le leggi dell'associazione delle idee,

l'uso naturale e irresistibile del principio di causalità dovevano generare, secondo l'animismo, queste rappresentazioni collettive e i loro legami. Non vi è che il gioco spontaneo di un meccanismo logico e psicologico invariabile», L. Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris 1910, trad. it. *Psiche e società primitive*, Roma 1970, p. 42. Si leggerà a conferma più avanti che «Non bisogna dunque dire [...] che i primitivi associano a tutti gli oggetti, che colpiscono i loro sensi e la loro immaginazione, delle forze occulte, delle proprietà magiche, una sorta di anima o principio vitale, e che essi sovraccaricano le loro percezioni di credenze animistiche. Ma in questa circostanza non si può assolutamente parlare di associazione. Le proprietà mistiche degli oggetti e degli esseri fanno parte integrante della rappresentazione che ne ha il primitivo, la quale costituisce in quel momento un tutto inscindibile»: *ivi*, pp. 69-70.

70 Einstein, *Scultura negra*, cit., p. 125.

71 *Ibidem*.

72 *Ibidem*. A fronte della stretta consustanzialità del divino e più in generale dell'"essere" agli oggetti rituali in questione, si dimostra fin da qui aperta e problematica la definizione di "esperienza" emersa in *Scultura negra* accanto a quella altrettanto sottoposta a critica di "percezione". Come ha già avvertito Lévi-Bruhl in *Psiche e società primitive*, «Non ha nessun potere contro le rappresentazioni collettive quel che noi chiamiamo l'esperienza, la quale ai nostri occhi decide di ciò che si può o non si può accettare come reale. I primitivi non hanno bisogno di questa esperienza per riconoscere l'esistenza delle proprietà mistiche negli esseri e negli oggetti, e per la stessa ragione restano indifferenti alle smentite che da essa ricevono. Infatti, limitata come è a ciò che di fisso, di tangibile, di visibile, di afferrabile nella realtà fisica, l'esperienza non riesce a cogliere proprio quel che vi è di più importante, e cioè le forze occulte e gli spiriti; [...] non esistono due mondi a contatto l'uno dell'altro, distinti e solidali, che si "penetrano" più o meno nell'altro. Non ve n'è che uno. La realtà tutta è mistica, come ogni azione, e di conseguenza anche ogni percezione», L. Lévi-Bruhl, *Psiche e società primitive*, cit., pp. 90 e 95. Si leggerà inoltre nei tardi levibrulliani *Carnets* (nei quali tuttavia l'autore maturerà il proprio distacco dal "prelogismo") che per la mentalità primitiva « "reale" non è dunque univoco, come non è univoco "esperienza". Ma nel modo stesso con cui le due esperienze sono per lui una sola, così le due realtà, nonostante la loro differenza nettamente sentita, sono per lui una sola realtà. Reale, come esperienza, è biunivoco», L. Lévi-Bruhl, *Carnets*, Paris 1949, trad. it. di A. Macchioro, *I quaderni*, a cura di E. De Martino, Torino 1952, p. 220. Si veda anche al riguardo I. Bargna, *Arte africana*, Milano 2003, p. 15 e sgg.

73 Così enuclea Heidegger il riproporre da parte di Hegel (quale eredità kantiana) il ruolo ontologico della soggettività umana nella coincidenza di essere e pensiero – e di questi con il "concetto" – che sta alla base dell'intero sistema hegeliano: «La logica è perciò da intendere come il sistema della ragion pura, come il regno del suo pensiero. Questo regno è la verità, come essa è in sé e per sé senza velo. Ci si può quindi esprimere così, che questo contenuto è la esposizione di Dio, com'egli è nella sua eterna essenza prima della creazione della natura e di uno spirito finito», M. Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Bonn 1929, p. 234, trad. it. di M.E. Reina, *Kant e il problema della metafisica*, Bari 2006, p. 220. Come risonanza all'orizzonte teorico di *Scultura negra*, si potrà del resto richiamare un ulteriore passo del saggio su Lévi-Bruhl di Levinas, secondo cui la condizione della partecipazione e del misticismo ha il merito specifico di «de-sostanzializzare definitivamente l'oggetto del pensiero, di portare a compimento quel processo di distruzione della sostanza – più esattamente della "sostantività" degli esseri – contemporanea alla rovina della rappresen-

tazione», laddove «la confusione del visibile e dell'invisibile» propria dell'esperienza mitica «non si riduce [...] né a un rapporto di causalità né al simbolismo (rapporto di segno e significato) che, per una mentalità non primitiva unisce il naturale al soprannaturale». Pertanto «Se la partecipazione apre a una dimensione che porta al soprannaturale, questo [...] non è una semplice replica, al superlativo, di questo mondo, o una sublimazione degli oggetti, strutturata come loro e separata soltanto dall'abisso formale della trascendenza; questa sovranatura è direttamente accessibile all'esperienza emozionale», Levinas, *Lévi-Bruhl e la filosofia contemporanea*, cit., pp. 563-64.

- 74 Einstein, *Scultura negra*, cit., p. 134-35.
- 75 S.Settis, *Verso una storia naturale dell'arte: Aby Warburg davanti a un rinascimento indoamericano (1985)*, in A. Warburg. *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del nord*, a cura di M.Ghelardi, Torino 2006, p. 7.
- 76 È anche e soprattutto da Hermann Usener, di cui è allievo, che Warburg sviluppa la radice della sua impostazione d'indagine, in tutta evidenza opposta a quella di Einstein: l'idea di affrontare la mitopoiesi dell'antichità e dunque le nozioni di mito e di simbolo come un problema di natura psicologica, a partire dal quale si renderanno anche per lui imprescindibili l'ausilio di antropologia ed etnologia. Cfr. U. Raulff, *Postfazione*, in A. Warburg, *Il rituale del serpente*, a cura di U. Raulff, Milano 1998, pp. 85-86. Altrettanta l'influenza su Warburg del darwinismo di Tito Vignoli, che in *Mito e scienza* (testo del 1879 tradotto anche in tedesco) tenta di coniugare il piano biologico con quello cosmologico e storico-filosofico sullo sfondo di una dottrina evolucionista in tema di produzione del mito: «Nel pensiero mitico (cfr. T. Vignoli, *Mito e scienza*) una eccitazione fa per esempio apparire, come misura difensiva, una sua causa immaginaria in una intensificata estensione reale, biomorfa. [...] si caratterizza per il fatto che per ogni stimolo visuale o acustico viene proiettato nella coscienza al posto della sua causa reale – poco importa se accettata o meno - [...] una causa biomorfa la cui estensione reale comprensibile permette una forma di difesa immaginaria», Warburg, *Gli Hopi*, cit., p. 40. Cfr. M. Ghelardi, *Aby Warburg. La lotta per lo stile*, Torino 2012, specialmente il capitolo «La lotta per lo stile» tra arte e antropologia. *L'esperienza della guerra e i ricordi del viaggio tra gli indiani Hopi*, pp. 203-228, qui in particolare pp. 213-215.
- 77 Ghelardi, *Warburg non finito*, cit., p.16. Al riguardo si vedano anche estesamente pp. 16-20. Essenziale il rinvio a U. Raulff, *Postfazione*, cit., specialmente pp. 90-112, qui p. 89.
- 78 «Dobbiamo considerare la magia come un sistema di induzioni aprioristiche operate da gruppi di individui sotto la pressione del bisogno», si legge in H. Hubert, M. Mauss, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, in «L'Année Sociologique», 7, 1902-03, pp.1-146, trad. it. di E. Agozzino, *Teoria generale della magia*, Roma 1975, p.18. Laddove sia Warburg che Mauss assegnano al «pensiero primitivo» una «logica diversa dal pensiero scientifico ma in linea di principio parimenti valida» (Raulff, *Postfazione*, cit. pp. 96-97), a divaricarsi sono anzitutto le due radici, per lo più maussiane e levibrulliane del discorso rispetto a cui Einstein compirà le sue scelte di campo. Dal momento che la teoria della magia maussiana fa leva su un «altro ordine di realtà» rispetto all' «agire positivo o tecnico» in una peculiare mescolanza «tra invenzione e codice», ma anche su una concezione di «tempo sacro» come scansione ritmica e parzialmente omogenea, non vi saranno esclusi i principi di un' «efficacia particolare», vale a dire un proprio meccanismo di causalità interna e di produzione simbolica (pur lontani da un simbolismo stabilizzato). Cfr. Fimiani, *L'arcaico e l'attuale. Lévi-Bruhl, Mauss, Foucault*, cit., pp. 167-189. Lévi-Bruhl, al contrario, fonderà il pensiero «prelogico» su una «concezione del tempo orientata a una dissoluzione di permanenze e di costanti cicliche, [...] nel contesto di un discorso che tende a contrapporre alle distinzioni,

alle contraddizioni, ai nessi funzionali, alle costanti rappresentative ritenute proprie del pensiero teoretico e intellettuale, la dissoluzione e la fluenza totale delle singolarità straordinarie immerse nella vita del tutto», *ibidem*, p. 67. Ne deriva un'osservazione centrale per l'orizzonte epistemologico di *Scultura negra* (e per il discorso a venire di Einstein), e cioè che «la mentalità prelogica è impermeabile a quella che noi chiamiamo esperienza, vale a dire agli insegnamenti che l'osservazione può trarre dai legami oggettivi tra i fenomeni. Ha la sua propria esperienza, totalmente mistica, ben più completa, più profonda, più decisiva dell'esperienza spesso ambigua in cui il pensiero propriamente detto è conscio della necessità che esso accetti ed anche ricerchi il controllo», Levi-Bruhl, *Psiche e società primitive*, cit., pp. 429-30.

- 79 E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, in *Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigen*, a cura di D. Wuttke, Baden-Baden 1980, p. 110. Cfr. anche Raulff, *Postfazione*, in *Warburg, Il rituale del serpente*, cit., p. 110.
- 80 Warburg, *Gli Hopi*, cit., p. 26.
- 81 *Ivi*, p. 30. Si leggerà quindi ne *Il rituale del serpente*: «I pueblo si trovano a metà strada tra magia e pensiero razionale, e lo strumento con cui si orientano è il simbolo. Tra il raccoglitore primordiale e l'uomo che pensa si trova l'uomo che istituisce connessioni simboliche», Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., p. 25.
- 82 Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., p. 62.
- 83 Raulff, *Postfazione*, cit. p.100. Il rimando è qui agli appunti preparatori della conferenza di Kreuzlingen pubblicati in E. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellectuelle Biografie*, Frankfurt 1981, pp. 295-304, trad.it. di A. Dal Lago, P. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano 1983, pp. 190-97.
- 84 *Ivi*, p. 61. Essenziale ancora il rimando a Ghelardi, *Aby Warburg. La lotta per lo stile*, cit., pp. 222-227.
- 85 Raulff, *Postfazione*, cit., pp. 96-97.
- 86 In Cassirer la percezione arcaica, se pur condivisa e connotata come avvertimento di un essere vivente «diffuso e disordinato», di una «forza universale» dal carattere «impersonale», connessa alle «pure esperienze espressive» e all'«esperienza vissuta», rimane in ultima analisi connotata come forma del «patire» e di «ricettività»: soglia da superare in virtù dell'evolutive prodursi di un preciso legame tra invisibile e visibile, fraificante e significato. E' un legame che anche l'arte dovrà assumere e che rende in partenza in tali esperienze uno stadio preliminare e incompiuto del significato a loro volta. È questo per Cassirer lo stesso luogo teorico del prodursi del simbolo, per il quale ci «vediamo rinviati al di là del campo dell'espressione a quello della rappresentazione», dunque alla «regione del linguaggio», E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. Phenomenologie der Erkenntnis*, Berlin 1929, trad. it. di E. Arnaud, *La filosofia delle forme simboliche*, volume 3, *Fenomenologia della conoscenza*, Firenze 1966, pp. 82, 83, 90, 100, 102. Sul decisivo influsso delle idee di Cassirer e in particolare del saggio *Die Begriffsform im mythischen Denken* (1922) fin nei lavori preparatori della conferenza di Kreuzlingen, specie attorno al concetto di «pensiero strutturale» (*alias* «analogico») degli indiani, cfr. ancora Raulff, *Postfazione*, cit., pp. 102-104.
- 87 Non sarà solo la lista già citata negli appunti non pubblicati del Carl Einstein Archiv (in cui i nomi di Jung e Nietzsche compaiono assieme ad altri accanto a quello di Lévi-Bruhl) a far fede, ma i vari riferimenti impliciti a questioni nietzscheiane nella terza edizione dell'*Arte del XX secolo* e in altri scritti come *Forma e concetto* e *Georges Braque* (sia qui inteso non

solo il Nietzsche di *Nascita della tragedia*, ma anche quello delle *Considerazioni inattuali* e del radicalismo anti-storicistico di *Umano troppo umano*). La presenza di un portato nietzscheiano e junghiano fra le righe del discorso critico e di un' "ontologia del reale" del tardo Einstein non può essere oggetto di approfondimento nel presente studio. Serva solo ricordare come sia Nietzsche – in un arco che include *Genealogia della morale*, lo *Zarathustra* e *Volontà di potenza* – il pensatore che per primo dall'età dei lumi in avanti configura con maggiore radicalità il "reale" alla stregua di un campo anti-gerarchico ed orizzontale di forze in costante movimento e in reciproca influenza, in prima battuta individuate come attive e reattive: tratti la cui assimilazione sarà ben avvertibile nel discorso sul "reale" e nel valore della "metamorfosi" negli scritti di Einstein dai secondi anni Venti in poi. Come riferimenti generali cfr. F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, a cura di M. Montinari, Berlin 1967-77-New York 1988 (per le edizioni italiane si rimanda alla qui incomprimibile impresa editoriale di Adelphi in 22 voll., a cura di G. Colli, M. Montinari ed altri fra il 1964 e il 2001); G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris 1962, trad. it. di F. Polidori, *Nietzsche e la filosofia*, Torino 2002; M. Montinari, *Cosa ha detto Nietzsche*, a cura di G. Campioni, Milano 1999; B. Zavatta, *La sfida del carattere. Nietzsche lettore di Emerson*, Roma 2006. La messa in crisi nietzscheiana delle nozioni occidentali di "soggetto" e di "individuo" in virtù di un diverso e diversamente espanso campo della "soggettività" (ma anche di una peculiare indagine sul "carattere" che legittima Nietzsche come iniziatore moderno della psicologia del profondo) sembrerà legarsi a sua volta a conquiste junghiane di cui il tardo Einstein sembrerà consapevole, specie in merito ai rapporti fra istinto e psiche (quindi alla natura dell'istinto creativo come prerogativa e bisogno umani propriamente autonomi rispetto alla sfera delle attività riflessivo-concettuali). Cfr. al riguardo anche J. Hillmann, *The myth of analysis: three essays in archetypal psychology*, New York 1983, trad. it. di A. Giuliani, *Il mito dell'analisi*, Milano 1991, in particolare pp. 46 sgg. (con riferimento agli argomenti di una conferenza del 1936 di Jung ad Harvard dal titolo *Psychological factors determining human behaviour*).

- 88 Ci si potrà qui appropriare dell'icastica formula di Giorgio Agamben: «fra il pensiero logico-grammaticale del Medioevo e la nascita della moderna scienza del linguaggio, si situa lo svolgimento della filosofia moderna che, da Cartesio a Kant fino ad Husserl, è, in buona parte, una riflessione sullo statuto del pronome *io*». G. Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino 2008 [1982], p. 33.
- 89 C. Einstein, *Forma e concetto*, in C. Einstein, *Lo snob e altri saggi*, cit., pp. 83-114.
- 90 *Ivi*, p. 91.
- 91 C. Einstein, *Georges Braque*, in Einstein, *Werke* 4, cit., p. 254.
- 92 Cfr. Einstein, *Das Absolute*, in Einstein, *Werke* 3, cit., pp. 52-54.
- 93 Galimberti, *Heidegger, Jaspers e il tramonto dell'occidente*, cit., p. 108.
- 94 Laddove in più modi il tardo Einstein insisterà sul fatto che «la tendenza mortale della terra sopravanza progressivamente tutti gli aneliti vitali» (Einstein, *Forma e concetto*, cit., p. 204) e che «la pietrificazione del mondo e dell'essere nel mondo è una delle nostre tendenze primarie» (Idem, *Werke* 4, cit., p. 380), emerge l'implicazione critica ma feconda di Einstein con il tema freudiano della *Weltzwang*, da Freud trattato in un arco che va da *Totem e tabù ad Al di là del principio del piacere a Disagio della civiltà*. Il termine denota la natura ora biologica, ora psicologica ora ontologica di quella specie di "coazione" che induce a forme di pietrificazione, di arresto delle forze sia fisiche che psichiche del dinamismo vitale (declinata da Freud in *Al di là del principio del piacere* anche come *Wiederholungszwang*

e *Schicksalzwang* – “coazione a ripetere” e “coazione del destino” –, con evocazione del ruolo chiave di *Ananke* ad Einstein non sfuggito). Einstein si distaccherà certamente dalle conclusioni freudiane in *Disagio della civiltà*, laddove Freud propenderà per una lettura della “tendenza alla morte” come forza che indirizza e modella il vivere umano, spingendo infine gli individui a riconoscere e disciplinare l’incidenza della libido narcisistica; ed esplicitamente anti-freudiana sarà la nozione di inconscio su cui il riscritto capitolo sul cubismo della *Storia dell’arte del XX secolo* sia il *Georges Braque* si appoggiano. È nondimeno di Freud il primo patrimonio di riflessione a cui attingerà Einstein – seppur in chiave contestatoria, ossia in antitesi alle accezioni freudiane del surrealismo bretoniano – per alimentare la sua matura critica d’arte a base ontologica e non meno interessata alle strutture della psiche. Qui, non a caso, egli darà pieno rilievo all’incidenza di una *Weltzwang* costituita dagli «hoch degli animismi concreti» e dalla forza strutturale della “metamorfosi”, da cui deriverà l’imperativo dovere dell’agire artistico di porsi contro ogni «fase negativa di difesa dal mondo», in coesistenza ad un «accadere pluri-funzionale» e «pluralistico» che informa sia la vita psichica sia la nozione di “reale” (Einstein, *Forma e concetto*, cit., pp. 88 e 90). Risuonerà in questo senso come un proclama quanto si legge nella voce *Das Absolute* del dizionario critico di *Documents*: «Il potere dell’assoluto si mostra nella sua identità con l’incondizionato. Si è identificato l’assoluto con l’essere e con l’essenza; con l’assoluto ci si rifiuta. Quale paura della morte! Si deve cominciare a comprendere le parole mediante la morte», Einstein, *Das Absolute*, cit., p. 53. Cfr. quindi S.Freud, *Totem und Tabù*, Leipzig-Wien 1913 (per la trad. inglese qui consultata cfr. S.Freud, *Totem and Tabù*, London 1953-74, pp. 1-162, in particolare p.18; S. Freud, *Jenseits der Lustprinzip*, Leipzig-Wien-Zürich 1920 (per la trad. inglese qui consultata cfr. S. Freud, *Beyond the pleasure principle*, LUOGO DATA, pp. 7-71, in particolare pp. 31-38); S. Freud, *Das Unbehagen der Kultur*, Wien 1930 (per la trad. inglese qui consultata cfr. S. Freud, *Civilization and its discontent*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, 24 voll., edizione e traduzione a cura di J. Strachey, London, 1953-74, vol. I, pp. 139-145, in particolare p. 139).

95 Einstein, *Forma e concetto*, in *Carl Einstein. Lo snob e altri saggi*, cit., p. 85.

96 *ibidem*, p. 84.

97 “Virtuale” è un concetto deleuziano elaborato in merito alla riflessione su Bergson che Einstein non adotta; ma l’esiguo numero dei (persino critici) pronunciamenti einsteniani sul filosofo francese potrebbe mettere fuori strada sull’implicita attenzione dal nostro prestata fin dall’inizio al Bergson di *Essai sur le données immédiates de la conscience* (1889) e di *Matière et mémoire* (1896). Si potrà qui solo accennare a come, con prime, chiare tracce in *Totalità*, Einstein sollevi lungo il suo tracciato alcuni punti chiave di quello che negli anni Cinquanta e Sessanta sarà enucleato da Deleuze come “bergsonismo” nei suoi seminali studi sul filosofo francese. Si leggerà difatti nello studio einsteniano menzionato che «Il tempo, nella sua rappresentazione pura, deve significare differenza qualitativa delle esperienze vissute, la quale considerata allegoricamente sulla base di rappresentazioni geometriche, significa successione spaziale, mentre il tempo è solo differenza della qualità»; così, anche «la memoria è la pura funzione di esperienze qualitativamente diverse, che vengono disposte in subordine secondo la loro qualità, e sono *simultaneamente* latenti per agire all’interno di un’esperienza qualitativa accogliente in sé elementi corrispondenti o opposti»; e la cosiddetta “totalità” come atto artistico (ma anche esito concreto di tale atto) «rivela fin nel dettaglio un’articolata sequenza temporale che interpreta temporalmente ogni punto, vale a dire nel senso dell’immediatezza qualitativa, una sequenza la cui intensità ora cresce, ora diminuisce a seconda delle specie e dell’intensità delle esperienze vissute e può iniziare ef-

fettivamente in *ogni* momento. La totalità fa sì che si consideri detta esperienza temporale come un tutto in qualsiasi punto della nostra esperienza, e il tempo significa sinonimo di qualità», Einstein, *Totalità*, cit., pp.301-302. Con ampi riscontri testuali dentro tale studio, Einstein sembrerà quindi meditare autonomamente, fin da metà anni Dieci, proprio sulla concezione di una bergsoniana "durata" come «ciò che differisce o che cambia di natura», «la qualità, l'eterogeneità, ciò che differisce da sé»; laddove, secondo il commento deleuziano a Bergson, «ciò che differisce in natura non è mai una cosa ma una tendenza. La differenza di natura non è mai tra due prodotti, tra due cose, ma in una sola e medesima cosa tra due tendenze che l'attraversano, in un solo e medesimo prodotto tra due tendenze che vi si incontrano. Dunque ciò che è puro non è mai la cosa [...] Solo la tendenza è pura: vale a dire che la vera cosa o la sostanza è la tendenza stessa», G.Deleuze, *Bergson*, in *Les philosophes célèbres*, Paris 1956, trad. it. *Bergson*, in *Il bergsonismo e altri saggi*, cit., pp.115-116. Della nozione deleuziano/bergsoniana di "virtualità" che ne deriva come «movimento complessivo della differenziazione la cui circolarità ci fa intravedere il ritmo di una costante oscillazione, anziché la sosta di una posizione (virtuale) o sull'altra (attuale)» (PA Rovatti, *Un tema percorre tutta l'opera di Bergson*, in *Il bergsonismo e altri saggi*, cit., p.16), molto sarà dato a riconoscere nell'"ontologia del reale" del tardo Einstein e nell'accezione di agire artistico ivi implicata, infine passibile dell'analogo «monismo che quasi con sorpresa Deleuze assegna a Bergson», *ibidem*, p.11. Anche per questo già con Einstein, a fianco a Bergson e al successivo "bergsonismo" deleuziano, potrà aprirsi l'interrogativo sul se e sul come un tale monismo viva di una sola natura immanentista o richiami per sé stesso implicazioni metafisiche (laddove proprio «la contraddittorietà e l'affermatività del molteplice all'interno di una sostanziale metafisica della vita rimane il nodo problematico del bergsonismo stesso, a cui non a caso proprio il pensiero intuitivo della partecipazione di Levi-Bruhl si ispira», Fimiani, *L'arcaico e l'attuale. Lèvi-Bruhl, Mauss, Foucault*, cit., p. 47). Sembrerà in ogni caso attagliarsi ad Einstein fin da *Totalità*, la cui teoresi è velatamente introduttiva alla sua prima critica cubista, la radicale critica bergsoniana/deleuziana ad uno spazio come «molteplicità di esteriorità, simultaneità, giustapposizione, ordine, di differenziazioni quantitative, di *differenze di grado*, una molteplicità numerica, *discontinua* e attuale» ed un'altro tipo di «molteplicità» (che per Deleuze/Bergson si presenta quale durata pura) come «molteplicità interna, di successione, fusione, organizzazione, di eterogeneità, di discriminazioni qualitative o *differenze di natura*, una molteplicità *virtuale e continua*, irriducibile al numero», Deleuze, *Il bergsonismo*, cit., p. 28 (cfr. anche estesamente pp. 27-39). Cfr. anche Idem, *Bergson*, cit., pp. 109-125; Idem, *La conception de la différence*, in *Les études bergsoniennes*, n.4, 1956, pp. 77-112, trad. it. *La concezione della differenza in Bergson*, in *Il bergsonismo e altri saggi*, cit., pp. 126-159; Rovatti, *Un tema percorre tutta l'opera di Bergson*, in *ibidem*, pp.10-18.

98 C.Einstein, *Zu einer Ausstellung in der Galerie Pigalle*, in "Documents", 2, 1930, cit., pp. 104-112, in Einstein, *Werke* 3, cit., p. 79.

99 C. Einstein, *Georges Braque*, in Einstein, *Werke* 4, cit., p. 248.

100 Enuncia non a caso Levi-Bruhl in *Psiche e società primitive* che «I rapporti di partecipazione da un punto di vista "statico" riguardano la pura "esistenza" degli esseri; i rapporti di partecipazione "dinamica" si riferiscono alle azioni di "influenzamento"», L.Levi-Bruhl, *Psiche e società primitive*, cit., p. 127. Ne *La mentalità primitiva* si leggerà anche che «non v'è metamorfosi, generazione, azione a distanza, che, per quanto strane o inconcepibili, non siano accettabili per questa mentalità», L.Lèvi-Bruhl, *La mentalità primitiva*, cit., p. 85. Secondo i più tardi *Carnets*, inoltre, «La fluidità si sostituisce alla costanza e alla continuità,

laddove per l'azione mistica la considerazione delle forme specifiche passa in secondo piano assieme a quella delle leggi dei fenomeni fisici», L.Levi-Bruhl, *I quaderni*, cit., p. 71. Cfr. al riguardo anche M.Fimiani, *L'arcaico e l'attuale. Lévi-Bruhl, Mauss, Foucault*, cit. pp. 66-74. E' un punto di vista che sembrerà permeare l'intero discorso del tardo Einstein intorno all'agire artistico, da *Forma e concetto* al capitolo sul cubismo della terza edizione della *Storia dell'arte del XX secolo* al *Georges Braque*.

- 101 C. Einstein, *Georges Braque*, in Einstein, *Werke* 4, cit., p. 257.
- 102 *Ibidem*, p. 258. Del resto già in *Psiche e società primitive*, Levi-Bruhl parla di indifferenza «alle semplici riproduzioni materiali» in relazione alle forme dei "primitivi", L.Levi-Bruhl *Psiche e società primitive*, cit., p. 76; e ne *L'ame primitive* si parlerà di «rassomiglianza mistica» esclusivamente in base alla «consustanzialità alla forza mistica» legittimata indipendentemente dalla singolarità del fenomeno e di ogni meccanismo associativo secondo i caratteri esteriori comuni agli oggetti. Cfr. L.Levi-Bruhl, *L'ame primitive*, Paris 1927, trad. it. *L'anima primitiva*, con prefazione di E.De Martino, Torino 1990, p.178. E' assai verosimile che quest'ultima pubblicazione parigina di Lévi-Bruhl abbia direttamente influenzato Einstein sulla soglia dei suoi interventi in *Documents* e già nel suo pionieristico *André Masson. Eine ethnologische Untersuchung*, in "Documents", 1, 1929, cit., pp. 93-105, in Einstein, *Werke* 3, cit., pp. 25-27.
- 103 Einstein mette in chiaro fin dall'avvio di *Scultura negra* la propria affinità al versante degli studi etnologici più distaccato dall'evoluzionismo. E' infatti nel riconoscere impossibile il riferimento a linee storiche e a omogeneità geografiche facilmente ricostruibili riguardo agli stili dell'arte africana che *Scultura negra* abdica in via di principio dall'idea di una "progressione" temporale e qualitativa di strati o momenti: «Le conoscenze sull'arte africana sono nel complesso vaghe e scarse: tranne alcune opere del Benin, nulla è datato. Vari tipi di opere d'arte sono caratterizzati secondo il luogo di rinvenimento, ma penso che ciò non possa esserci utile. Le popolazioni migravano e si spostavano in Africa [...] Stili assolutamente diversi provengono spesso da una stessa regione: è possibile dare qui varie interpretazioni, senza poter decidere quale sia quella più legittima. Si può supporre che si tratti di un'arte più antica e di una più recente o che due stili coesistessero o che un genere di arte fosse importata», Einstein, *Scultura negra*, cit., p. 117. Sullo sfondo, servirà richiamare il fondamentale contributo in chiave anti-evoluzionista (benché a sua volta estraneo al "prelogismo" di Levi-Bruhl) giunto nel 1911 dal Franz Boas di *The mind of primitive man* (trad.it. di D. Cannella Visca, *L'uomo primitivo*, Bari 1979), il cui particolarismo storico è basato su un diffusionismo scevro da ogni psicologismo e antitetico al comparativismo psicologico di Warburg. Cfr. D.Marcheschi, *L'invenzione del 'primitivo' e l'idea di tempo nell'arte contemporanea* in *Scritti di critica e storia dell'arte*, Firenze 2002, pp.25-27; M.Cestelli Guidi, *Esercizi su modelli di 'cultura': Aby Warburg e Franz Boas a confronto*, in Warburg, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del nord*, cit., pp. 115-120. In *Afrikanische Plastik* Einstein diverrà infine esplicito nell'attribuire agli apporti nefasti del colonialismo europeo la sua convinzione di un decadimento senza fine delle forze creatrici delle civiltà africane, riprendendo uno degli assunti di fondo di *Und Africa sprach* (1912) dell'etnologo tedesco e teorico diffusionista delle *Kulturkreisen* Leo Frobenius. Cfr. C.Einstein, *Afrikanische Plastik*, in Einstein, *Werke* 2, p. 65; Strother, *A la recherche de l'Afrique dans Negerplastik* di Carl Einstein, cit., p. 31.
- 104 Einstein, *Scultura negra*, cit., p. 117.
- 105 Ogni futuro approfondimento sulla nozione di "primitivo" e sul visivo di *Scultura negra* (e quindi anche sul suo apparato fotografico) non esimerebbe Einstein da uno stringente

confronto con la questione ben espressa da Robert Goldwater nel suo seminale e classico *Primitivism in modern art*: "Thus the museum of ethnology, while not neglecting documentation and 'functional' considerations, have increasingly presented their objects (or at least some of them) as worthy of purely formal study. They have been willing to take the "ethnocentric" risk of making judgements which separated the finer objects from the more everyday ones in their permanent exhibit, and have also organized exhibitions to call attention to these special products of material culture as works of art.," R.Goldwater, *Primitivism in modern art* (1938), New York 1967, p. 13.