

Predella journal of visual arts, n°35, 2014 - Miscellanea / *Miscellany* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - 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

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini,
Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Cura redazionale e impaginazione / *Editing & Layout:* Paolo di Simone

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

pubblicato nel mese di Ottobre 2015 / *published in the month of October 2015*

Carl Einstein (1885-1940) was a German art critic and writer whose original approach to European avant-garde and primitivism so far hasn't been adequately taken into account by Italian scholars, despite a growing international attention to his intellectual legacy over the last two decades. The article tries to map out the main topics, references and achievements of Einstein's critical thinking from the early 1910s to the early 1930s, when his focal points became Cubism and some of the leading European avant-garde artists. The essay argues to what extent Einstein's early, pioneering and best-known work (Negerplastik, 1915) should not be misinterpreted, as it has often happened, in terms of a merely purovisibilist approach to African art and Cubism. The author tries to interpret Einstein's militant art criticism into a different perspective, which he considers more appropriate for further elaborations of Einsteins's writings.

1. Scultura negra. Per una critica dei modelli vigenti

Publicato a Lipsia nel 1915, *Scultura negra*¹ di Carl Einstein è il trattato sui fondamenti di una forma tridimensionale chiusa, riferita a null'altro che a se stessa e all'entità dalla natura divina che essa incorpora. In questione vi è una forma non riconducibile ad alcun ordine di esperienza - percettiva, spaziale e temporale - pre-esistente o eccedente alla propria struttura e alle "leggi" che presiedono alla sua formazione. Qualunque ordine di esperienza in questione tale scultura richiamerà, non dovrà pensarsi deducibile né riverberato a partire da quest'ultima in quanto amplificazione psicologica *ad libitum* del soggetto ricettore. Per "soggetto" si intenderà qui il fruitore dell'opera plastica nel suo contesto rituale d'origine, laddove "spettatore" non sarebbe il termine più adatto; ma altrettanto il suo autore, l'anonimo intagliatore africano che è il invitato di pietra del saggio.

Anche solo limitandosi a questa angolatura di partenza, *Scultura negra* appare un testo in grado di ingenerare diverse domande, trasversali a più campi d'interesse. Sfida aperta, per il lettore odierno, è misurare il grado delle questioni postevi sia rispetto all'humus storico e intellettuale in cui il testo nasce - la prima metà degli anni Dieci a Berlino, un passo fuori dai circoli espressionisti frequentati in prima battuta da Einstein; ma altrettanto rispetto a chi ancor oggi voglia porsi domande attorno a una categoria annosa e apparentemente datata:

quella del cosiddetto “primitivismo”, per come le prime avanguardie l’hanno più o meno consciamente costruita, consegnata ai posteri equivoca e ingombrante, smaccatamente europea. Si delinea infatti, fin dai primi brani riportati dal testo, un discorso costruito dall’autore a partire dall’osservazione di un comparto emblematico di “sculture negre” di varia provenienza: un insieme eccezionalmente assemblato – e tradotto in un apparato illustrativo senza precedenti rispetto ai cataloghi dei musei etnografici coevi – a partire dal corredo fotografico di alcune collezioni private e pubbliche europee². Si tratta di fotografie in parte scontornate o ritoccate dall’editore in fase di stampa per accentuare la morbidezza dei fondali grigi o neri: l’80% degli oggetti è ripreso da un solo punto di vista, frontale o di tre quarti, e restituito come figura intera inclusi gli eventuali piedistalli o zoccoli. Mediante un’illuminazione accurata e tendenzialmente diffusa ma non priva di ombreggiature tenui ed espressive, le sculture sembreranno rivelare al massimo grado la loro configurazione come serie di piani intrecciati: un punto di vista che vedremo essenziale per il taglio d’indagine adottato da Einstein.

Anzitutto, *Scultura negra* è un discorso formulato nei primi anni Dieci sulla nozione di spazio incorporata, articolata e manifestata attraverso una determinata concezione scultorea. Difatti, una caratteristica fondamentale della “plastica negra” è secondo Einstein la seguente:

ogni parte deve essere plasticamente autonomizzata e così deformata da assorbire la profondità, nel senso che la rappresentazione di tale parte come apparirebbe dal lato opposto è inclusa nella rappresentazione frontale, ma anche tridimensionalmente funzionale. Ogni parte è quindi un risultato della rappresentazione che crea lo spazio come totalità e perfetta identità della singola percezione ottica e della visione, rigettando l’espedito surrogatorio che degrada lo spazio a massa³.

Attraverso due dei suoi densi cinque capitoli (*Il pittorico* e *Visione spaziale cubica*), ma già sottilmente in queste prime righe citate, *Scultura negra* non dovrebbe ingannare il lettore di oggi sulla sua apparente osservanza pur-visibilista e hildebrandiana: principi che a inizio testo sono discussi, ma per misurarne dai principi formativi della plastica negra una fondamentale distanza. In quest’ultima infatti, per un’equazione fulmineamente tracciata tra le nozioni di «tridimensionale», «cubico» e «forma»:

Dev’essere plasmata come forma non una spazialità generica, bensì il Tridimensionale [...] non deve essere costruito come vaga suggestione ottica, bensì come effettiva espressione conclusa. [...] Ma cos’è nel cubico la forma? È evidente che essa dev’essere afferrata d’un colpo [...]. Le parti situate su tre dimensioni devono essere rappresentate simultaneamente, ossia lo spazio disperso dev’essere integrato in un campo visivo. Il

tridimensionale [...] dev'essere concentrato come un determinato Esserci [...] in quanto ciò che produce la visione del Tridimensionale e viene comunemente e naturalisticamente percepito come moto, è costruito come espressione definita a livello formale. [...] Si tratta delle parti non visibili simultaneamente: esse devono essere riunite con quelle visibili in una forma totale che determini l'osservatore in un atto visivo e corrisponda a una visione tridimensionale fissata in cui il Cubico, che altrimenti sarebbe irrazionale, si presenti visibilmente strutturato⁴.

Secondo la serrata fraseologia di Einstein, ciò che la "scultura negra" nel suo massimo comune denominatore esclude è una doppia caratteristica dell'esperienza scultorea europea d'anteguerra, assieme ai risvolti psicologici che vi sono rispettivamente implicati: ora l'obbligo di un punto di osservazione fisso proprio di una cosiddetta "scultura prospettica"; ora una concezione fondata – per diversi, possibili motivi - su un'imperativa molteplicità di vedute. Tale considerazione è maturata da Einstein fondendo e quasi assimilando due modelli noti. Il primo è proprio quello hildebrandiano, notoriamente il frutto delle rielaborazioni condotte in chiave psico-fisiologica da Helmholtz di un punto della *Critica della ragion pura* kantiana: in funzione di una teoria della visione come processo di inferenza inconscia. La visione è da Helmholtz considerata come un meccanismo di progressivo accumulo memoriale di un set di stimoli esterni (valido sia per lo spettatore che per l'artista), la cui estensione nello spazio è identificata tramite un'atto di generalizzazione sillogistica basata ogni volta sulla stratificazione di esperienze precedenti⁵. Da ciò, sinteticamente e anche da Einstein rievocato, procede il concentrarsi dello scultore – e dell'osservatore - sulla costruzione di un'immagine frontale e a distanza (*Fernbild*). Quest'ultima è infatti l'espedito adottato per visualizzare la tridimensionalità come bidimensionale e per realizzare la funzione di un continuo, inconscio e inferenziale assorbimento ottico delle distanze fra i corpi fisici nello spazio; ma è anche – per Helmholtz come per Hildebrand – una soluzione alla base illusionistica per sostenere un modello di visione costitutiva del soggetto-spettatore fondata su una perpetua identificazione con se stesso. In altri termini, essa vincola lo spettatore ad un'identificazione con le proprie premesse psico-fisiologiche di soggetto conoscente⁶. Senza argomentare oltre su un terreno noto, lasciamo che i tre brani riportati suggeriscano per quanto possibile da soli l'idea seminale di come Einstein, in *Scultura negra*, stia lavorando esattamente a una critica di questo primo modello; una critica fondata anzitutto su una riscrittura della nozione e dell'esperienza (otticamente e psicologicamente immediata) della «forma», distinta da quella (otticamente e psicologicamente mediata dal "soggetto") della cosiddetta «massa». Nel modello hildebrandiano di scultura difatti:

[...] la profondità è suggerita, ma di rado costruita direttamente come forma. Questi procedimenti si basano sul pregiudizio che il Cubico sia più o meno garantito dalla massa materiale, che un'emozione interna che la circonda o una direttiva formale unilaterale bastino a produrre il cubico come forma. Questi metodi vogliono suggerire e significare la plasticità, anziché pervenire a una vera coerenza. Ma in questo modo ciò è impossibile, poiché il Cubico è rappresentato come massa e non direttamente come forma. Massa e forma non sono però identiche: la prima, infatti, non può essere realmente percepita tutta d'un colpo. In questi procedimenti sono sempre intrecciati atti di moto psicologici che riducono la forma a un elemento genetico distruggendola completamente⁷.

Ogni punto tridimensionale in una massa è interpretabile all'infinito; già questo sembra opporre difficoltà insormontabili a una determinazione univoca e fa apparire impossibile ogni totalità. La stessa continuità dei suoi rapporti rende difficoltosa perfino la speranza di una determinata soluzione, per quanto ci si possa illudere di suggerire all'osservatore un'impressione unitaria e precisa sulla base di una funzione gradualmente, lentamente indirizzata. Nessuna disposizione ritmica, nessun rapporto fondato sul disegno, nessuna pur ricca articolazione del moto riescono a nasconderci che il Cubico non è qui concentrato in una forma immediata e unitaria⁸.

[...] si deve accennare al concetto di monumentale. Questa concezione appartiene ad epoche che, essendo prive di ogni visione, davano alle loro opere dimensioni colossali. Dal momento che l'arte ha a che fare con l'intensità, viene meno la monumentalità come grandezza. Si deve far piazza pulita ancora di altre cose. A queste disposizioni plastiche non ci si dovrà accostare mai con interpolazioni lineari: in questo caso si manifesta un vedere infiacchito da memorie concettuali, nient'altro⁹.

Ancora verso Hildebrandt appariranno indirizzate righe come queste:

L'osservatore di una scultura pensa facilmente che la sua impressione si componga di un vedere associato a un rappresentarsi le parti in profondità; un effetto tanto ambiguo non avrebbe niente a spartire con l'arte¹⁰.

Sarà altresì proficuo rilevare come, nella critica alle «soluzioni europee» più in voga, Einstein faccia rientrare - avendo in mente gli oggetti votivi della "sua" plastica negra - modalità operative eccedenti la frontalità e la profondità simulata della scultura monumentale hildebrandiana con il suo predominante valore lineare di *silhouette* ed il suo punto di vista fisso¹¹. Si apre infatti fra le righe di *Scultura negra*, come critica integrata e complementare a quella rivolta al paradigma hildebrandiano, anche quella, tecnicamente e culturalmente specifica, ad un modello di genesi della plastica (e di rapporto con il "soggetto") il cui capofila appare inequivocabilmente Rodin:

Le soluzioni europee che rispetto alla scultura africana assumono piuttosto l'aspetto distorto di espedienti, sono familiari all'occhio, persuadono meccanicamente e per abitudine. Frontalità, molteplicità di vedute, *modelé* transitorio, *silhouette* plastica sono i principali mezzi correnti¹².

Ed ancora:

Contro l'effettiva carenza di plasticità non poté nulla la stessa leggenda realisticamente ripulita del modello "plasmato a colpi di dito", anzi proprio essa confermava la mancanza di un solida e unitaria concezione dello spazio¹³.

Ma soprattutto, nella prospettiva appena aperta, sarà utile tenere conto dei due brani seguenti:

[...] risulta senz'altro evidente il fatto che la nostra arte abbia dovuto sperimentare una totale commistione di Pittorico e Plastico (Barocco), e che tale processo si sia potuto concludere solo con una piena sconfitta della scultura che, per mantenere almeno gli stimoli dell'autore dovette farsi assolutamente impressionistica e pittorica. La tridimensionalità non era più sentita; prevalse la calligrafia personale. Questa storia della forma era necessariamente vincolata a eventi psichici. [...] La convenzione era: un creatore il più possibile intenso e, reciprocamente, uno spettatore il più possibile stimolato. Prevalse la dinamica dei processi individuali; questi erano validi e ad essi si aderì con straordinario vigore. L'accento era posto su antecedenti e conseguenti e l'opera si risolse sempre più in un tramite di stimolazioni psicologiche; furono fissati gli elementi fluttuanti individuali: gli agenti causativi e i suoi effetti. Queste sculture erano professione di fede genetica, più che forme oggettivate, o meglio il fulmineo contatto fra due individui; alla drammaticità del giudizio sulle opere d'arte si attribuiva spesso un'importanza maggiore che alle opere in sé. Doveva necessariamente dissolversi ogni canone pregnante della forma e della visione¹⁴.

Quindi, accostando modelli che vanno dalla «scultura prospettica» a quella fondata su un modellato «a tocchi» (inclusavi persino quella «futurista»), Einstein argomenta:

L'osservatore fu intessuto nella scultura (per esempio la scultura prospettica), ne divenne una funzione inscindibile; nella trasvalutazione prevalentemente psicologica egli si legava alla persona dell'autore [...]. La scultura era un argomento di conversazione fra due persone. Uno scultore con tali orientamenti doveva essere interessato, soprattutto, a determinare in anticipo l'effetto e l'osservatore; per anticipare e verificare l'effetto, era naturale per lui tramutarsi nell'osservatore (scultura futurista). Il momento psichico-temporale prevalse completamente sulla precisione dello spazio. Per conseguire lo scopo sia pure spesso inconscio delle proprie ricerche, si stabilì l'identità tra osservatore e autore, poiché solo così era possibile un'efficacia illimitata. È tipico di questa situazione considerare, per lo

più, l'effetto sull'osservatore come risvolto del processo creativo, anche se questo effetto è caratterizzato come poco intenso. Lo scultore si è sottomesso alla maggioranza dei processi psichici, trasformandosi lui stesso in osservatore. Nel suo lavoro ha sempre ha trasposto l'enfasi sull'attività visuale dello spettatore e ha modellato a tocchi, in modo che la costruzione della vera forma fosse lasciata allo spettatore¹⁵.

I termini di una «trasvalutazione prevalentemente psicologica», il sottomettersi dello scultore «alla maggioranza dei processi psichici» dell'osservatore in una esplicita «professione di fede genetica» parranno attenerne, nell'ottica di Einstein, a quello "psicologismo" come essenza propria della modernità («l'esperienza e l'interpretazione del mondo secondo il proprio interno»)¹⁶ che Georg Simmel ha proceduto a leggere fin dal 1911 nella sfera scultorea di Rodin¹⁷. Nel reperire a suo modo i tratti ed i casi rilevanti di questa "epistemologia" artistica, Einstein si avvia cioè a definire in negativo i termini di un'opera d'arte come dimensione temporalizzata, per giudicarla inefficace laddove essa appare un campo di esperienza di incessanti effetti ottici e psicologici. È questa un'esperienza che accomuna, in quanto «Fulmineo contatto fra due individui», lo spettatore e l'autore che si è in anticipo messo nei suoi panni o addirittura «trasformato» in esso. Non a caso, in uno dei brani presentati, l'«accento è posto su antecedenti e conseguenti» anche rispetto all'opera stessa: come a dire che la dinamica fisiologica ed emotiva da questa innescata fin dal suo venire alla luce nella predisposizione psichica del creatore si trasmette come un trascorrere ininterrotto nell'incontro con chi guarda, fino a permanere in lui come eco dopo tale momento. Nel modello rodiniano (per Simmel esemplificato dalla doppia incompletezza formale della *Danaide*: incompletezza del corpo umano e del giaciglio materiale in cui esso si fonde), la produzione di un effetto processuale sull'osservatore è in partenza un indispensabile «risvolto del processo creativo»: al punto che autore e spettatore risultano indicati in un rapporto di «identità». Presi in un dialogo, in una «conversazione fra due persone», essi si costituiscono, si riconoscono e continuamente si cercano in quanto soggetti nella costruzione di questa sfera complessiva di «efficacia illimitata», implicata da un'atto di percezione-immaginazione costantemente sollecitato. Su Rodin scrive ancora Simmel:

Un massimo di eccitazione è fornito perché il trattenimento della forma completa richiede il massimo di attività da parte dello spettatore stesso. Se c'è una verità nella teoria artistica per cui il soggetto ripete il processo creativo all'interno di se stesso nel momento in cui apprezza l'opera, questo non avrebbe potuto essere realizzato con maggiore veemenza che lasciando l'immaginazione stessa completare l'incompleto, ed inserendo la sua animazione produttiva tra l'opera e il suo effetto finale all'interno di noi stessi¹⁸.

Anche l'attribuzione di maggiore importanza alla «drammaticità del giudizio sulle opere» rispetto alle opere in sé, secondo la fraseologia di *Scultura negra*, conferma la fluida e risonante estensione di soggettività che tale modalità artistica originerebbe prima, attraverso e al di là di se stessa. E se questo tipo di ricezione ottica e psico-emotiva si collega inevitabilmente ad un atto interpretativo nel soggetto-spettatore («l'opera d'arte europea sottostà all'interpretazione sentimentale, in quanto l'osservatore è chiamato a un'attiva funzione ottica»)¹⁹, questo non sarà mai conciso né concluso, mai condensabile in un unico atto. È ciò che altrimenti, secondo gli ulteriori argomenti del testo, è in grado di portare a compimento la "scultura negra" con il suo intreccio di disposizioni ad un tempo formali e psichiche indissolubilmente legate alla dimensione del rito, una cui proprietà centrale è la seguente:

[...] 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 colto in modo funzionale a partire da se stesso²⁰.

Trattando specificamente nei capitoli *Religione e arte africana* e *Maschere e affini* il problema di «un'arte che raramente reificherà il metafisico, poiché questo ne rappresenta la naturale premessa»²¹, e che altrettanto è «categorica e possiede un essere pregnante che esclude ogni limitazione»²², Einstein traccia - inusitatamente per la critica d'arte e per l'etnologia coeva - i confini di un'esperienza di "metafisica immanenza" imperniata sulle peculiari strutture fisse delle sculture-feticcio africane²³; e ancora sul fatto che in tali oggetti-sculture «l'effetto non sta nell'opera d'arte, bensì nella sua natura divina presupposta e indiscussa; esso è predeterminato e dato per certo [...] tanto più che spesso gli idoli sono adorati nell'oscurità. L'artista elabora un'opera che rimane intessuta, autonoma e trascendente»²⁴. Avvicinando indefinitamente il fruitore e l'adoratore della "plastica negra" al tipo di individuo apodittico già delineato ne *La legge* e nei saggi brevi coevi («umanamente immediato è l'individuo la cui esistenza include, anzi rappresenta, la visibilizzazione di configurazioni trascendenti»)²⁵, Einstein esplicita il cuore della sua prima critica alla tradizione pittorico-prospettica dell'arte occidentale in quanto pratica di una «conversazione privata» e costruzione di apparenze; ma anche, non in ultimo, come compiuta disconnessione del soggetto da ogni forza esistente, o potenza in atto, operante come altra da sé:

L'europeo, psicologizzante e al tempo stesso teatrale, comprende questo sentimento tutt'al più nella maschera. L'uomo si trasforma sempre un po', ma si sforza di conservare una certa continuità, l'identità. Proprio l'europeo ha eretto questo sentimento a culto quasi

ipertrofico; il negro, che è meno prigioniero dell'io 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 distruttiva²⁶.

Ciò che Einstein si predispone a discutere in filigrana introducendo la nozione di "metamorfosi" - centrale negli sviluppi più tardi del suo discorso - è un'implicazione che giace nascosta in una successiva affermazione di Simmel rispetto al senso di un moderno "eraclitismo" («L'emergenza della figura dalla pietra è un'immediata resa sensibile del divenire che è ora il vero e proprio significato della rappresentazione»)²⁷. Fin da *Scultura negra*, il rischio di ogni agire artistico che "rappresenti" il mondo (*Weltbild*) affidato alla pura percezione (quella di un moderno soggetto "eracliteo" persuaso di "divenire", di mutare incessantemente attraverso l'esperienza della scultura) ne cela uno maggiore: l'abbandono ad un illusorio processo di trasformazione - ad un "falso divenire" - a cui la modernità si illude di poter accedere attraverso l'esperienza artistica.

Tale simmeliana fiducia, secondo Einstein, cela il pericolo di affidarsi ad un trascorrere senza fine del soggetto nell'oggetto: ma in un senso che equipara questo movimento ad una specie di *durée* come letterale "permanere", anziché attraversamento di stati effettivamente differenti e eterogenei (la questione bergsoniana, viva nel dibattito filosofico dei primi decenni del secolo, dell'"eterogeneità" assoluta o meno degli stati di coscienza)²⁸. In sintesi, secondo questa prospettiva, si configurerebbe un protrarsi del soggetto identico a se stesso come in un circuito chiuso, nonostante un continuo gioco di auto-espansione percettiva; un movimento di auto-proiezione in "qualcos'altro" ma dal carattere al suo fondo omeostatico come tratto dell'esperienza moderna filtrata dall'arte, sia dal lato del creatore che del suo spettatore. In questo senso, per Einstein, la strategia illusionistica del naturalismo ottico hildebrandiano e il modello scultoreo di Rodin potranno essere accostati, diversi ma equivalenti in ciò che essi non riescono a produrre: una reale modificazione interna delle soggettività in gioco. L'uno perché effetto predisposto di un punto di vista congelato proprio dell'hildebrandtismo (che affida il soggetto all'"illusione" di un' esistenza spaziale esterna a sé data per "irreale" in partenza); l'altro perché manifestazione sensibilizzata di un soggetto il quale, scorrendovi incessantemente attraverso, vi cercherebbe e ricreerebbe psicologicamente soltanto se stesso (difatti, «queste sculture erano professione di fede genetica, più che forme oggettivate»²⁹). Sono considerazioni passibili di ridiscussione, da riprendere in sede di confronto più ampio fra Simmel e Einstein. Ma a sollevarsi è a ben vedere con quest'ultimo - eccezionalmente all'altezza del 1915 - la questione dell'introiezione psichica di un' "alterità", di un'esperienza di trasformazione del cosiddetto "sé" anche mediante

l'agire artistico; e, all'estremo, il senso di una letterale fuoriuscita da tale "sé" che l'inscindibile legame di forma e rito nelle plastiche negre rivela all'Europa d'inizio secolo in quanto stadio di sottomissione (estraneo alla parte cosciente della persona) a forze dall'eccentricità insieme irrappresentabile e terrificante. Il tema, centrale nelle tesi del "prelogismo" di Lucien Lévi-Bruhl a cui Einstein è attento, è quello (già del Bergson di *Essai sur le donées immédiates de la conscience* da Lévi-Bruhl recensito)³⁰ della pensabilità o meno dello stato di coscienza come "qualità pura" e momento di "eterogeneità assoluta"; di contro, il meccanismo di causalità mentale disegnato dalla psicologia associazionista entro quadri spaziali estensivi, fatto derivare dalla teoria kantiana dello spazio come intuizione pura mediante le operazioni di un pensiero che astrae (secondo cui il tempo è un *quantum* omogeneo, divisibile in parti identiche tra loro e susseguentesi con regolarità)³¹. Superando a sua volta l'idea di un tempo omogeneo e spazializzabile per gradi e in appoggio a una bergsoniana "metafisica della durata", Lévi-Bruhl punterà non a caso sugli aspetti dirimenti di questa concezione: lo stato d'animo e l'intensità. Ne conseguirà l'investimento teorico su una forma della successione degli stati di coscienza – un modo del «lasciarsi vivere» per il prelogismo – come un (già schopenaueriano) sentirsi «vivere e durare»³². Cancellata ogni distinzione tra stato presente e stati trascorsi, e corrispondendo a ciascun istante della nostra durata un insieme di quelle simultaneità fenomeniche di cui si compone l'universo, l'inter-penetrarsi proprio degli stati di coscienza verrà a coincidere con la condizione universale di tutti i fenomeni³³. Qui il sapere partecipativo e mistico di cui Lévi-Bruhl tratta, specie in *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910),³⁴ poggerà sulla fusione dei punti che la coscienza altrimenti dissocerebbe: il soggetto e l'oggetto; ed è in questo stadio che il momento della «simbiosi» e del «contatto» ovvero dell'«estasi», irriducibili al formalismo kantiano, verranno a coincidere con momenti individuali e collettivi di «estrema intensità emozionale», con una stessa «intensità della forza emozionale» che non implica né rappresentazione né concetto e «non ha in problema un'estrema povertà di simboli»³⁵. Questo terreno d'indagine, abbracciato nei termini propri di *Scultura negra*, ritornerà al centro del più tardo approccio di Einstein all'agire artistico con alcune avvisaglie fin dai primi anni Venti. Si leggerà in una sua lettera ad Ewald Wasmuth del 1923:

Come tutti gli altri fenomeni reali e funzionali, il livello psichico sembra trasgredire (*Überschreiten*) ogni apprensione (*Fassung*), e ciò nel momento stesso dell'apprendere. Altrimenti non ci sarebbe affatto un agire, non ci sarebbe realtà, il cui tratto distintivo mi sembra essere proprio il suo trasgredire sempre ogni apprendibilità (*Fassbarkeit*)³⁶

In questa trasgressione propria del «livello psichico» (equivalente a «tutti gli altri fenomeni reali e funzionali») si dovrà prefigurare, da parte del più tardo Einstein, anche un ripensamento critico di Freud: in particolar modo laddove quest'ultimo ha reso permeabile il confine fra l'*Es* - il "livello psichico" identificato come ricettacolo delle pulsioni - e la natura del *Trieb* come *Todestrieb* o "pulsione di morte"³⁷. Identificata da Freud con il funzionamento dell'inconscio in quanto linguaggio strutturato (passaggio che Einstein nel *Georges Braque* ricuserà, avendo Freud inteso l'inconscio «come massa di rimozioni e costante, dunque piuttosto in negativo»)³⁸, si tratterà con Einstein di pensare la figura freudiana dell'*Es* - addensamento psichico di istinti primari, di *Eros* come di *Thanatos* - come prefigurazione di un'alterità radicale già inerente al "soggetto", ma anche implicata nelle strutture formative del "reale" di cui "soggetto" e agire artistico sarebbero parte. Nel *Georges Braque*, ma anche nel capitolo *Il cubismo* della terza edizione della *Storia dell'arte del XX secolo*, emergerà in più modi il rimprovero di Einstein a Freud (e a Breton) di aver trattato prevalentemente la massa dei sogni e delle visioni - la produzione così detta irrazionale dell'inconscio - come residui o riflessi, spiazamenti o compensazioni di un "sé" strutturato e per così dire "diurno" («Il talentuoso sogna in modo scimmiettoso e conservativo, un copista del banale giorno. Imbrunisce nelle ombre di un'esistenza diminuita»)³⁹: il che indurrà Einstein a definire l'inconscio «come massa di rimozioni e costante, dunque piuttosto in negativo». Qui Einstein farà invece appello alla partecipazione dell'"io" - compresi i suoi strati più visionari e irriflessi - ad un complesso più ampio di forze attive e fenomeni; un complesso rispetto a cui anche il termine *Fassung* (letteralmente prossimo ad un comprendere formalizzante, sia tattile che visivo che intellettuale) è piegato alla "presa" di un terreno orizzontale di forze, entro cui la «visione» ma anche l'«inconscio» stesso sono solo una «fase» fra altre, comprese nel «morire » e nel «crescere [...] del reale»:

Il grado massimo del mondo risiede nell'occulto che attraverso la visione si rende visibile, e tutto il vedere scorre e deriva dall'invisibile. Tale realtà comprende dentro di sé l'inconscio e la visione. È in questa attitudine che constatiamo una profonda regressione nel mito [...]. In una tale presa (*Fassung*) sul reale il vedere viene ormai rafforzato in quanto mezzo per far conseguire e rappresentare il morire ed il crescere stesso del reale. Nel mezzo della fase negativa le immagini possono solo fungere da fattori di rimozione del reale, o in essi può essere fissata la visione di realtà a venire. Principio di base: la visione è presupposto della realtà e una fase del reale, dunque non è affatto "illusione" e tantomeno una realtà più alta, "surrèel" (parola propria di un idealismo in bancarotta)⁴⁰.

E poco oltre Einstein fa seguito:

Ci si è ridotti a annoverare e fissare gruppi di immagini del reale diversificate e si constata facilmente che il cosiddetto "reale" non significa alcuna categoria unitaria, ma che le rispettive categorie di esperienza si contraddicono ed escludono a vicenda. Che le varianti del reale scaturiscano fattivamente da un soggetto unitario, appare semplicemente un pio desiderio, non certo un fatto verificabile; ancor più l'io unitario è una costruzione metafisica al pari dell'ormai morta "Cosa in sé"⁴¹.

Con Einstein, come poi con Lacan, non si dovrà mai pensare ad alcun un concetto limite o negativo come la "Cosa in sé" di Kant; tantomeno ad un "in-sé" sartriano, dimensione bruta dell'esistenza irriducibile ad una chiarificazione linguistica; ancor meno all'ideologia del *tout autre* di un batailliano *Informe* avanzata in "Documents"⁴² («il morire ed il crescere stesso del reale») del brano citato mal si conciliano con la verticalizzazione dell'asse dell'esistente presupposta dal *bas matérialisme* del primo Bataille)⁴³. Fin da *Scultura negra*, piuttosto, Einstein avrà sembrato prefigurare il compito lacaniano di coagulare il "soggetto", ed il suo rapporto col "reale" stesso, attorno al cosiddetto vuoto irriducibile della "Cosa" (*das Ding*): un vuoto che è concentrato di alterità radicale, ma intessuto di "reale" a sua volta⁴⁴. È figura, quest'ultima, da Lacan identificata con un "fuori dal soggetto" senza esserne del tutto fuori. Si potrà pensare a un'assenza o vuoto di "oggetto" e col soggetto implicata (un suo «esterno-interno» o «un interno escluso»⁴⁵: «esteriorità intima»⁴⁶ o «estimità»⁴⁷); a una condizione esterna-interna delle sue pulsioni e rappresentazioni simbolico-immaginarie, che è persino "causa" degli oggetti e delle rappresentazioni del mondo (un «termine estraneo attorno a cui ruota tutto il movimento della *Vorstellung*»)⁴⁸. Un tale «termine» si dovrà pensare con Lacan, ma con avvisaglie nel primo Einstein, non pienamente ascrivibile al dominio della percezione – della visione quindi - e né identificabile a priori con il "linguaggio", del quale resta semmai un "centro esterno"⁴⁹: incarnazione di un "fuori significato" e di un "irrappresentabile" che si fa scaturigine della vita pulsionale del "soggetto" (sottraendosi all'essere "effetto" di una catena causale) ma che è anche un originario "luogo" del terrificante, di un *plus* insostenibile di godimento e paura. È un "luogo" che, nel presentificarsi in forme, dovrà anche consentire al "soggetto" stesso una propria difesa dai suoi effetti più soverchianti e ingovernabili. Si pensi, rispetto alla pratica del tatuaggio, al «negro, che è meno prigioniero dell'lo soggettivo e venera potenze oggettive», e che «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»⁵⁰. Un tale "luogo" dall'alterità terrificante, incarnato in una presenza imperativa e categorica ma a un tempo capace di tutelare il "soggetto" dal suo risvolto pulsionale più

oscuro, sembrerà indicarsi movente dell'agire artistico fin dalle einsteniane plastiche negre: organizzazioni significanti di un' "alterità radicale" e in questo senso extra-significanti⁵¹, il cui valore eminentemente formale-universale (come manifestazione immediata dell'assoluto «fuori significato»⁵² della Cosa) sembrerà richiamare l'emancipazione della Legge morale kantiana dai contenuti soggettivi delle azioni e da ogni esperienza particolare (si parlerà di un'«opera che rimane intessuta, autonoma e trascendente»)⁵³. Non a caso, come ricorda Massimo Recalcati, per Lacan proprio il "Super-io" freudiano sarà «l'erede dell'imperativo categorico di Kant», il cui eco l'Einstein dei primi anni Dieci ha già raccolto e personalizzato fra *La legge* e *Scultura negra*: un comandamento freudianamente agente "al di là del principio del piacere" la cui dimensione simbolica può però rovesciarsi in quella di un reale in grado – se non coadiuvato da un certo lavoro della forma - di imporsi spietatamente (e sadicamente) sul particolare del soggetto sopraffacendolo⁵⁴ (senza che la forma stessa sia sottratta all'implicazione con "reale" di *Das Ding* in quanto vortice che aspira⁵⁵: ecco quell'opera «categorica», la quale «possiede un essere pregnante che esclude ogni limitazione»)⁵⁶. Con Einstein appare del resto già il caso, insieme antropologico e artistico, di «Un popolo per il quale arte, religione e morale abbiano un effetto immediato, che sia circondato e dominato da potenze e vorrà renderle visibili su se stesso»; e per il quale:

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 creazione oggettiva⁵⁷.

Sullo sfondo di questa traiettoria, non apparirà improprio rievocare ciò che Picasso – con le *Daimoiselles d'Avignon* svelate postume al pubblico, prima ancora che nei quadri "cubisti" – ha già operato in coscienza: l'entrata in contatto con un oggetto – il proprio stesso dipinto – orribilmente e fascinosamente svelatosi «sconosciuto» ed «ostile», in grado di spaventare e paralizzare il suo autore, mosso nei suoi confronti ad un'operazione di «esorcismo»⁵⁸ e privato di ogni identità con se stesso. Si tratterà, non a caso, del primo dipinto noto dell'arte novecentesca radicalmente alienato da ogni registro mimetico, allegorico o simbolico, e dunque da ogni possibilità di agire come superficie di riflessione o amplificazione del "soggetto" - della sua stessa "interiorità"-, per presentarsi invece dotato dei poteri eterodossi di un feticcio, di un talismano o di un amuleto: un'immagine-corpo la cui

unica catena di effetti potrà solo compiersi nel quadro dei comportamenti magici, degli esorcismi appunto. In campo etnologico, riaffiora il terreno esperienziale su cui già Lévi-Bruhl, e con lui Mauss (dal maturo Einstein attentamente letti), si interrogano pionieristicamente al di fuori di un'ottica positivista, superate le ottocentesche nozioni di "stregoneria", "religione primitiva", "feticcio"⁵⁹.

Sorge dunque con il primo Einstein - che ha cominciato ad osservare il cubismo ai suoi albori a Parigi per concentrarvisi fin dalle sue prime mostre in Germania - la domanda su un accesso effettivo della dinamica psichica - implicita in ogni determinazione stilistica - della creazione artistica occidentale all'area insieme ontologica ed estetica della "differenza" su cui Bergson ha sollevato le questioni chiave, da Einstein recepite in *Totalità*⁶⁰ quasi in contemporanea a *Scultura negra* (tema filosofico e psicanalitico consustanziale all'agire artistico, che il pensiero post-moderno ha risollevato ma non necessariamente risolto)⁶¹. E qui risorge l'interrogativo, collaterale ma non troppo, su una rispondente configurazione del "soggetto" e del "reale" che anche il "primitivismo" delle prime avanguardie e della critica potrebbe non essersi posto fino in fondo: all'interno, ma anche al di là, dei vari ricorsi a fonti di ispirazione extra-continentale come antidoti formali a una tradizione secolare percepita come soffocante⁶².

In questa direzione insisterà invece l'Einstein maturo, e *Scultura negra* sarà da pensare in questa traiettoria come un testo apripista: il primo seminale veicolo, accanto al già menzionato *Totalità*, di una mirata critica di modelli culturali e di schemi critico-artistici vigenti, "illusionismo" hildebrandtiano in primis. Il che varrà a dire: nell'intero primo discorso di Einstein traspare adombrato - venatura sociologica sorretta da un'inedita indagine formale - tutto un modo della tradizione occidentale moderna di fare esperienza dell'arte puramente psicologizzato e individualizzato, sempre più sofisticato e "miniaturizzato" percettivamente; un modo al servizio di una cultura dello "sguardo", in cui prospettiva centrale e illusionismo ottico hanno corroborato l'ultima fiducia accordata dall'arte occidentale alla "rappresentazione", alla percezione e all'occhio come garanti di quell'«ottica geometrica»⁶³ in cui il soggetto si è eretto a pura intenzione rappresentativa: un soggetto, potremmo dire, tutore di quel rapporto di rispondenza fra *Innenwelt* e *Aussenwelt* di cui le *Deimoiselles* visualizzano la crisi, e a cui si riferirà proprio Lacan nel suo *Stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*⁶⁴.

Sarebbe questo già stato il caso - in un'ottica wölffliniana che Einstein fra le righe di *Scultura negra* richiama - della scultura barocca e dei suoi prolungamenti; di una rappresentazione a misura di rapporti umani fattisi sempre più privati, personalizzati ed esclusivi, alienati dalle più arcaiche dimensioni del vivere rituale

e collettivo su cui un'intera parte del testo einsteniano si appoggia (per ritornare anni dopo a sostegno del suo discorso sul cubismo).

Lo specificarsi e il trasmettersi di un paradigma ottico-pittorico, che sempre più abilmente fa "conversare" i soggetti ma produce riflessi sempre più virtuali e illusionistici del mondo fenomenico, è certo parte di quell'attenzione che Einstein rivolge, fra le righe, esattamente al discorso di Wölfflin, suo maestro con Simmel all'università di Berlino; e proprio sullo sfondo di questo testo giovanile sarà interessante rilevare come il nostro sappia cogliere e interpretare un passaggio centrale dell'epistemologia wölffliniana. Nell'ottica del suo maestro accademico, con il venir meno della sua nozione di "arte classica" del rinascimento, erano tramontate anche quelle caratteristiche di precisa e quasi palpabile linearità (il «tattile», o *Tastbild*) che aveva quasi dispensato l'osservatore da un proprio lavoro compensativo da compiere, offrendogli il mondo fenomenico "come se", nell'immagine, esso vivesse indipendentemente da ogni sforzo dello spettatore di coglierlo. Questo wölffliniano intendere il passaggio al Barocco avrebbe comportato nell'arte la riconfigurazione del mondo in un "mondo visto", ossia a dominante "pittorica" e fondato su una preminente «immagine visuale» (*Sehbild*)⁶⁵: divenuto, per contrasto, una sfera di stimolazioni che devono essere continuamente prodotte e sintetizzate dalla visione del "soggetto"⁶⁶. Wölfflin aveva poi esteso il suo discorso sulla centratura del soggetto-spettatore nel rapporto con la rappresentazione fino a certa arte del suo tempo: includendo osservazioni, in un ciclo dei suoi celebri seminari supportati da diapositive, proprio sui *Cittadini di Calais* di Rodin («composizione e silhouette non esistono per lui»⁶⁷). Questi ultimi venivano non casualmente compresi in una declinazione fattasi prevalentemente "ottica" (e di fatto impressionista) della scultura nel cammino della modernità; e dunque rimproverati di dissolvere al grado massimo la *Gestalt* in un caos formale eccessivamente demandato alla proiezione nell'opera del soggetto che la osserva.⁶⁸ Anche questo, in rapida sintesi, è lo stile mentale di Wölfflin; sebbene – a onor del vero – egli non sembri mai identificare il rilievo hildebrandiano come un possibile ritorno a quelle condizioni di esistenza "autonoma" del mondo fenomenico (quasi non alimentato da un'attività integrativa del "soggetto") che la costituzione "tattile" dell'immagine rinascimentale secondo lui garantiva. Proprio il paradigma hildebrandiano, infatti, per quanto volto a «organizzare e placare la percezione» (*die Wahrnehmung sehen und beruhigen*)⁶⁹ secondo l'orizzonte di attesa dell'accademico svizzero, pur sempre cela un costante atto auto-proiettivo dello spettatore. L'attività di questi vi è sollecitata attraverso le maglie di una rappresentazione dal carattere in sé radicalmente ottico: del tutto partecipe, vale a dire, di quel "mondo visto" e in senso wölffliniano a dominante "pittorica"; o

incentrato, per dirla con Einstein, sulla funzione illusionistica della «massa».

Si potrà ora tornare a porre attenzione a un'espressione usata da Einstein nella prima parte di *Scultura negra* a proposito delle conquiste di Hildebrandt: «conciliazione ideale fra Pittorico e Plastico»⁷⁰. Con attenzione alla coerenza delle affermazioni fatte seguire nel testo, si potrebbe osservare che la parola «conciliazione» è qui per lui anche sinonimo di “compromesso”; mentre «ideale» sembrerà direttamente rimandare al piano di una pura, fabbricata illusione, a quella scultura come “effetto” che lo stesso termine hildebrandtiano *Wirkungsform* dovrà evocare. È anche attorno a questo nucleo di riflessioni che le argomentazioni di Einstein nel corpo di *Scultura negra* sembrano torcersi più a fondo contro il suo maestro e non meno contro Hildebrandt; potendo inoltre includere – come è ora più facile intuire – anche il paradigma rodiniano filtrato da Simmel.

Se c'è un portato novecentesco del pensiero di Wölfflin che Einstein sembra aver raccolto, questo è l'inclinazione a trattare le opere d'arte innanzitutto come dei modelli epistemologici, anche per stravolgerne questa stessa natura; e, in ogni caso, lo spettatore e la sua esperienza alla stregua un soggetto e di un'esperienza di conoscenza. Considerate da Wölfflin al di fuori di normativi canoni di “bellezza” e di ogni paradigma del naturalismo mimetico, le opere d'arte sono state per lui in primo luogo, nella storia, dei «modelli di come il mondo fenomenico può o dovrebbe essere percepito: modelli per come questo è costituito in quanto mondo, per un soggetto, nell'atto di percezione»⁷¹. Per contestarlo più a fondo, come con ogni vero maestro, il suo allievo a Berlino Carl Einstein sembra anzitutto averlo preso sul serio.

2. Né astrazione né empatia

Inteso oggi prevalentemente come precoce manifesto “primitivista” del suo autore, *Scultura negra* rischia, se non interrogata dalla giusta prospettiva, di incorrere in un corto-circuito: quello che, dai commenti dei suoi primi recensori fino a interpreti più recenti, lo ha letto come un trattato puramente formalistico sulla scultura⁷². Anche da qui passa la possibilità di introdurre correttamente Carl Einstein come originale storico e critico militante del cubismo e non solo, che è quanto gli sviluppi del suo discorso attraverso gli anni Venti e Trenta rivelano.

Si è da più parti colto l'avvicinamento suggerito da Einstein all'interno del testo fra il carattere della “scultura negra” e la cosiddetta «crisi rinnovatrice» vissuta in Francia (una «importante ricerca» i cui esiti «sono sufficientemente noti»)⁷³ come un manifesto criptato del cubismo: un'identificazione che definirebbe i tratti di un'operazione “primitivistica” nei criteri modernistici più noti. Si è però trascurato

di soppesare i termini specifici in cui Einstein, in un passo alla fine del secondo capitolo, compie il suo accostamento:

Le ricerche di questi pittori sono definite in genere come astrazione, benché sia innegabile che solo con un'immane critica delle confuse perifrasi ci si è potuti accostare a una concezione immediata dello spazio. Una cosa, tuttavia, è fondamentale e differenzia nettamente la scultura negra e l'arte che si è orientata verso di essa, acquistando la sua consapevolezza: ciò che qui appare astrazione, lì è natura immediatamente data. La scultura negra si rivelerà come estremo realismo in senso formale.

L'artista di oggi non opera solo per la forma pura, egli la sente ancora come opposizione alla sua storia precedente e intesse nelle sue ricerche un eccesso di reattività; la sua necessaria critica rafforza il momento analitico⁷⁴.

Balzando in avanti in un punto del capitolo *Visione spaziale e cubica*, ci imbattiamo un'altro passo di un certo interesse, da rimeditare in relazione al precedente:

Identificando la riflessione sull'arte con la creazione artistica, sia pure con un capovolgimento di tipo temporale, abbiamo operato con concetti sconclusionati, quasi che l'arte derivasse per via di astrazione dal modello. Appare a buona ragione evidente che il presupposto di un tale procedimento sarebbe già arte; in una ricerca non ci si dovrà mai discostare dall'ambito del proprio oggetto, altrimenti si parlerà di molte cose, ma non dell'oggetto prefisso. Astratto e Organico sono criteri (concettuali o naturalistici) estranei all'arte e, quindi, assolutamente extra-territoriali. Per quanto concerne le forme artistiche, bisogna prescindere anche da spiegazioni vitalistiche o meccaniche.⁷⁵

Il riferimento ad «Astratto e Organico» cela l'inequivocabile rimando ad *Astrazione e Empatia* (1908) di Wilhelm Worringer: autore con cui Einstein in *Scultura negra* si misura implicitamente e si scontra⁷⁶. È contrapposizione che va al di là della posizione dell'accademico tedesco in tema di «sopravvivenze rudimentali e incapaci di sviluppo della specie umana da antichi, rimossi periodi culturali» e privi, «nonostante il loro rinomato naturalismo», di «vero talento artistico» dei popoli naturali (i così detti *Naturvölker*)⁷⁷. Se Worringer potrà contemplarsi fra gli illustri caduti nelle maglie dell'evoluzionismo nella riflessione d'inizio secolo sui "popoli primitivi" (l'altro versante su cui *Scultura negra* instaura la sua autonomia)⁷⁸, la divergenza fondamentale di Einstein insiste nella marcata opposizione allo psicologismo dell'altro: la chiave di volta con cui veniva spiegata l'intera opposizione fra l'impulso all' «astrazione» e quello empatico, l'*Einfühlungsdrang* che coincide con l'adesione formale all' «organico». Le due principali tendenze erano motivate da Worringer come reazioni ed elaborazioni

sub-coscienti rispetto un rapporto in principio negativo e di ritrazione rispetto alla sfera del fenomenico, in una misura che fa derivare le forme da uno stato di istintiva appropriazione o rifiuto del soggetto nei confronti del mondo⁷⁹: una netta e psicologizzante soggettificazione del formale non compatibile con il cuore del primo discorso einsteniano; ancor meno con il complesso di definizioni di religione e ritualità su cui *Scultura negra* si appoggia. Sembra averne preso coscienza Ernst Bloch in un suo piccolo studio del 1915, una vera e propria recensione al saggio di Einstein:

Purtroppo è duro a morire il desiderio di immedesimarsi nell'animo dei selvaggi. Abbiamo già detto che Einstein è relativamente libero da questa tentazione. Ma lo stesso Worringer si rende colpevole di questa psicologizzazione infondata. Discorre in lunghe colonne della claustrofobia e alla fine, con la detrazione del provento d'interesse della cultura incalcolabilmente aumentato nei millenni, scopre un uomo a cui manca la confidenza con il mondo esterno. E così qui l'uomo impaurito cerca di placarsi nei triangoli, nei quadrati e nei cerchi, nella conquista della regolarità e del tabù di quei primitivi ornamenti anorganici, che per lui non sono solo semplice gioco e diletto decorativo, ma una griglia di indispensabili valori simbolici e quindi l'acquietamento di ben più forti stati d'emergenza interiori. È chiaro come qui si rende tutto facile, mentre sì, è difficile nascondere il vago legame che si vuole istituire con il piccolo Moritz o con l'ingegnere berlinese in Africa⁸⁰.

Accanto alla stigmatizzazione in blocco dello psicologismo di Worringer, che deduce l'impulso all'astrazione da uno sconvolto rapporto dell'uomo con lo spazio, è interessante annotare lo scarto attribuito da Bloch all'esistenza di «più forti stati d'emergenza interiori». Nel definire Einstein «relativamente libero» da un certo tipo di immedesimazione, Bloch si accorge dell'attenzione avanzata da questi verso strati della soggettività creatrice non inquadrabili nel campo delle "reazioni" psicologiche. Qui proprio il termine *seelisch* (in tedesco sospeso tra "psichico" e "dell'anima") sarà tra i più ricorrenti nel vocabolario di Einstein in anni seguenti: quando si tratterà di ridefinire e confrontare in modo autonomo, alla luce della psicanalisi, di certa letteratura etnologica e di un surrealismo "eterodosso", il concetto di *Seele* (fra "psiche" ed "anima", appunto) con quello per lui nuovamente pregnante di "reale" (*das Wirkliche*).

Dal canto suo Worringer, in un suo evolucionistico *aperçu* all'arte moderna (1911), ha già rimarcato la vitalità del concetto di "volere artistico", di un rieglano *Kunstwollen*, nel nesso fra "arte primitiva" e (certe) avanguardie:

Questa superbia da adulti dell'uomo acculturato europeo comincia oggi però a vacillare e a cedere alla crescente comprensione dell'elementare grandezza della vita e dell'espressione artistica primitiva. A partire dalla stessa necessità, con la quale dimostriamo

una volenterosa comprensione per i giovani sintetisti parigini e per gli espressionisti, abbiamo vivificato dentro di noi un nuovo organo per l'arte primitiva. Quanto ci appare chiaro, oggi, che il carattere stilistico di queste arti primitive si serve non di una capacità non sviluppata bensì di un volere diversamente orientato⁸¹.

Espressionisti a parte – aggancio per Worringer auto-evidente – è impossibile non ricondurre i nominati «giovani sintetisti parigini» alla schiera dei Le Fauconnier, Gleizes e Metzinger e altrettanto Delaunay; al gruppo riunito intorno ad Apollinaire – che li definisce “orfisti” - e già invisio a Kahnweiler, al contrario legato essenzialmente a Braque, Picasso, Derein e in seguito anche a Legèr e a Gris: una griglia che si rifletterà con precisione negli orientamenti critici di Einstein⁸². Ritroviamo qui la pattuglia che ha fatto da sfondo alla polemica con Rubiner e per cui Einstein ha speso definizioni come «pubertà futuristica», pura «ovatta cosmetica» o le «Barricate di Delaunay»⁸³, imputando a questi artisti di non andare oltre a una stilizzazione dell'oggetto reale; gli stessi rispetto a cui Apollinaire, pur lontano dal dogmatismo purista di Gleizes e Metzinger⁸⁴, discorre ampiamente, nel suo *I pittori Cubisti* (1913), di pittura astratta e «pura» (in quanto astratta dal modello naturale) e di pittura di «sensazioni»:

Se lo scopo della pittura è, come fu un tempo, il piacere degli occhi, si domanda ormai all'amatore di trovarvi un piacere diverso da quello che può procurargli altrettanto bene lo spettacolo naturale [...]. Sarà pittura pura come la musica è letteratura pura [...]. I pittori nuovi procureranno ai loro ammiratori sensazioni artistiche dovute unicamente all'armonia di luci contrastanti.⁸⁵

La risposta di Einstein alla prima pattuglia critica parigina del Cubismo si insinua dunque fin nelle righe del suo sintetico accostamento fra la “scultura negra” e la «recente crisi innovatrice» evocata. Quando questi sottolinea che «nelle ricerche di questi pittori» qualcosa «appare astrazione» o come tale è definito, non polemizza soltanto con una critica che sembrerebbe non aver colto gli intimi presupposti dei “veri” cubisti, secondo lui e Kahnweiler. Einstein muove, per così dire, un'osservazione interstiziale e diretta quasi a monte degli esiti del cubismo da lui più apprezzati⁸⁶. È una polemica verso l'“astrazione” come figura dell'agire: figura che a suo giudizio rischia di insediarsi anche in seno all'artista cubista e alla critica del cubismo, laddove il momento puramente analitico congenito nell'antropologia occidentale gli fa intessere «nelle sue ricerche un eccesso di reattività» e infondervi quell'urgente, culturalmente connotata «necessità critica». Astrarre è, per come anche Apollinaire lo intende, letteralmente il “trarre via da un modello”; laddove, stando alla lettera, il movente dell'operazione potrebbe non

aver espunto alle radici una residua, camuffata categoria mentale di *mimesis*: il riferimento ad un esterno nel quale l'"oggetto" – il "fenomeno" – è predisposto dal soggetto davanti a sé nel campo di una rappresentazione anticipata: *Vor-stellung*.

Quella "reattività" – la cui contestazione è avviata dal nostro ancor prima di *Scultura negra* – è come si è già visto per Einstein un riflesso distintivo della culturalizzata ragione dialettica: quella propria di un uomo "parlamentare", negli anni di insorgenza della stessa idea di socialdemocrazia in frizione con quelle distinte di "rivolta" e "rivoluzione"; un uomo – come già si legge in *Annotazioni politiche* (1912) – che «si muove nel sapere, cioè nella storia», legato alle derivazioni causali e ai loro riflessi esteriori in un'arte come «insieme di frammenti bellamente ordinati» anziché di «forze e univoche intransigenti»⁸⁷. Non è un caso, perciò, che allo stesso cubista sia paventato il rischio di incorrere in una struttura internamente dialettica del pensare e dell'agire: una struttura tale da fargli avvertire «la forma pura» «ancora come opposizione alla sua storia precedente»; tale da rendergli faticoso l'accesso a una «natura immediatamente data», per fargli raggiungere «la concezione immediata dello spazio» solo a prezzo di «un'immane critica delle confuse perifrasi». Qui, *Scultura negra* svela già la propria implicita, dirimente posizione nei confronti di *Astrazione e empatia*: in quanto indagine su un rapporto immediato con lo spazio e su un'esperienza di "trascendenza immanente" coesistente alla forma-spazio stessa; coesistente, cioè, al mostrarsi di quest'ultima come originario "es-porsi" dell'"essere", che è già altra cosa, si è visto, da un campo di proiezione anticipata del "soggetto" attraverso il processo genetico dell'opera. È una posizione, questa, che si misura con il rifiuto di un assunto centrale del testo worringeriano; assunto inquadrabile nella medesima questione che impegnerà di lì a poco Freud in *Al di là del principio del piacere*⁸⁸ (e nei secondi anni Venti Einstein stesso) in tema di incidenza non solo biologica della morte sulla vita: il fatto per cui, nei termini di Worringer, dietro alle costruzioni formali scaturite quale elementare necessità psichica e come «pura creazione dell'istinto» di un mondo non oggettivo, anorganico di figure e di essenze, ci sarebbe un ritrovarsi dell'uomo «precipitato dalle alte vette del sapere [...] come il primitivo, smarrito e indifeso di fronte all'immagine del mondo»⁸⁹. L'angoscia originaria, dunque, come cifra costitutiva dell'essere umano di fronte all'«inarrestabile fluire dell'esistenza»: un fluire verso cui, alla lettera, «l'istinto innato dell'uomo» è «paura spirituale – una specie di agorafobia di fronte al disordine e all'arbitrio del mondo fenomenico»⁹⁰.

Ci servirà procedere con calma, per non eludere riconoscimenti dovuti e non ignorare la parte di terreno comune ai due autori. Andrà anzitutto ricordato che Worringer non scrive il suo altrettanto pionieristico testo con alla mano le

plastiche africane dal carattere organico e a un tempo sintetizzante su cui Einstein si esercita. Egli, in primis, avrà in mente le tendenze "astrattive" dell'arte egizia e protogermanica, i suoi centri di interesse in vista di una rinnovata considerazione critica del gotico. Inoltre, proprio *Astrazione e empatia* sembrerà aver offerto al primo Einstein più di un motivo di attenzione: specie per alcuni argomenti - rileggibili fra le righe di *Totalità* - contro la «psicologia sperimentale moderna con i suoi studi sulle leggi che regolano il processo estetico»⁹¹, contro la «trasposizione» di leggi che governano «lo spirito umano» nel «predominio della scienza»⁹². Al cuore del discorso di Worringer emergono le note ragioni dell'*Einfühlung* in virtù di uno «stato d'animo classico» come uno dei «rari e felici momenti di equilibrio in cui i due antagonisti [uomo e natura] si fondono *in unum*»: l'argomento, derivato da Theodor Lipps, di una «concezione dell'immanenza divina»⁹³ come felice vocazione del soggetto al «sentirsi-nelle-cose»⁹⁴, al «fiorente arbitrio dell'organico» di certe fasi dell'arte occidentale⁹⁵. L'assunzione di tale *Leitmotiv* non basterà però da solo a circoscrivere e illuminare il vero punto di rottura con Einstein; non senza le ragioni addotte da Worringer a sostegno dell'impulso che della teorizzazione worringeriana è il tratto saliente, nonché la controparte dell'*Einfühlung*: la tendenza a «una composizione per quanto possibile rigidamente cristallina»⁹⁶, a una «dis-organizzazione dell'organico»⁹⁷ come «pura conformità a leggi lineari»⁹⁸.

Ci servirà compiere un passo indietro. Atterrà ad un primo livello di lettura di *Astrazione e Empatia* ricavarne argomenti che sembrerebbero, ad un primo sguardo, avvicinare i presupposti dell'impulso astrattivo e sintetizzante ad alcuni principi di *Scultura negra*: quando ad esempio si legge, in Worringer, di «una tendenza a purificare il mondo esterno [...] di quanto ha in sé di vita e di temporalità, a renderlo il più indipendente possibile sia dal circostante mondo [...] sia dal soggetto-spettatore, che nell'oggetto non vuole godere di qualcosa di vivo e di affine, ma di quella necessità e conformità a leggi che gli consentono di evadere dal suo legame con la vita»⁹⁹. Accanto all'evocato tipo di argomenti a sostegno dell'impulso lineare e astrattivo, Worringer chiama in causa un insieme di considerazioni lippsiane coesenziali alla teoria dell'*Einfühlung*¹⁰⁰. Si leggerà di un'«unione più intima tra l'lo e l'opera d'arte che solo dall'lo riceve la propria vita»; di un'«auto-affermazione della volontà generale di attività che è in noi», stadio di «godimento estetico» come «godimento di sé oggettivato», «svincolato da tutto ciò che io sono al di fuori della contemplazione della forma»; e di un «affrancarsi dal nostro essere individuale» come qualcosa che è «in contrasto con l'illimitata differenziazione della coscienza»¹⁰¹. Tali argomenti ci interessano – e avranno interessato prima Einstein – laddove Worringer presenta, con il loro ausilio, le ragioni dell'astrazione come forma di auto-alienazione in aumentata coerenza

con l' "io":

I due poli sono soltanto livelli diversi di una comune esigenza, che ci si rivela come l'essenza ultima e profonda di ogni esperienza estetica: l'esigenza di auto-alienazione. Nell'impulso di astrazione l'intensità dell'impulso di autoalienazione è incomparabilmente più grande e più coerente¹⁰².

Non dovrebbe sfuggirci – non sarà ad Einstein sfuggito – l'insieme di passaggi con cui Worringer differenzia e a un tempo assimila la matrice psichica che soggiacerebbe sia alle tendenze empatiche che a quelle astrattive (un impulso auto-alienante in apparenza affine all'annullamento dell' "io" tematizzato da Einstein in relazione agli oggetti di culto africani). Nell'argomentare la natura di tale «auto-alienazione», Worringer sarà stringente nel radicare nell' «intimo» della «costituzione psicosomatica»¹⁰³ la «necessità» di una «conformità a leggi geometrico-cristalline, allo scopo di imprimere a essa [...] il sigillo dell'eternità e di strapparla alla caducità e all'arbitrio», un' «aspirazione a conferire alle cose un valore di necessità e di eternità nei modi», «documentata esteriormente dallo sforzo di sopprimere [...] ogni elemento organico, avvicinandolo alla pura conformità di leggi lineari»¹⁰⁴. Ed è questa la ragione per cui, in appoggio all'estetica schopenaueriana (all'idea di un soggetto divenuto «conoscente puro [...] al di là del dolore, di là dalla volontà, di là dal tempo», una volta annullata la propria individualità nell'oggetto di contemplazione)¹⁰⁵, si dovrebbe «far risalire ogni godimento estetico – e fors'anche ogni umana sensazione di felicità – all'impulso di auto-alienazione quale sua essenza ultima e più profonda»¹⁰⁶. Ora, atterrà all'ambivalenza interna di *Astrazione e empatia* la messa in guardia dal pensare ogni «esperienza interiore» - e le correlate «analisi estetico-scientifiche» - «entro i limiti delle categorie estetiche generali», le stesse esplicitamente ricondotte a Kant nel suo «definire le forme a-priori» (forme per cui «l'oggetto artistico [...] assumerà carattere di necessità e rispondenza a una legge interna in quanto si richiami a queste categorie, a questi elementari tipi di sentimento estetico che, se anche in diversa misura, sono comuni a tutti gli uomini»)¹⁰⁷. Queste stesse categorie, in una certa misura relativizzate da Worringer perché più attinenti alla sfera scientifica che all'indagine storico-artistica, sembreranno ora ambiguamente riemergere sotto l'egida di un atteggiamento psichico innato o variamente presente fra gli esseri umani nel tempo: specie quando si afferma che «Il loro impulso più pressante (Worringer parla qui dei «popoli culturalmente evoluti dell'oriente») [...] era quello di strappare l'oggetto al suo contesto naturale, fuori dall'inarrestabile fluire dell'esistenza, di purificarlo da ogni dipendenza dalla vita, di tutto ciò che era arbitrario, di renderlo necessario e inalterabile, di avvicinarlo

al suo valore assoluto»; e perché infine «nell'uomo primitivo era prevalente l'istinto per "cosa in sé"»¹⁰⁸. Si dovrà annotare come, in appoggio a un'originaria precedenza dell'impulso astrattivo nella storia dell'uomo, per Worringer l'anelito alla "cosa in sé", più volte evocata nel testo, «non esiste unicamente alla fine della nostra cultura spirituale ma anche ai suoi inizi»: spia di una «storia dell'evoluzione artistica» definita «sferica come l'universo» e non progressiva, ma non per questo in quanto evoluzione negata¹⁰⁹. E ancor più ci servirà constatare come tale figura limite - "la cosa in sé" appunto - rimanga non oltre specificata in *Astrazione e empatia* se non per un'inflessione eminentemente kantiana («Ciò che un tempo era stato istinto diviene prodotto ultimo della conoscenza»¹¹⁰; «risorgerà soltanto nella nostra filosofia come risultato ultimo della conoscenza scientifica»¹¹¹); inflessione compatibile – se non coincidente - con lo statuto di *Grenzbegriff*, ossia del "noumeno" per Kant: un terreno di conoscenza non valida secondo le intuizioni sensibili dello spazio e del tempo, ma pur sempre pensabile oltre i limiti di questi. Ora, se «tornare a provare, quale estrema remissione del sapere questo senso della "cosa in sé"» sarà possibile «soltanto dopo aver percorso, attraverso un'evoluzione millenaria l'intero cammino della conoscenza razionalistica»¹¹², Worringer sarà esplicito – e non meno kantiano - nel ribadire che «d'altra parte, la conformità a leggi del mondo inorganico si rispecchia nella conformità a leggi dell'intelletto umano, unico ente che ci consenta di superare lo stato di dipendenza dai nostri sensi»¹¹³. Kantianamente, per Worringer, l'intelletto è difesa estrema per l'"io" dalle irruzioni del sensibile: fornisce a quest'ultimo un salvacondotto per auto-alienarsi di fronte al caos dei fenomeni, per rifuggire e ritrovarsi in se stesso mediante l'aderenza a "leggi" astrattive necessarie ed eterne. Ed è proprio da qui, dall'argomento filosofico che lo vede appoggiarsi alla funzione kantiana dell'intelletto (all'ipotesi di un'accedere o quantomeno tendere alla "cosa in sé" mediante la funzione artistica), che lo studioso sembra far procedere l'agire specifico dell'arte. È da qui che l'"inalterabile necessità" dell'oggetto estetico, il suo essere "eternamente irraggiungibile" nell'equivalenza al "noumeno", dovrà coincidere con la radice formativa della sua stessa "astrazione". Astrazione i cui conti con "gli elementi oscuri della percezione" – nell'ineludibile relazione con lo spazio – non potranno tuttavia dirsi chiusi:

Per completare questa definizione va posto in rilievo che il volere artistico non consisteva nel percepire il modello naturale nella sua individualità materiale, come in pratica si sarebbe potuto fare girandogli attorno e toccandolo, ma piuttosto nel riprodurlo, cioè nell'ottenere dalla struttura frammentaria e dalla successione temporale dei momenti di percezione, e dal loro amalgamarsi quale si configura nel processo puramente visivo, un tutto unico per l'immaginazione. È l'immaginazione che conta, non la percezione. Solo

nella riproduzione di questo chiuso complesso immaginativo l'uomo poteva trovare un equivalente approssimativo dell'individualità materiale assoluta dell'oggetto, per lui eternamente irraggiungibile.

[...] La tendenza originale del volere artistico presso gli antichi popoli culturalmente evoluti consisteva quindi nell'ottenere un'astrazione dell'oggetto partendo dagli oscuri elementi della percezione – che appunto è ciò che conferisce alle cose esterne la loro relatività –; un'astrazione dunque atta a formare un tutto unico per l'immaginazione e a dare allo spettatore la tranquillante coscienza di godere dell'oggetto nell'inalterabile necessità della sua chiusa individualità materiale. Ciò era possibile soltanto entro i limiti della superficie piana, in cui la coerenza tattile della rappresentazione poteva essere rigidamente rispettata¹¹⁴.

Parlare di alternativa al «girare attorno all'oggetto» «toccandolo», di «riprodurlo» nella sua «struttura frammentaria» e «successione temporale dei momenti di percezione», ma anche di «riproduzione» di un «chiuso complesso immaginativo» in cui è «l'immaginazione» non «la percezione» che «conta», non implica solo il dichiarato, arbitrario appoggio dell'autore al Riegl di *Industria artistica tardoromana* riguardo all'impulso di certe culture a raggiungere la cosiddetta «individualità materiale» degli oggetti (escludendo queste ultime «sia la rappresentazione spaziale sia qualsiasi intervento soggettivo»¹¹⁵ e pur mantenendo una «coerenza tattile della rappresentazione»: il *Tastbild* di hildebrandtiana matrice). Questo partire «dagli oscuri elementi della percezione» per trattare l'oggetto (un'astrazione non scissa dal pur remoto istinto di «riprodurlo») è infatti per Worringer la prima possibilità offerta all'uomo per assecondare il proprio anelito alla depurazione delle forme naturali; e per sfuggire ad una qualsiasi «riproduzione intellegibile alla percezione e legata allo spazio infinito» la quale «avrebbe inevitabilmente lasciato lo spettatore nella stessa angoscia da cui di fronte al modello naturale» era colto¹¹⁶. Non è questa la sede per addentrarci nel dibattito sul se sia «paradigmatica» o meno «nella sua scorrettezza», come scrive Andrea Pinotti, l'originaria accusa di Panofsky a Worringer di aver tradito il suo maestro Riegl, di «aver riesumato la questione della mimesi come ingenua riproduzione copiativa di un mondo che esiste in sé»¹¹⁷. Ciò che conta è che Worringer, pur insistendo a negare ogni istanza di imitazione del naturale dietro l'impulso astrattivo, definisce altrettanto decisamente «lo spazio» (nelle sue relazioni di profondità offerte alla percezione, riflesse infine nella codifica prospettica) «il peggior nemico di qualsiasi tentativo di astrazione», «il primo a venir soppresso nella rappresentazione»¹¹⁸; lo stesso spazio che, alla lettera, «è colmo di aria atmosferica», «vincola gli oggetti e distrugge la loro compattezza individuale» per «dare alle cose il loro valore transitorio e a integrarle nel gioco cosmico dei fenomeni»¹¹⁹. Varrà richiamare, quindi, il passaggio chiave

a cui Worringer si appoggia quale condizione di possibilità di una sfera formale non naturalistica e non legata alla spazialità tridimensionale nei suoi effetti più destabilizzanti o spaventevoli verso l'essere umano. Saranno questi, esattamente, gli illusionistici principi hildebranditani di una «costruzione cubica» che «dia l'impressione di una superficie piana [...] in modo che la sua immagine visiva crei l'illusione di una rappresentazione piana»¹²⁰: gli unici utili, secondo Worringer, a non «lasciare l'osservatore nello stato incompleto e sgradevole davanti alla tridimensionalità o alla cubicità dell'impressione naturale, mentre s'affatica nel formarsi una chiara rappresentazione visiva»; gli unici, infine, in grado di fornire tale chiara «illusione» per poter sottrarre al cubico il suo originale «carattere angoscioso»¹²¹.

L'appoggio completo di Worringer ad argomenti hildebrandtiani come pre-condizione formativa dell'universo astrattivo ci riporterà in contraltare al nucleo teorico di *Scultura negra* e alle sue implicazioni già esaminate in relazione al «cubico»: all'esperienza di ricezione immediata dello spazio da questo implicato (lo spazio di «un essere pregnante che esclude ogni limitazione», secondo il passaggio già citato). Con il filtro della critica einsteniana ci è già stato reso evidente come la costruzione d'immagine per Hildebrandt e gli hildebrandtiani, indipendentemente dalla risultanza più naturalistica o astratta della forma, implichi un congiunto meccanismo di auto-proiezione e di "illusione" del soggetto attraverso l'oggetto dell'esperienza estetica: un meccanismo compreso fra la piena attivazione di una funzione immaginativa ed una teoria della visione come processo di inferenza inconscia volta a confermare le impressioni ottiche accumulate in ogni istante precedente mediante una generalizzazione sillogistica traslata nel visivo. Risultato: l'"effetto" che ne deriva si lega a una costruzione d'immagine dal carattere "illusorio" (fondato sulla costruzione-ricezione cosciente di un'"apparenza") e a partire da un unico punto di vista; un punto di vista regolato sulla base della prospettiva centrale nonché su un programmatico blocco del corpo. Nel confronto con Einstein se ne ricavano annotazioni di peso. Una schematizzazione invocata a priori dell'esperienza visiva e vincolata a «un valore di necessità e di eternità» dei modi formali (la worringeriana «astrazione») servirà al rifuggire a priori ogni esperienza dello spazio laddove esso è spaventosamente ma anche realmente infinito: irriducibile ad ogni atto di auto-identificazione del "soggetto" con sé, sia nei termini di un rispecchiamento contemplativo nell'oggetto che in quelli della fuga dal fenomeno in sé vivo e nocivo poiché parte di un angoscioso "reale". Anche per questo sembrerà compiersi - fin nell'astrazione secondo Worringer - un risvolto di quella lippsiana «auto-affermazione della volontà generale di attività che è in noi» come stadio di «godimento di sé

oggettivato»: quell'«affrancarsi dal nostro essere individuale» come qualcosa che è «in contrasto con l'illimitata differenziazione della coscienza» che lo stesso Worringer evoca.

Risulterà ora immediato ricongiungere il complesso degli argomenti hildebrandtiani fatti propri dall'autore con quell'invocato processo di auto-alienazione come «essenza ultima e più profonda di ogni esperienza estetica» comune ad «astrazione» ed «empatia». Fondamentale si darà l'opposizione fra quello stato di «illimitata differenziazione della coscienza» come apertura all'indomabile evenire dei fenomeni e dunque dell'"essere" (i cui bergsoniani presupposti in filigrana traspaiono) ed un atto di proiezione-traslazione del "soggetto" (di segno negativo nell'impulso astrattivo, positivo nell'equivalente empatico) come la messa in *loop* preventiva di un atto identificativo dell'"io" con se stesso: ora nei termini di un rispecchiamento che ripete ed amplifica con abbandono e fiducia le proprie strutture, ora in quelli di una barriera che le difende dalla compulsione del mondo¹²². In questo senso, Worringer non sembra immaginare alternative ad un ipotetico modo congenito di veder "apparire" lo spazio (e di "appercepirlo" laddove «la forma è sempre l'essere formato da me» secondo gli evocati argomenti lippsiani)¹²³ in quanto luogo-contenitore di oggetti le cui coordinate sono "date" in partenza nell'intelletto, coincidenti in ultima analisi con i costrutti mentali della visione prospettica verso cui, alla volta, si potrà provare un'empatia ovvero un rifiuto.

Esattamente qui apparirà confermata l'idea di un terreno reso in anticipo stabile sul quale, con Umberto Galimberti, si cerca di «prendere base e anticipare l'evento in modo tale che il suo sopraggiungere non sia imprevisto, ma in qualche modo atteso perché provocato»¹²⁴. Il mondo per Worringer, in ultima analisi, sembra destinato a disporsi come *Gegen-stand*, "oggetto-che-sta-di-contro", un "anti-stante il soggetto" che il soggetto procede a far proprio nell'aspirazione a possederlo e a domarlo. Auto-evidente apparirà la divergenza rispetto ai presupposti di riflessione (chiamati dai secondi anni Venti a sostegno di un precipuo discorso sul cubismo) maturati infine nel *Georges Braque* einsteniano, in cui in vari modi si ribadirà:

[...] soggetto e oggetto sono fattori dinamici, i quali emergono, si accrescono, totalizzano e svaniscono. [...] Vale a dire: la serie relazionale soggetto-oggetto è un processo labile e non uno stato statico, saldato e fissato. [...] Soggetto e oggetto in quanto concetti fissi, forma fissa e totalità significano soltanto fase finale di processi labili, aspetti statici dell'accadere. Così anche la totalità dell'immagine non vale come costante definitiva ma come funzione labile e mutevole. La totalità apparentemente definitiva essendo resa possibile soltanto da una forte riduzione della tendenza soggettiva, laddove gli animismi

del soggetto vengono a confluire nelle tendenze dell'oggetto¹²⁵.

Letteralmente, in Worringer, appare all'opera la visione di un'arte il cui "valore assoluto" - approssimato alla "cosa in sé" non a caso - si apre al servizio del soggetto nei termini primi dell'atteggiamento astraente *alias* reattivo: antagonisti di un "reale" pensato nei termini einsteniani di «un organismo che allo stesso tempo cresce e muore, non qualcosa di dato ma uno sforzo, un compito. [...] Non più diviso negli estremi morti di soggettivo e oggettivo, né più l'oggetto eternamente fissato a cui si contrappone un osservatore da esso distinto, ma come somma di processi vitali, in cui l'uomo confluisce metamorficamente assieme ad altri processi, per generare egli stesso realtà o nutrirsi [...] e allontanare da sé la realtà morta»; laddove, ancora nel *Georges Braque*, «già l'essere per questo si configura forse come uno stadio mortale, una pietrificazione equivalente alla facciata dell'io nella sfera dei processi psichici, come i concetti nel campo del pensiero e le immagini nel campo del vedere»¹²⁶.

Riarmato di una reazione (psicologico-sentimentale) al darsi "visuale" dei fenomeni del mondo, il soggetto worringeriano sembrerà ribadire, anzitutto, la propria auto-identica posizione entro questo nei termini di una ritrazione e di un progressivo rifugio dentro l'«io» come atto «incomparabilmente più grande e coerente»¹²⁷. Confermatone nell'impulso astrattivo l'agire di un «lo come offuscamento della grandezza dell'opera d'arte» (opposto all'«unione più intima tra l'io» e quest'ultima)¹²⁸, tale soggetto sembrerà avviato, riprendendo le parole di *Forma e concetto* (scritto einsteniano del 1930-31 pubblicato postumo), a «salvare la posizione» in quanto «soggetto statico dissociato, respingendo le forze minacciose degli animismi concreti e i loro choch improvvisi, disanimizzando mediante i concetti»; laddove, ancora secondo Einstein, «L'antica fusione cosmica e metamorfica cede al dualismo, e l'io dissociato assume ora una posizione sadica di difesa»¹²⁹.

3. Oltre una concezione "prospettivistica" dell'ente

Questa proiezione nei tardi *Leitmotive* einsteniani, visibili in un punto di intreccio fra le prospettive di Levi-Bruhl e Bergson, di Freud, di Jung e ancor prima di Nietzsche¹³⁰, dovrà ricondurci alla soglia del nostro discorso per riaprirne a raggiera alcune questioni, centrali nel nascente profilo dell'Einstein critico d'arte che da *Scultura negra* prende le mosse. Laddove è diffuso – ed in parte legittimo – l'accostamento fra *Astrazione e Empatia* e alcune istanze delle prime avanguardie

europee, appare in gioco la possibilità che anche *Scultura negra* costituisca, in chiave sia anti-formalistica che anti-idealistica, un'originale porta d'ingresso per una critica in filigrana già militante. È una critica intesa ad individuare, seppur sottotraccia, le radici fenomenologiche del cubismo di cui dai primi anni Venti Einstein tratterà in modo esplicito (unitariamente, al di là di ogni distinzione fra fase analitica e fase sintetica)¹³¹. Questa unitarietà sembrerà prefigurata nella ricezione di una scultura rispetto a cui, nonostante la particolare forza sprigionata da una visione frontale, anche l'esperienza di ciascun lato, come di ogni suo punto, realizza una «perfetta identità della singola percezione ottica e della visione»:

Così vanno intese anche le cosiddette articolazioni o membra contorte delle sculture negre: questa spirale tortuosa concentra e rappresenta visibilmente ciò che, per l'appunto, costituisce il Cubico di due direzioni contrastanti, altrimenti disarticolate. Diversamente, solo le parti posteriori intuite diventano attive e funzionali in un'espressione concentrata unitaria, diventano cioè forma e, con assoluta necessità, rappresentazione del cubico immediato¹³².

Ogni articolazione della scultura negra, compresa ogni «spirale» che ne interesserà anche le parti «posteriori», contribuisce ad una «forma» in grado di «integrare lo spazio disperso in un campo visivo»¹³³ e «le risultanti direzionali dei contrasti spaziali saldati»¹³⁴; mentre «d'altra parte diventa evidente la profondità come totalità. Questa forma che coincide con una visione unitaria si esprime in costanti e contrasti [...] non più interpretabili all'infinito, bensì la duplice direzione in profondità, il movimento in avanti e all'indietro, è connessa in un'espressione cubica»; ed ogni «punto cubico può essere interpretato secondo due direzioni: qui esso viene inserito nella risultante cubica e consolidato, quindi racchiude in sé, non nel senso di un rapporto interpolato, entrambi i contrasti di profondità»¹³⁵. Ne nasce una forma che incorpora in ogni punto dell'oggetto scolpito le sue funzioni identificative, coesistente a uno «spazio completamente esaurito, totale e non frammentario», la cui «conclusività non significa astrazione, bensì sensazione immediata»¹³⁶. La totalità, la compiutezza di questo spazio andranno di pari passo alla formula per cui tale plastica «rappresenta l'essere cubico come risultato assoluto, non genetico, perché il moto è assorbito»¹³⁷. Se i termini «genesi» e «moto» alludono ad un'esperienza del tempo come spazializzazione di un percorso per gradi, ad un movimento "verso" come successione di istanti causativi gli uni degli altri (risiedendo la prima causa e il primo istante nel soggetto che guarda; ancora a monte, nell'autore dell'opera), tale soggetto andrà presupposto immobile e identificato con il proprio meccanismo visivo, perché possa guidare a partire da se stesso il moto (hildebrandtamente ottico) al

termine del quale ritroverà in un qualche modo una propria proiezione. La plastica negra inverte questo rapporto: essa non “nasce” perché è “già nata”; è «corpo divinità dominante» ed «essere pregnante che esclude ogni limitazione»¹³⁸. Tale illimitatezza, coincidente con un divino che è concentrato di forze extra-umane, fa pari «con il suo immediato essere spazio» ed «è colto in modo funzionale a partire da se stesso»¹³⁹, perché la porzione di spazio che essa incorpora è incarnazione diretta di una vastità ulteriore (un'illimitatezza) che è lo spazio stesso. Tale spazio, però, non è apprendibile né visualizzabile in differenziazioni quantitative e differenze di grado: esso si manifesta in concrezioni alla volta diverse la cui differenza si stabilisce solo in natura e in qualità, integralmente esperibili poiché auto-fondate, ad alcunché somiglianti (non illusionistiche) né anticipatrici o riflessi di nessun'altra realtà. In questo senso, esse non visualizzano né assorbono sequenze di momenti accumulati e quantificabili al cospetto di un tempo infinito (a cui corrisponderebbe, appunto, uno spazio visualizzato in differenziazioni quantitative e differenze di grado), ma concentrano il tempo in sé stesse e lo rifondano ogni volta come lasso di esperienza totale, conclusa e priva di un “prima” come di un “dopo” di sé. Non addizionabili, né sottraibili a nulla, potrebbero dirsi delle “totalità” che differiscono emergendo dal campo di ciò che virtualmente dura (il tempo), ma senza rifletterne la misurabilità né predicarne l'infinità: tendenze pure del differenziarsi, delle “totalità” senza soggetto. Einstein sembrerà qui chiedersi in filigrana se esiste, fra i coevi fenomeni artistici, un campo dell'agire non dispiegato temporalmente: un campo non “epistemologico” che non intessa in sé meccanismi conoscitivi paragonabili a quelli scientifici (di causa-effetto); e che non tratti l'esperienza alla stregua di una tautologia, riverberando il soggetto - autore e spettatore - nell'opera come “causa” della sua genesi. Balena ancora, fra le maglie di un'indagine per ora appuntata sulla scultura negra, la critica alla causalità come forma di conoscenza - scientifica e di matrice neo-kantiana, ma anche espressione del dominio psicologico del soggetto - che Einstein ha intentato fin dai primi anni Dieci all'interno di un'indagine sulla creazione estesa anche oltre alle arti visive e plastiche¹⁴⁰. Nella sua declinazione filosofica, è la critica ad una forma cognitiva secondo cui, per dirla con Natorp, del neo-kantismo di inizio Novecento esponente di spicco, «il vero significato dell'a-priori sintetico» kantiano è «la natura processuale della cognizione»¹⁴¹: una natura processuale eminentemente intesa come approccio graduale ed infinitamente post-posto alla conoscenza assoluta, in cui l'oggetto è un punto limite ideale a cui tendere¹⁴².

La questione fa da protagonista, sotto le mentite spoglie di una figura in apparenza esclusivamente filosofica, nell'altro seminale studio einsteniano a

Scultura negra coevo, il già menzionato *Totalità*; un saggio che, sorprendentemente, proprio con *Scultura negra* svela tratti comuni, recando come primo titolo, poi dal suo autore stracciato, "Picasso"¹⁴³:

Totalità non è un concetto suscettibile di essere in qualche modo dedotto, non è un concetto ricavabile da parti separate o riconducibile a una superiore unità. [...] Totalità non è unità; giacché questa significa continuamente ripetizione e invero ripetizione all'infinito in senso quantitativo; laddove totalità come sistema finito esiste solo con il concorso di tutte le parti determinate ed eterogenee di un sistema. [...] In quanto intensità, non ha nulla a che fare con la grandezza estensiva dello spazio infinito, il cui derivato è il temporalmente infinito dei fisici. [...] 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 delle qualità. [...] ¹⁴⁴.

La totalità 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 effettivamente 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 qualità¹⁴⁵.

Della "Totalità", Einstein ha poco prima chiarito che essa «rende possibile la formulazione di leggi qualitative, in quanto la normatività nel singolo sistema non si fonda più sul variare della ripetizione e sul ritorno dell'uguale, bensì sulla formazione di specifiche formazioni elementari». Con essa si perviene «a stabilire leggi qualitative che danno sempre un sistema chiuso, che non variano quantitativamente bensì intensivamente, che non ritornano indefinitamente, bensì si avvicendano»¹⁴⁶. Senza addentrarsi nella disamina di quest'altro pregnante studio (dei cui sotterranei legami con il Bergson di *Essai sur les données immédiates de la conscience* si è già fatto cenno)¹⁴⁷, ci basterà rilevare i nessi evidenti con la speciale configurazione della plastica negra, il cui darsi nello spazio e nel tempo sembrerà richiamato da quell'«articolata sequenza temporale che interpreta temporalmente ogni punto [...] nel senso dell'immediatezza qualitativa», *alias* «come un tutto in qualsiasi punto della nostra esperienza». Se dunque "totalità" e plastica negra parranno in filigrana coincidere, è perché entrambe è precluso il capitale rischio: la dissoluzione dell'esperienza artistica in quanto atto puntuale, specifico e qualitativo in una vuota ripetizione nello spazio di momenti quantitativamente accumulati (quella segnalata dal «variare della ripetizione» e dal «ritorno dell'uguale», appunto: sullo sfondo della «grandezza

estensiva dello spazialmente infinito, il cui derivato è il temporalmente finito dei fisici»). L'accusa al regime causale soggiacente ad entrambi i testi si torce in favore di uno statuto della forma come originaria effrazione dall'asse di continuità logica e dunque causale fra soggetto ed oggetto. Pensare la visione come determinata esclusivamente dal primo rischierebbe infatti di far discendere l'opera dal sistema ora percettivo ora logo-centrico di concetti da questi instaurato («Totalità non è un concetto suscettibile di essere in qualche modo dedotto, non è un concetto ricavabile da parti separate o riconducibile a una superiore unità»); ammettendo altresì che la forma alla volta generata sia proiezione dell'esperienza psico-fisica del soggetto stesso, si finirebbe con il riverberarvi l'identità di quest'ultimo; e diverrebbe, la forma, emanazione e figura dell'identico.

Ciò comporta che la specificità qualitativa congenita in ogni insorgenza di una "totalità" spezzi ogni successione causale e mediazione dialettica e produca, come scrive Ferruccio Masini nell'unico e pur breve commento italiano a questo studio, «un testo che si genera autonomamente all'interno di se stesso come organizzazione di significanti articolati dalla differenza»¹⁴⁸. È tale status di "differenza" *ab origine* a rendere la "totalità" – equivalente al "cubico" della plastica negra - un salto di qualità intensiva, uno scarto di potenziale: una costitutiva asimmetria dell'esistere all'interno del piano virtuale della durata, nel quale però ogni porzione di esperienza si produce per via di differenziazione: solo laddove essa si costituisca come contrastiva nell'immanenza e nella determinazione puramente qualitativa di ogni suo configurarsi.

In tema di "totalità" e di «sensazione immediata» del «cubico», Einstein sembrerà meditare in filigrana su una struttura dell'esperienza dello spazio e del tempo che egli intravede alle origini dell'esperienza cubista della figurazione. Al proposito, varrà introdurre un passo della lettera da lui indirizzata nel 1923 all'amico gallerista - ed esegeta del cubismo a sua volta - Daniel-Henry Kahnweiler, che nel 1920 ha già pubblicato il suo studio più noto, *Der Weg zum Kubismus*, come ampliamento di un testo uscito nel 1916 in "Die Weissen Blätter"¹⁴⁹. In questa lettera dal tono informale Einstein riferisce dei suoi orizzonti di studio negli anni pre-guerra, i medesimi in cui *Scultura negra* è in cantiere:

Non credo che il Cubismo sia soltanto una specialità ottica; se così fosse, allora sarebbe falso e non fondato. In quanto esperienza valida esso si estende a molto di più, e ritengo ormai dipenda dalle nostre energie il riuscire a comprenderlo. [...] Già da prima della guerra [...] ho avviato una teoria del tempo qualitativo [...], precise riflessioni sull'io, sulla persona, non come sostanza metafisica ma funzionale, che cresce, scompare ed è esattamente soggetta a complicazione come lo spazio cubista. Abbandonando quindi la descrizione a favore di una trasformazione dei contenuti dell'esperienza, degli oggetti e

così via. [...] Volevo redigere un libro teorico, su tempo e spazio come qualità pure; fissare in questo modo delle basi certe. Mi sono poi anche detto che avrei potuto accompagnare tale capovolgimento delle sensazioni temporali con dei disegni, per fornire un'immagine d'insieme [...], di come cresce per qualcuno il senso dello spazio, di come ci si sente in esso. Perché sono delle dimensioni di ricordo e di futuro a venire annunciate, ma non nell'adesso e neanche in modo futurista; il fatto, invece, è che la persona aumenta o diminuisce di volume, di percezione dell'io, di sensazione delle cose, di inserimento nel tempo e via seguitando; e qui non si dà la storia di uno o di più accidenti, i quali, con il pretesto di interessare la medesima persona, risulteranno elementi composti, bensì si dà un accadere delle sensazioni e delle esperienze portato ancor più vicino, il cui sintomo sono sì, ma nel migliore dei casi, le "cose"¹⁵⁰.

È un brano a cui si potrà far seguire un passo dal capitolo intitolato *Il cubismo* della prima edizione della *Storia dell'arte del XX secolo*, edita tre anni dopo la menzionata lettera e che di tale lettera sistematizza gli spunti:

Storia e tradizione vivono di intervalli come salti, in forza dei quali raggruppamenti individuali si pongono di contro a degli altri; la tradizione non vive di imbarazzante imitazione, del simile, ma della tensione della differenza, che sarà convertita in unità solo ad una crescente distanza. L'esperienza visiva non è soltanto materiale stabile di forze e domini sovra-ordinati, dei quali si offre a disposizione in forme immutabili [...], non soltanto memoria del già dato [...]. L'esperienza sensoriale (*Sinnlichkeit*) è precisamente il contrario di un materiale limitato e identico, che si lascia valutare semplicemente dall'interpretazione concettuale; esperienza visiva e vedere si modificano e si consumano nel tempo, e l'insoddisfazione ottica costringe al cambiamento, ed è qui indifferente se viene tralasciata la visione tradizionale, perché la questione non è rappresentare (*abbilden*), ma creare (*bilden*)¹⁵¹.

Negare «l'esperienza visiva» in quanto «materiale stabile di forze e domini sovra-ordinati, dei quali si offre a disposizione in forme immutabili»; trattare dell'«esperienza sensoriale» come «il contrario di un materiale limitato e identico»; parlare al riguardo di «insoddisfazione ottica» e «tensione della differenza» ci riconduce alla fondamentale opposizione di Einstein ai modelli passati in osservazione fin qui, rafforzata dagli argomenti di *Totalità*: dalla spazializzazione illusionistica di Hildberandt, assimilazione dei gradi di differenza del percepito nella generalità di un conosciuto a priori, impiantato in anticipo nei meccanismi della visione; all'"infinito trascorrere" sensorio-emotivo come auto-proiezione processuale del soggetto sulla superficie dell'opera, letto nel naturalismo ottico à la Rodin mediante il filtro di Simmel; al moto auto-alienante del soggetto worringeriano, espressione, nell'impulso astrattivo, di una kantiana "unità trascendentale della coscienza", di un atto apercettivo volto a confermare

l'auto-coscienza pura del cosiddetto "io penso". Tale "unità trascendentale della coscienza", al contrario, trasparirà saldamente al fondo dell'impostazione kantiana di Kahnweiler, del cui studio sul cubismo ci basterà citare due passi:

Questo nuovo linguaggio dona alla pittura un'inaudita libertà. Essa non è più legata all'immagine ottica più o meno "verosimigliante" che concede un unico punto di vista dell'oggetto. Per fornire una raffigurazione approfondita delle qualità "primarie" di esso, la pittura può ora indicarle sulla superficie attraverso una sorta di disegno stereometrico, oppure addirittura, attraverso più raffigurazioni, compierne una descrizione analitica che lo spettatore, solo nella propria coscienza, fonde nuovamente in un oggetto.¹⁵²

Invece di una descrizione analitica il pittore può, se lo preferisce, creare in questo modo una sintesi dell'oggetto, vale a dire, secondo quanto descritto da Kant, riunirne le differenti rappresentazioni e comprendere la loro molteplicità in un'unica conoscenza.¹⁵³

Senza approfondire oltre i passaggi del discorso kahnweileriano, il cui confronto serrato con Einstein meriterebbe un'attenzione a parte, ci limiteremo a individuarne i due punti chiave: la centralità dell'«oggetto» che è del cubismo secondo Kahnweiler l'acquisizione ultima, con espresso riferimento alla sua fase, anzi, «descrizione» analitica»; e l'equivalenza di tale conquista con un atto di rifusione degli aspetti oggettuali colti («la molteplicità» delle «differenti rappresentazioni») in «un'unica conoscenza» la cui sede ultima è «la coscienza» dello spettatore. È una «conoscenza» esplicitamente additata come la griglia conoscitiva aprioristica dell'intelletto kantiano: *pattern* di categorie con cui dar ragione della molteplicità del sensibile e rendere riconoscibile ciò che è percepito nello spazio e nel tempo; i quali sono però immaginabili vuoti - delle pure ossature - e i cui fenomeni o «oggetti» - di cui il cubismo secondo Kahnweiler offre una «sintesi» - non spartiscono nulla con la "realtà" (la "realtà" in sé stessa, per Kant "cosa in sé"), anche laddove la mente li elabora e razionalizza. Richiamando in filigrana i fondamenti ottocenteschi della psicologia scientifica neo-kantiana di Wilhelm Wundt a cui anche il modello hildebrandtiano si ispira¹⁵⁴, Kahnweiler interpreta l'esperimento cubista come convalida del «fondamento della visione e della percezione corporee umane»; come «spiegazione e motivazione di tutte le forme» che sono di nuovo il riflesso di una griglia a priori, di un'«ossatura alla base dell'impressione» da cui scaturirà la «figura vista»:

Accostandosi a queste forme originarie che sono il fondamento della visione e della percezione corporee umane, esso [il Cubismo] fornisce la più chiara spiegazione e motivazione di tutte le forme. [...] Nel risultato definitivo visivo prodotto dal dipinto, queste forme sono allora come un'ossatura alla base dell'impressione dell'oggetto raffigurato, non

sono più "viste", ma sono la base della figura vista¹⁵⁵.

In un appunto non datato del lascito berlinese di Einstein si legge invece: «Kant ha detto: Spazio e tempo sono forme della percezione, etc. - no, sono forme del percepito»¹⁵⁶, eco del passo già citato della lettera a Kahnweiler per cui «spazio e tempo» sono «qualità pure». A partire da queste fulminee formule, due ulteriori passi della già citata lettera missiva ci basteranno a tracciare la "differenza" dell'approccio einsteiniano all'intera questione sollevata dal cubismo ai suoi occhi, già balenata a margine di una "plastica negra" che offre al suo spettatore, diversamente culturalizzato da quello europeo, un «cubico immediato» come emanazione dell'illimitatezza dell'ente (qui ancora inteso come divino):

Rifletteteci; anche voi avete senz'altro delle sensazioni spaziali. Ma qui la parola "osservazione" (*Anschauung*) non è sufficiente, poiché non trova in parole una traduzione giusta. O vi capita comunque di frazionare una sensazione (*Empfindung*) che non fuoriesce dalla medesima sensazione. Questa sensazione fa sì che per un certo lasso di tempo il vostro io scompaia [...]. Fate la prova voi stessi di come si "fa esperienza"; la profondità dell'esperienza, ossia un complesso temporale, in una volta sola viene abbracciata e poi frammentata e descritta¹⁵⁷.

Ed ancora, in un parallelo critico (ed in negativo) fra la lingua letteraria di un certo modello di romanzo e le arti visive:

Ad esempio, si descrivono in processi in questo modo: accade questo e quello, e si scioglie un processo apparentemente unitario in una molteplicità di "motivi"; mentre ciascuno sperimenta in sé un'esperienza che è un complesso a più gradi di sensazioni accadute contemporaneamente [...]; ormai invece si fa sempre come se una determinata sensazione derivasse da un'altra determinata sensazione, e si risolvono così le cose, che invece accadono in qualche modo in una dimensione di profondità psichica contemporaneamente, come se una sensazione si desse in più sensazioni fra sé frammentate, il cui collegamento a un qualcosa è lasciato al lettore. Si dice così: questo fatto motiva l'altro, o segue dall'altro. In questo modo [...] il produttivo dello psichico viene frazionato in una catena meccanica di conseguenze metafisicamente inspiegabili. [...] ¹⁵⁸.

Einstein ha già parlato, nel primo brano citato della lettera, di un'esperienza in cui «la persona aumenta e diminuisce di volume», vede le proprie «sensazioni temporali» sottoposte a «capovolgimento» e descritte come «accadere», irriducibili ad una «storia» di «accidenti» ed «elementi composti». Nelle maglie di questa fraseologia, egli situerà la nozione di «sensazione immediata» già individuata in *Scultura negra* nei termini di un simultaneo «accadere delle sensazioni e delle esperienze [...] il cui sintomo sono sì, ma nel migliore dei casi, le "cose" », che non

sembra nascere dal “puro” vedere (*Anschauung*) o non ricondursi esclusivamente ad esso. Ne sarà diretto esito la negazione di ogni rappresentazione spazio-temporalizzata di attributi o «accidenti», riflesso a loro volta di qualche «sostanza metafisica», come si è letto nel primo passo citato della missiva¹⁵⁹; e vi sarà evitata ogni «storia» di «elementi composti» (la spazializzazione di un percorso per gradi) quale «catena meccanica di conseguenze metafisicamente inspiegabili». Qui appariranno richiamate le acquisizioni di Mach,¹⁶⁰ fra i primi a depotenziare l’idea di spazio matematico-metrico sulla base di quello fisiologico e dei così detti “complessi di sensazioni” (*Empfindungskomplexe*): livello che integra realtà psichica e fisica (inclusi suoni, colori, ma anche spazio e tempo), cosicché il “fenomeno” cessa di essere (kantianamente) appreso mediante categorie a priori ed il “fatto” (kantianamente) pensato quale realtà ultima, per costituirsi invece nelle “sensazioni” stesse¹⁶¹. Anziché espressione di una griglia conoscitiva del percepito pre-insediata nella coscienza e nella dinamica percettiva del soggetto, la *simultanèe* einsteniana archivia dunque i ruoli classici di “percezione” e “coscienza” a favore di un diverso tipo di «accadere » sia interno che esterno: un “aumento” e una “diminuzione” del «volume» della persona» (fino ad un letterale scomparire dell’ “io”) che coincide con cosiddetta «profondità dell’esperienza», *alias* «profondità psichica». È «profondità» che, di fronte a Kahnweiler, Einstein descrive come «complesso a più gradi di sensazioni accadute contemporaneamente », la cui centrale funzione «non è rappresentare (*abbilden*), ma creare (*bilden*)», un «produrre » («il produttivo psichico» dell’ultimo passo citato). Superato l’iniziale appoggio teorico a Mach, alla luce dell’ultima edizione della *Storia dell’arte*, di *Forma e concetto* e del più tardo *Georges Braque*, tale “produttivo” sarà connotato radicalmente al di là della funzione percettiva e della visione stessa: coinciderà con «un accadere funzionale» e «pluralistico» sotteso alla «dialettica paradossale di tutti i fatti»¹⁶²; con «una dialettica psichica dell’esperienza dell’immagine che pretende di coinvolgere strati complessi e diversificati», «sciolta in un’azione dinamico-vitale», mentre «guadagna il significato di un frammento organico-vitale, che di nuovo confluisce nella continuità del mondo»¹⁶³; laddove «i processi psichici sono strutturati in modo polimorfico e scorrono in modo polifonico; ossia ogni persona è come ogni esperienza: un raggruppamento di forze e tendenze diverse»¹⁶⁴. Ed è in relazione allo spazio, denominatore comune per il maturo Einstein dell’agire di Braque, Picasso, Klee e Masson al di qua dei loro linguaggi specifici – che ancora nel *Georges Braque* si leggerà:

Si doveva una buona volta scontrarsi con il fatto che lo spazio non è un dato fisso, ma significa un accadere, un soffrire, un agire, e che nient’altro è se non una comoda abbreviazione, una schematizzazione di un’esperienza polimorfa. Il vedere si era cristallizzato in una

pedanteria mostruosa, ma, nonostante tutti i giochi di variazione condotti con mezzi secondari, lo spazio rimaneva fisso e sostanziale, senza che si osasse affrontarlo [...], né metterlo in dubbio sul piano ottico. Ossessionati dalla vecchia matematica, ci si illudeva nel pensarlo omogeneo, continuo, infinito. Perché questo fosse possibile, c'era bisogno di un mostro platonico: uno spettatore immobile, privo di esperienza, tolto al regno della psiche, un automa dei quanti. Fissato al pari della matematica nella costanza e nell'unità della serie numerica, ormai lo spazio possedeva la stessa immutabile unità nello spettatore privo di ogni scuotimento¹⁶⁵.

Nell'apertura a tali questioni – e nella messa a fuoco di un'esperienza psichica che già in *Scultura negra* incontra forze eccedenti l' "io" - sembrerà che il pionieristico *Scultura negra* stia concorrendo a una forma del pensiero e dello sguardo – radicalizzata da Einstein dai secondi anni Venti - che il modernismo critico-artistico non sarà in condizione di assumere, anche nelle sue cosiddette inflessioni "primitiviste". Si intenderà qui mancato sottrarsi di questo al costituirsi come *forma mentis* e ad espressione del solo soggetto occidentale, rafforzato fin da Cartesio come *sub-jectum* una volta perimetrato l'uomo come "sostanza" al cerchio del Cogito: sostrato o nuda parametricità irretita - "sub-jacente" alla lettera - al porsi davanti di una rappresentazione fondata sul "punto-di-vista", sul "Soggetto-centro"¹⁶⁶. Esattamente in questo senso si sarebbe trattato di un Soggetto-centro fondato sul dominio dello "sguardo", a partire storicamente da quello prospettico come astrazione in forma "trascendentale" dello spazio¹⁶⁷: conseguenza di una nuova risoluzione in "oggettività" dell'originaria apertura dell'ente (per l'Einstein maturo il "reale" come apertura dell'essere, in cui «il mondo è funzione dell'uomo e l'uomo del mondo» e «gli elementi si intrecciano costantemente nell'accadere causando le relative metamorfosi»¹⁶⁸), una volta decaduta l'inerenza classica del soggetto al sostrato oggettivo naturale, di ancora aristotelica matrice. Questo passaggio è stato rispecchiato, varrà ancora dirlo, dalla riduzione dell'ente ad un *Gegen-stand* e dei singoli *entia* a *Gegenstände*, ad oggetti posti-davanti, pre-espliciti ad una coscienza auto-fondata come "sostanza" (già in Hegel)¹⁶⁹; laddove anche la sfera etimologica di un "guardare" come *spectare* (da cui la connotazione in primis passiva di "spettatore") si connette con un solo cambio di prefisso a quella di un di "prospettare" e di un *expectare*¹⁷⁰. Sono gli ulteriori indici, potremmo dire, di un atteggiamento di attesa di qualcosa che deve subentrare "da fuori" per eventualmente appagare o deludere; di una dinamica contratta in un più o meno momentaneo irrigidimento. In questo preciso senso si potrà parlare della mancata commistione con un'"alterità" possibile degli stessi stati psichici o di coscienza: ciò su cui verterà il *quid*, la domanda matura della ricerca einsteniana sull'arte¹⁷¹.

Esattamente da qui, in contraltare, varrà ripensare *a rebour* l'intero paradigma

del “sapere-vedere” a cui Einstein si è contrapposto nell’arco di tre decenni e da Heidegger, ma non meno da Wölflin, fatto coincidere con la costituzione di un mondo d’immagine, un *Weltbild*. È un paradigma che potrà dirsi fondato su una costruzione prospettivistica dell’“ente”: traente origine dalla *perceptio* e dall’impulso a rappresentare a partire da un *point de vue* (una volta divenuti l’*ego*, e l’*egoità*, *subjectum* per eccellenza), ma anche da una “utilità” e una “manipolabilità” dell’ente medesimo (inaugurato modo di disporre della “molteplicità” al servizio della moderna metafisica). Dalla critica a tale modello, Einstein si troverà a misurare i riflessi precipui nella concezione del *Bild*, dell’*imago*: un “immagine” a suo avviso spinta all’astrazione produttiva, all’espunzione di “qualità” confinate alla dimensione limitrofa con l’ “irrazionale”, dell’esperienza vissuta in carne ed ossa; e alla limitazione del libero gioco di energie, o potenze vitali, già elevate dall’indagine filosofico-naturale e magico-ermetica fra Medioevo e Rinascimento al rango di un micro-cosmo¹⁷². Saranno questi ultimi, non a caso, gli orientamenti centrali di *Documents*, la cui prima impostazione sarà di Einstein prerogativa, come testimonia un suo vasto programma preparatorio concretizzatosi solo in minima parte¹⁷³. Nè casualmente saranno la critica al pre-dominio degli “oggetti” uno snodo per la sua riflessione dei primi anni Venti¹⁷⁴, e la critica alla “percezione” un dato essenziale al suo intero, più tardo discorso sul cubismo (superata la centralità euristica della “sensazione” nella sfera estetica, in cui erano stati Mach ma anche Riemann e Poincaré i riferimenti di peso)¹⁷⁵. Nel tracciato critico di tre decenni, Einstein ha dunque inteso dismettere a più livelli il principio d’identità, e con esso il pensiero causale che lo sorregge e propaga in varianti. In particolar modo, tra la prima edizione della *Storia dell’Arte* e il *Georges Braque*, egli avrà individuato e stigmatizzato tale principio nel cuore di ogni “astrazione”, intesa come sorta di platonismo reattivo, repressivo della differenziale struttura del “reale”, ma altrettanto della metamorfica vita psichica che vi confluisce. Si leggerà in un testo risalente circa al 1928, pubblicato postumo e identificato come bozza per una conferenza parigina:

Recentemente ci sono stati tentativi di far derivare le opere d’arte da pure leggi geometriche, secondo le quali le forme plastiche sarebbero semplicemente variazioni di una coppia di equazioni costanti. Pretese simili mettono in dubbio la singolarità precipua di ogni opera d’arte e riversano la storia dell’arte in una ripetizione peraltro reversibile e pre-stabilita da una metafisica armonia¹⁷⁶.

Ed ancora, nell’articolo nel n.6 della seconda annata di *Documents* dedicato alla mostra di arte astratta curata a Zurigo da Siegfried Geidon nel 1930:

È una vecchia storia. Generalizzazione come gioco di potere. Le immagini cariche di tensione e quasi non scomponibili immagini dei predecessori sono ridotte a formule purificate, il che significa, sono state *svuotate*¹⁷⁷.

Alla «non scomponibilità» e allo scandalo dello "svuotare" «immagini» altrimenti «cariche di tensione» varrà di nuovo accordare un valore precipuo: la configurazione di un modo di essere e di agire nel mondo che produce le immagini non come proiezioni o riflessi – generalizzazioni – di qualcosa di visto o esperito, bensì frammenti di metamorfosi in corso, concrezioni intimamente differenziali dell'esperienza stessa a cui la visione concorre; concrezioni di spazio-tempo che incorporano l' essere intimamente differenziale del soggetto ma anche di un "reale" (*das Wirkliche*) non gerarchizzabile richiamato alla sua radice *wirken*, "agire": non più sostanza ma condizione che crea in ogni momento comprese le "morti" («realtà è un complesso organico che cresce e muore contemporaneamente») ¹⁷⁸, compulsione del mondo (*Weltzwang*) e «massa schiacciante di elementi»¹⁷⁹ che attorniano il soggetto e di cui il soggetto è parte, coinvolto al pari delle opere d'arte nel terreno di un'immanente, orizzontale azione di forze (laddove «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») ¹⁸⁰. Insita in siffatti dipinti – in primis quelli del "vero" agire cubista - è la resistenza ad ogni generalizzazione dell'esperito propria del paradigma scientifico: uno schema di comportamento annichilente delle forze affermative della vita e quindi reattivo, «postumo» come il «rimorso dopo un atto mancato». Tali «dipinti», incapaci di astrarre alcunché, nasceranno invece per trascorrere – ma anche morire – e per riformarsi in modo diverso, ogni volta «specifico», ogni volta «eccezione» al cospetto del loro spettatore (il quale, come approfondirà il *Georges Braque*, "nasce" e "muore" costantemente assieme all'immagine, assorbendone e condividendone l'insieme di «relazioni complesse») ¹⁸¹:

I dipinti di Picasso, Braques, Gris e Léger costituiscono un ricco, coraggioso tesoro di esperienza. Alieni dall'illustrare un programma, essi trovano soluzioni specifiche. Nell'arte solo lo specifico e l'eccezione decidono, al contrario di ciò che accade nella scienza, dove lo scienziato trasforma le proprie scoperte in metafisica attraverso generalizzazioni sconfiniate. L'astrazione, al suo fondo, è ciò che accade "dopo", è qualcosa di postumo, come il rimorso dopo un atto mancato ¹⁸².

Einstein ha qui ormai quasi spalle il versante astrattista delle prime avanguardie - Costruttivismo, Suprematismo, De Stijl - che l'articolo torna ad accomunare

sotto la medesima luce; ma ha anche sott'occhio quelle più recenti e in corso in Francia di "Abstraction et Creation" e "Cercle et Carré", i gruppi che con maggior determinazione teorica, nell'Europa fra le due guerre, si propongono di sottendere al visivo una matrice platonica del reale. Pregnante, nella critica che Einstein muove loro, è il considerare l'"astrazione" colpevole di aver costruito una propria gerarchia del reale stesso; ma anche, ad un ulteriore grado, il fatto che essa abbia avvocato a sé la de-gerarchizzazione del reale come propria funzione; che abbia assunto e disseccato l'implicazione orizzontale con la vitalità e il dinamismo fenomenico altrimenti colto (ma non replicato) dalla figurazione cubista per ridurla a schermo visibile della generalizzazione geometrico-matematica quale fondamento del reale stesso. È quanto si troverà ribadito nella terza edizione della *Storia dell'arte*, in particolare nel paragrafo *I Costruttivisti*:

Soddisfatti di frammenti di Cubismo analitico, si è preteso che questi frammenti fossero adesso immagini perfette: ingenua idea di sviluppo del puro Spirito. Immagini standardizzate come eccessi di ordine pedante, contabilità delle forme come sostituto utopico dell'architettura. [...] Si sono sottratte le forme al loro connesso complesso formativo per risolvere in elementi razionali. Le immagini ripetono forme architettoniche e agiscono più o meno come dettagli architettonici o mobili, stile moderno. Un'arte del genere ha potuto soltanto rispecchiare un primo e negativo stadio della rivoluzione. [...] Certamente essi (i Costruttivisti) hanno creduto con le loro semplici forme di restituire il formale comune, ossia collettivo. Tuttavia hanno finito per toccare lo stesso terreno dei naturalisti. Se questi imitavano una mela come eterna e la variavano in tutti i toni possibili, non meno i Costruttivisti imitavano "cose date", il quadrato e il triangolo, assegnando loro soltanto varianti di gusto. Niente c'è di più accademico di una forma sicura non posta in questione, senza essere sottoposta ad una volontà trasformativa. Troppo ristretto era il frammento psicologico dei Costruttivisti, per il voler rimanere legati alla "Rivoluzione": geometria come tentativo di fuga¹⁸³.

Agli occhi di Einstein non solo i cardini visual-costruttivi del "movimento moderno" e l'astrazione platonizzante degli anni Venti e Trenta che in qualche modo li echeggia, ma neanche l'atto percettivo come "pura visibilità" - un vedere statico e non «rivolto all'azione»¹⁸⁴ che ratifica le pre-ordinate strutture del mondo - possono garantire un superamento del principio di replicazione auto-identica del soggetto ed evitare lo stabilizzarsi dell'immagine quale riverbero di tale meccanica. In questo modo, Einstein avrà contestato radicalmente la figura dell'osservatore "obiettivo" che ha nella cultura occidentale le sue radici nella metafisica, nella figura platonica del percettore puro: colui che sostiene che vedere obiettivamente è conoscere¹⁸⁵. E avrà rimarcato in più modi l'esigenza di una radicale deviazione, mediante l'agire artistico, dalla prima condanna

platonica di una *technè* minacciosa, ritenuta responsabile di un'alterazione del continuum omogeneo del *Logos*: quella che già Parmenide aveva difeso piegando insieme, fino a farli combaciare nella lingua greca, "essere" e "pensiero", "essere" e "verità", (pensati congiuntamente a partire dall'operazione logica della loro disgiunzione); e che Platone aveva provveduto a consolidare sottomettendo la pericolosa "alterità" scaturita dal "non-essere", dal "negativo", ad una soluzione dialettica che preservasse la natura contraddittoria degli opposti ("essere"- "non essere"; "movimento"- "stasi"): a regole del "discorso", vale qui a dire, a partire da cui la filosofia occidentale si sarebbe annunciata come grammatica metafisica del *Logos* stesso¹⁸⁶(e di cui l' "egoità" post-cartesiana si sarebbe fatta ulteriore garante, sottomessovi l'asse di continuità fra soggetto e oggetto attraverso la "percezione"). Questa deviazione dalla prima condanna platonica - e dai relativi riflessi nella metafisica moderna - sarà imbracciata da Einstein fin dai secondi anni Venti mediante un' interrogativo precoce sull'affezione della "differenza", di cui l'agire artistico, il cubismo in particolare, è inteso attore protagonista e non invitato di pietra: l'intera questione – il se ed il come pensare un differenziarsi dell'essere – già sollevata in filosofia da Bergson e fulcro di un "bergsonismo" a venire, ma consegnata non meno viva al discorso sull'arte e alla critica d'arte dei decenni seguenti¹⁸⁷. Quando Carl Einstein, suicida nel 1940, rimarrà per decenni quasi soltanto un nome.

4. «Contro la percezione si è posto il vedere soggettivo». Per un "altro" discorso sul Cubismo

È dunque come soglia di questo orizzonte d'indagine (alla luce dell'agire di Picasso e di Braque, ma anche di Klee, di Lèger e di Masson) che *Scultura negra* si fa pre-condizione di una successiva lettura del cubismo e di alcune altre figure chiave da parte di Einstein: richiamando il suo autore all'impegno di pensare una *Storia dell'arte del XX secolo* quando del secolo sarà trascorso quasi neanche un trentennio. Sarà, lo si è visto, un impegno volto a surclassare il ruolo stesso della «percezione» e del «dato» - *alias* del percepito in quanto «fissità delle cose» - in funzione di un diverso rilievo del «vedere» e dell'«agire soggettivo», come lascia intuire un passo della terza edizione della *Storia dell'arte*:

Si arriva ormai a scoprire che le forme (*Gestalten*) non altro sono che stazioni ossee (*Knotstationen*) di una funzione e in ultima analisi la risultante di un agire soggettivo. La fissità delle cose è ciò che in primo luogo si consegue mediante le abitudini linguistiche e d'altro canto è l'esito del desiderio di adagiarsi su segnali comodi e ripetibili. La ripetizione

è un momento biologico e allo stesso modo l'oggetto fisso è l'occasione della memoria biologica, uno strumento di difesa contro la morte. Ma adesso si è giunti a fondare, mediante aree conchiuse ed autonome, dei corpi immagine che si comprendono come isolati dal "dato", oppure dotati di una durata mitica; contro la percezione si è posto il vedere soggettivo¹⁸⁸.

A questo punto – nell'ultima versione della sua maggiore opera storiografico-critica con la Propylaen Verlag di Berlino – Einstein sembrerà rielaborare e riprendere, pur destabilizzandoli, alcuni cardini della propria riflessione d'anteguerra, riallacciandosi sotteraneamente a certe tematiche di *Scultura negra* il cui nesso con il cubismo non era apparso diretto. Ma già nelle prime due edizioni egli avrà anzitutto raccolto la sfida, ancora da Berlino e per un pubblico tedesco, di ripensare con fondamenti inediti per la critica d'arte coeva un movimento d'avanguardia avviato a storicizzarsi. Vi avrà ribaltato l'anacronismo¹⁸⁹ con l'autonomia del suo approccio: in parallelo – ma senza mai collimare – con il neokantismo del suo amico e interlocutore Kahnweiler, con il quale il carteggio è documentato lungo gli interi anni Venti¹⁹⁰.

È quindi la peculiarità della sua lettura del movimento cubista trapelata nelle tre differenti edizioni, intercalata nello scambio epistolare con il critico-gallerista, a costituire la tappa successiva e ineludibile del discorso su Einstein critico d'arte. Qui, l'esperienza parigina di *Documents* (1929-30) segnerà l'approfondimento di contatti (e dissidi) con l'universo degli etnologi dominante nella rivista¹⁹¹ e con terreni limitrofi come la psicanalisi, freudiana e non solo. Inoltre, ne evidenzierà il misurarsi con precisi motivi ed alcuni esponenti di un surrealismo "dissidente", rendendo leggibile il suo autonomo, cruciale e oppositivo confronto con l'inflessione ufficiale conferita da Breton al movimento. A quest'altezza sarà possibile ripensare il tracciato di Einstein come discorso sull'agire artistico al di là di tutte le categorie vigenti fra critica d'arte e storiografia, confluyente in un progetto di antropologia filosofica non meno incentrato sulle nozioni centrali di "spazio", "visione" e "realtà" (*Wirklichkeit*). È un progetto che mai verrà meno all'interpretazione di un centro focale dell'arte del primo Novecento, ereditato ed elaborato dalle esperienze artistiche immediatamente seguenti al secondo conflitto mondiale: la speciale congerie di cubismo e surrealismo variamente incarnata dai suoi artisti prescelti, specie quando questi ultimi, non o non più riducibili alle pretese "ortodossie" dei due movimenti, sembreranno esemplificare agli occhi di Einstein i tratti per lui decisivi dell'"arte del XX secolo"¹⁹².

Perseguito tale orizzonte attraverso gli scritti (non tutti editi in vita) a cavallo tra anni Venti e Trenta e con al centro la terza, rinnovata edizione della sua *Storia dell'arte del XX secolo* (1931), i cui riscritti capitoli sul cubismo e su Klee saranno i

centri focali, Einstein porterà infine a termine il *Georges Braque*, ultimo suo testo dato alle stampe sebbene non ultimo esercizio critico: un'opera che meriterà interesse anche come estensione, benché saggio a se stante, di un nucleo critico dedicato alla prima grande antologica del pittore alla Kunsthalle di Basilea (1933) e da Einstein curata¹⁹³.

Ricominciare a seguire Einstein dalla fine della prima guerra mondiale, quando egli avrà consumato la partecipazione ai fermenti rivoluzionari infine delusi, significherà dunque muovere dal suo fecondo dialogo con Kahnweiler, ripreso quando l'uscita del nostro dalla semi-clandestinità degli anni della guerra e della partecipazione attiva alla *Novemberrevolution* è assodata, assieme alla sua professionalizzazione come critico d'arte nella repubblica di Weimar. Un altro brano di tale missiva, pubblicata postuma, lascerà balenare proprio il nesso con *Scultura negra*, opera che il critico-gallerista ha attentamente letto¹⁹⁴, nonché l'imbocco dell'inedito discorso sul cubismo che con Einstein riprende le mosse. Alla lettera e fra le righe, vi si legge un chiaro incitamento a comprendere l'agire artistico – il cubismo in primis – alla luce di «analisi giuste dei processi interiori» che dovranno pur prescindere dai «soliti metodi psicologici» e non meno dalla mera traslazione di «un'esperienza tattile o di movimento» dagli hildebrandtiani echi. Tali analisi dovranno concentrarsi al contrario su un terreno inedito per la critica militante del suo tempo e non solo; un terreno situato tra l'accadere di «sensazioni immediate», le «religione», il «miracolo» e i «miti»:

Si parla molto di religione o, per causa mia, di miti. In tali cose si trovavano annodate sensazioni immediate; prendiamo ad esempio il miracolo; e dunque due punti temporali che nel nostro attuale modo di sentire non possono essere portati a coincidere. Si aveva eppure il coraggio di un'osservazione che va al di là dei soliti metodi psicologici. Nessuno potrà negare che queste persone hanno fatto esperienza di un miracolo. Ma queste forze devono pur essere confluite in qualche cosa. Non sto qui a tendere alla mistica o a resti di religione; intendo semplicemente chiedermi se facciamo delle analisi giuste dei processi interiori. 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. Letterariamente inteso, [l'integrazione] è il processo dell'allegoria coloristica di Matisse. 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 funzioni¹⁹⁵.

E si potrà concludere, per riaprire di nuovo, con un altro passo della lettera che annoda Einstein alla sua principale missione critica: quella di indagare, nel cubismo ed infine oltre esso, quegli "equivalenti psichici" che non riflettono la "visione", ma ne producono una "trasformazione":

so da tempo che ciò che chiamiamo Cubismo va ben al di là della pittura. Il cubismo è sostenibile soltanto laddove si creano equivalenti psichici. [...] So da tempo che è non è soltanto possibile una trasformazione della visione, ma anche una trasformazione dell'equivalente linguistico delle sensazioni¹⁹⁶.

- 1 C. Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, 1915. Per l'edizione e la traduzione italiana consultata cfr. C. Einstein, *Scultura negra*, in *Carl Einstein. Lo snob e altri saggi*, a cura di G. Zanasi, Napoli, 1985. Laddove non specificato, le traduzioni in italiano da altri testi di Einstein riportate in questo saggio sono ad opera dello scrivente.
- 2 Si tratta delle collezioni del mercante di origine ungherese Joseph Brummer, probabile finanziatore del testo, di quelle parigine di Frank Burty Haviland, un artista-collezionista, e di un altro mercante, Charles Vignier, di quella moscovita di Serghiei Scukin e di quelle statunitensi di Walter Arensberg e Eduard von der Heydt. Cfr. E. Bassani, J. Paudrat, *Nota su un "torso"*, Milano, 2009, pp. 151-154. Si tratta con buona evidenza di fotografie professionali, che sembrerebbero sottintendere una pratica nei primi anni Dieci ormai affermata presso collezionisti e mercanti d'arte: far fotografare i loro pezzi per scopi promozionali e commerciali. Sarà da pensare legata agli argomenti che seguono, seppur non oggetto di questo saggio, una specifica riflessione sul carattere di tale apparato e del rapporto fra immagini e testo, fattori non secondari nell'articolazione dei contenuti di *Scultura negra*.
- 3 Einstein, *Scultura negra*, cit., p.130.
- 4 *Ibidem*, pp.126-128. Una simile strutturazione, con la quale si compie una «perfetta identità della singola percezione ottica e della visione», farà pari col fatto che «lo spazio disperso dev'essere integrato in un campo visivo»; e che «d'altra parte diventa evidente la profondità come totalità. Questa forma che coincide con una visione unitaria si esprime in costanti e contrasti. Ma questi non sono più interpretabili all'infinito, bensì la duplice direzione in profondità, il movimento in avanti e all'indietro, è connessa in un'espressione cubica. Ogni punto cubico può essere interpretato secondo due direzioni: qui esso viene inserito nella risultante cubica e consolidato, quindi racchiude in sé, non nel senso di un rapporto interpolato, entrambi i contrasti di profondità», *ibidem*, pp.127,133. Accolta la funzione di tutte «le risultanti direzionali degli spazi saldati», la scultura negra è recepita da ogni punto come «una creazione di spazio in modo compiuto» e come una «totalità» a cui nulla manca nella sua organizzazione fondante, *ibidem*, p. 127. Con la sua analisi formale che sottintende il valore mitico delle forme stesse, Einstein sembra in anticipo, con inflessione

propria, su alcune osservazioni di Ernst Cassirer, secondo il quale «la concezione mitica non perviene ad alcuna distinzione [...] in processi elementari, e quindi neppure ad alcuna vera “articolazione” dell’organismo medesimo. Una qualsiasi parte del corpo per quanto anorganica essa sia [...], dal punto di vista del suo valore magico è equivalente ad ogni altra: invece della struttura organica, domina qui la semplice equivalenza». E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. Das Mythische Denken*, 2, Berlin, 1925, trad. it. a cura di E. Arnaud, *Il pensiero mitico*, in E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, 1966, p.77.

- 5 Soprattutto grazie agli studi di Johnatan Cary e Gary Hatfield è stato possibile ricondurre la teoria helmoltziana alla sua radice: un ripensamento dell’epistemologia kantiana nei termini dell’ottica psico-fisiologica di una visione incorporata. Nelle ricerche di Helmholtz, secondo cui l’epistemologia kantiana è in partenza un’astrazione, quest’ultima veniva riabilitata attraverso un modello di visione incorporata e dedita ad un’incessante attività di sintesi, fondata a sua volta su una rigorosa legge causale fatta derivare dalla prima *Critica* kantiana. Cfr. al proposito G. Hartfield, *The naturale and the normative. Theories of spatial perception from Kant to Helmholtz*, University of Pensilvania, 1990, pp. 319-23; J. Cary, *Suspension of perceptions. Attention, spectacle, modern culture*, Cambridge, 1999; S. Zeidler, *Totality against a subject. Carl Eistein’s Negerplastik*, in «October» 107, Winter 2004, pp. 21-23.
- 6 Cfr. H. Von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, Leipzig, 1867, in particolare pp. 12-18 per la trattazione della visione a distanza come modalità “normale” della percezione.
- 7 Einstein, *Scultura negra*, cit., p.127.
- 8 *Ibidem*, p.128.
- 9 *Ibidem*, p.131.
- 10 *Ibidem*, p.127
- 11 Al riguardo cfr. anche R. Wittkower, *Principles of sculpture*, London, 1977, trad. it. a cura di L. Bellosi, A. Rossi, *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall’antichità al Novecento*, Torino, 1985, pp. 281-82 e 294-301. Nell’ormai classico testo l’autore insiste sulla polarità Hildebrand-Rodin e sul significato di quest’ultima nel percorso di formazione della “moderna” plastica europea. Riaffermati i principi essenziali della teoria e della prassi hildebrandiana («opera organizzata come un quadro che si dilati in un piano», tale da presentare «una veduta equilibrata sull’asse centrale, purché vista da una certa distanza», *ibidem*, pp. 281-282), Wittkower muove dalla constatata discrepanza fra i principi del modellato rodiniano e quelli della scultura michelangiolesca. Da qui, secondo lo studioso, l’ideale rapporto di Hildebrand con i processi e i principi dell’intaglio di Michelangelo si dimostrerebbe fondato, a discapito di quello più diffusamente riconosciuto fra il modello michelangiolesco e la scultura rodiniana. Volti a una rilettura quasi “hildebrandiana” della plastica di Michelangelo (come scultura basata sull’intaglio della pietra e dunque «sviluppata, senza dubbio, dal disegno conducendo in primo luogo al rilievo, mediante l’incisione lungo i contorni», originata «da immagini piane» e da una «visione unificata», *ibidem*, p. 282), gli argomenti di Wittkower finiscono per rimarcare il fondamento hildebrandtiano contro cui Einstein si solleva: una scultura ed un intero processo artistico volti a «condurre ad un’immagine concettuale della natura», *ivi*.
- 12 *Ibidem*, p.126.
- 13 Einstein, *Scultura negra*, cit., p. 120.
- 14 *Ivi*.
- 15 *Ibidem*, p. 121.

- 16 «Denn das Wesen der Moderne überhaupt ist Psychologismus, das Erleben und Deuten der Welt gemäß den Reaktionen unsres Inneren und eigentlich als einer Innenwelt», G. Simmel, *Rodin – mit einer Vorbemerkung über Meunier* (1911), in *Der Begriff und die Tragodie der Kultur*, in *Philosophische Kultur. Ueber das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne*, Leipzig, 1919, p. 184.
- 17 Si potrà rievocare con un brano di György Lukács il senso precipuo dell'operazione compiuta da Simmel su alcune figure chiave della filosofia e della storia dell'arte: «L'importanza innovatrice del suo modo di considerare si estrinseca molto meno nelle sue opere storico-teoretiche che nei suoi saggi, consistenti nel tentativo di considerare filosoficamente singole figure nella storia. Il modo in cui Simmel intende Goethe e Kant, Michelangelo, Rembrandt e Rodin, non è quello dello storico, che le inserisce in una continuità di sviluppo temporale o le considera come figure di una determinata epoca, né quello del sistematico, che smembra la loro opera separata da ogni temporalità nella sua normatività aprioristica, bensì quella del filosofo della storia per il quale ognuna di queste grandi figure è contemporaneamente qualcosa di unico e irripetibile, e una categoria aprioristica», G. Lukács, post-fazione in G. Simmel, *Michelangelo*, a cura di L. Perrucchi, Milano, 2003, pp. 69-76, qui p. 75.
- 18 «Es wird ein Äußerstes an „Anregung“ gegeben, indem die Versagtheit der vollen Form die Eigentätigkeit des Betrachtenden aufs stärkste herausfordert. Läge irgend etwas Wahres in der Kunsttheorie: dass der Genießende den Schaffensprozess in sich wiederholt - so könnte dieses nicht energischer geschehen, als indem die Phantasie das Unvollständige selbst zu vollenden hat und ihre produktive Bewegtheit zwischen das Werk und seinen Endeffekt in uns schiebt», Simmel, *Rodin – mit einer Vorbemerkung über Meunier*, cit., p.175. È ancora Lukács a identificare lo stile del pensiero di Simmel – non solo sull'arte - con i confini più estesi di una visione del mondo “impressionista”, considerandone un fulcro la lettura di Rodin: «Egli è il vero filosofo dell'impressionismo. Ma Simmel non ha semplicemente trasposto nel concetto ciò che lo sviluppo impressionistico della musica, delle arti figurative e della poesia ha espresso; la sua opera è molto più di una formulazione concettuale di una visione del mondo impressionistica; è la configurazione filosofica di quel sentimento del mondo (*Weltgefühl*) [...]. Ogni impressionismo è per sua essenza una forma di transizione, respinge la configurazione ultima che è fatale e crea un fato. Ma lo fa per principio e non per incapacità a raggiungerla [...]», Lukács, cit., p. 70. Anche dalla divergenza con l'accezione simmeliana di un moderno “eraclitismo” connessa a questa visione del mondo “impressionista” si posiziona e profila la critica d'arte di Einstein da *Scultura negra* in avanti.
- 19 Einstein, *Scultura negra*, cit., p. 127.
- 20 *Ibidem*, p.130.
- 21 *Ibidem*, p.124.
- 22 *Ibidem*, p.125.
- 23 Cfr. J. Cheng, *Immanence out of sight. Formal rigor and ritual function in Carl Einstein's Negerplastik*, in «RES: Anthropology and Aesthetics» 55-56, Spring-Autumn 2009, pp. 87-102.
- 24 Einstein, *Scultura negra*, cit., p. 123. Utile il rimando ad un classico dell'antropologia quale *Il pensiero dei primitivi* di R.Cantoni, per il quale la sfera del sacro «è provvista di uno statuto ontologico. Qui troviamo ciò che è efficace, rilevante, fecondo, potente, importante significativo. La sfera del profano abbraccia tutto ciò che è abituale, tutto ciò che non desta una particolare carica emotiva, ciò che va da sé», R. Cantoni, *Il pensiero dei primitivi*,

Milano, 1968. Ciò sembrerà richiamare in parte la «categoria affettiva del sovranaturale» di levibrulliana memoria, anche se in questa fase è possibile che Einstein non sia ancora del tutto familiare o in piena consonanza con il Lévi-Bruhl de *Le fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, per il quale il senso proprio del sacro è sì assimilabile al «principio mistico» come «essere» e «potere degli oggetti che ne partecipano», ossia al divino (non diversamente che in *Scultura negra*), ma si distingue dal «sovranaturale» (l'einsteniano «trascendente») «perché la mentalità prelogica al contrario è più naturale di questo tipo di potere mistico», L. Lévi Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, 1910, trad. it. a cura di S. Lener, *Psiche e società primitive*, Roma, 1970, p. 164. *Scultura negra* segna in ogni caso una prima, compiuta fase dell'incontro di Einstein con la sfera del pensiero partecipativo e un iniziale approccio al concetto di "metamorfosi" che informerà il suo discorso più tardo. D'altro canto, al cospetto della specifica natura di forza agente della plastica negra (e del carattere di immagine che la investe), è interessante come già Lévi-Bruhl, nel suo primo capitale scritto etnologico, non attribuisca alcun ruolo alla pura esperienza percettiva dell'oggetto laddove egli parla di esperienza mistica. Ciò è a ragione di un'immagine che ha inscritta in sé la natura di una pura forza: «ciò che sopra ogni altra cosa interessa alla mentalità prelogica è il rapporto dell'immagine (come anche dell'oggetto) con la potenza mistica che vi risiede. In mancanza di questa partecipazione, la forma dell'oggetto o del disegno ha un carattere del tutto trascurabile. È per questo che quando un disegno è tracciato o inciso su un oggetto sacro, esso rappresenta qualcosa di più che una semplice immagine: partecipa al carattere sacro della potenza dell'oggetto; se invece questo disegno viene fatto altrove, su un oggetto non sacro, esso è meno che un'immagine. Non avendo un significato mistico, il disegno non ne ha nessuno», *ibidem*, pp.149-50. Cfr. anche M. Fimiani, *L'arcaico e l'attuale. Lévi-Bruhl, Mauss, Foucault*, Torino, 2000, pp. 72-73.

- 25 C. Einstein, *Das Gesetz*, in «Die Aktion», 1913, trad. it., *La legge*, in *Carl Einstein. Lo snob e altri saggi*, cit., p. 168.
- 26 Einstein, *Scultura negra*, cit., p. 135.
- 27 «Ebenso ist das Sichherausheben der Figur aus dem Stein, den Rodin oft noch Teile von ihr umfängen lässt, die unmittelbare Versinnlichung des Werdens, in dem jetzt der Sinn ihrer Darstellung liegt», Simmel, *Rodin – mit einer Vorbemerkung über Meunier*, cit. p. 175.
- 28 Cfr. M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, Bologna, 1997, p. 22. Precisi rimandi in questo senso si trovano nelle note 42, 52, 97 della prima parte di questo saggio, per cui cfr. M. Fucich, "Un immane critica delle confuse perifrasi". Un'introduzione a Carl Einstein critico d'arte, in «Predella. Journal of visual arts», n.34 (on line), pp. 370, 372, 373, 379, 380. Cfr. anche la nota 171 del presente articolo.
- 29 Einstein, *Scultura negra*, cit., p. 120.
- 30 Cfr. L. Lévi-Bruhl, recensione ad *Essai sur le donès immédiates de la conscience* in «Revue philosophique», 39, 1890, 5, di cui si vedano in particolare pp. 518-530.
- 31 «Ce n'est rien moins que l'Esthétique transcendantale de Kant, reprise et critiquée au nom de la psychologie et une conception nouvelle de la conscience, du temps et de la causalité sortant de cette critique», *ibidem*, p. 519.
- 32 Lévi-Bruhl, *Psiche e società primitive*, cit., p. 428.
- 33 Cfr. Lévi-Bruhl, recensione ad *Essai sur le donès immédiates de la conscience*, cit. pp. 527-30.
- 34 Lévi-Bruhl, *Psiche e società primitive*, cit.

- 35 *Ibidem*, pp. 428-29. Questa riflessione (da Lévi-Bruhl riapprofondita anche in *La mentalité primitive. The Herbert spencer lecture*, 1931) diverrà centrale per lo sviluppo del discorso sul cubismo di Einstein fra i primi anni Venti e i Trenta; e lascerà pensare da fin qui l' "irrappresentabilità" di un' "eterogeneità pura" della durata come critica già bergsoniana e poi levibrulliana alla "rappresentazione" in senso proprio: «Possiamo forse rappresentarci quel che sarebbe la nostra idea familiare di tempo, se non fossimo abituati a considerare i fenomeni come concatenati gli uni agli altri attraverso il vincolo causale? [...] E poiché questi fenomeni si dispongono per noi [...] in serie irreversibili, con intervalli determinati e misurabili; poiché gli effetti e le cause ci appaiono come ordinati nello spazio ambiente anche il tempo ci sembra essere un *quantum* omogeneo, divisibile in parti identiche fra loro, che si susseguono con perfetta regolarità. Ma le menti a cui queste serie regolari di fenomeni nello spazio sono indifferenti [...] che rappresentazioni hanno del tempo? Mancando una base d'appoggio quella rappresentazione non può che essere che indistinta e mal indefinita. Si avvicina piuttosto a un sentimento soggettivo della durata, non senza una certa analogia con quello che è stato descritto da Bergson. Si può appena definire rappresentazione», *ivi*, p. 80. Cfr. al riguardo anche Fimiani, *L'arcaico e l'attuale. Lévi-Bruhl, Mauss, Foucault*, cit., pp. 57-60.
- 36 Lettera di Einstein a Ewald Wasmuth del Novembre 1923, cit. in S. Penkert, *Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie*, Goettingen, 1969, pp.102-103.
- 37 Cfr. S. Freud, *Das Ich und das Es* (1923), in *Studienausgabe*, 3: *Psychologie des Unbewussten*, Frankfurt am Main, 1975, trad. it. a cura di C.L. Musatti, *L'io e l'Es*, in S. Freud, *Opere*, 9, Torino 1966-1980; S. Freud, *Jenseits der Lustprinzip*, Leipzig-Wien-Zürich, 1920, trad. it. a cura di A. Civita, *Al di là del principio del piacere*, Milano, 2007. Cfr. al riguardo anche M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, Milano, 2007, pp. 10-11. Su questo tema, che implica in particolare il secondo ritorno a Freud di Lacan, cfr. estesamente ancora M. Recalcati, *Il vuoto ed il resto. Jacques Lacan e il problema del reale*, Milano, 1993.
- 38 C. Einstein, *Georges Braque*, in C. Einstein, *Werke* 3, Berlin, 1985, p. 315. Proposizione a cui Einstein fa seguito: «Riteniamo al contrario che proprio nell'inconscio stesso si originino le chance del nuovo, e che questo possa essere assunto come durevolmente riconfigurato e in funzione progressiva. Questa forte attivazione dell'inconscio nell'esperienza visuale e nella conseguente generazione di forme sembra originare, esattamente, l'inspiegabilità dell'opera d'arte, poiché in ultima analisi la visione rimane misteriosa», *ivi*.
- 39 C. Einstein, *Werke* 5 (*Die Kunst des XX Jahrhunderts*), Berlin, 1996, p. 113. È qui l'opera di Salvador Dalì, come altri passi lasciano meglio comprendere, il velato obiettivo critico di Einstein.
- 40 Einstein, *Georges Braque*, cit. p. 257. È in questa direzione, radicalmente critica verso la ricezione bretoniana di Freud, che si tratterà di seguire la critica d'arte einsteiniana, fattasi discorso autonomo – e altro dal surrealismo "ufficiale" – sulle nozioni di "soggetto" e di "reale" fra il capitolo dedicato al cubismo della terza edizione della *Storia dell'arte del XX secolo* ed il *Georges Braque*, con in mezzo gli altri scritti degli anni parigini. Cfr. in particolare Einstein, *Die Kunst des XX Jahrhunderts*, cit.; C. Einstein, *Forma e concetto*, in C. Einstein. *Lo snob e altri saggi*, cit., pp. 83-114; Einstein, *Georges Braque*, cit., pp. 181-456.
- 41 *Ibidem*, p. 258.
- 42 G. Bataille, *Informe*, in «Documents», 1, 1929, 7 (si veda: "Documents. Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie", edizione anastatica della rivista, 1, a cura di D. Hollier, Paris, 1991, qui pp. 382-84).

- 43 Il confronto tra la concezione einsteniana del "reale" all'altezza di "Documents" e quella del primo Bataille è un tema che richiederebbe un approfondimento a se stante, incomprimibile nel presente saggio. Come studio essenziale per avviare questo confronto si rimanda a D. Hollier, *De l'au-delà-de Hegel à l'absence de Nietzsche*, in *Bataille*, a cura di P. Sollers, Paris, 1973, pp. 75-96; *Idem, The dualist materialism of Georges Bataille*, in «Yale French Studies», n. 78, pp.124-139. Cfr. anche S. Zeidler, *Carl Einstein. A defense of real. Carl Einstein's history and theory of art* (ph. Dissertation), Columbia University, 2005, pp. 253-292.
- 44 Si fa qui riferimento ad un Lacan che, in special modo nel *Séminaire VII*, ha assunto una «dimensione del soggetto eccentrica sia al soggetto dell'intersoggettività della dialettica hegeliana, sia a quello subordinato alla presa simbolica e mortificante del significante che [...] aveva teorizzato in *Funzione e campo*», essendo piuttosto «la dimensione del reale della Cosa a muovere il soggetto del significante», ossia «ciò che sta dietro a questo soggetto», Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., p. 11 (cfr. anche pp. 8-14); cfr. J. Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse* (1953), in *Écrits*, Paris, 1966, trad.it a cura di G.B. Contri, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in J. Lacan, *Scritti*, Torino, 1974.
- 45 J. Lacan, *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, 1959-60; trad. it. a cura di G.B. Contri, *Il seminario. Libro VII, L'etica della psicanalisi. 1959-1960*, Torino, 1994, p. 128.
- 46 *Ibidem*, p.177.
- 47 La parola *extimité* compare una sola volta all'interno del *Seminario VII*, ma la sua portata diverrà cruciale nell'ambito della letteratura lacaniana. Cfr. in primo luogo J.-A. Miller, *Extimité*, corso tenuto nel dipartimento di Psicanalisi dell'Università di Parigi VII, 1983-84 (inedito e citato in Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., p. 30).
- 48 Lacan, *Il seminario. Libro VII, L'etica della psicanalisi*, cit., pp. 71-72. Cfr. anche Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., pp. 41-42.
- 49 Con Recalcati ancora, si dovrà infatti fare attenzione a non identificare il reale lacaniano come «un reale ontologico che precede e istituisce il linguaggio», bensì come «un effetto del linguaggio, un centro esterno al linguaggio»; così come il cosiddetto «vuoto della Cosa», nei termini di Lacan, «non dev'essere pensato come pre-linguistico o come una dimensione originaria dell'essere», essendo piuttosto «un effetto dell'azione del significante sul reale primordiale», *ibidem*, p. 40. Similmente, l'eterogeneità eccentrica delle plastiche negre tanto al registro dell'immaginario quanto del simbolico (nel loro sottrarsi ad ogni dialettica intersoggettiva, in quanto *ab-solutus* sciolto da ogni rapporto a-priori con il soggetto conoscente) potrà dirsi – al pari del «vuoto della Cosa» lacaniano – co-appartenente al registro del "reale", una forma, se non un nome, del "reale" stesso.
- 50 Einstein, *Scultura negra*, cit., p. 135.
- 51 Non a caso, il capitolo *Arte e religione africana* di *Scultura negra* parla di 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», Einstein, *Scultura negra*, cit., p. 125.
- 52 Lacan, *Il seminario. Libro VII, L'etica della psicanalisi*, cit., p. 67.
- 53 Einstein, *Scultura negra*, cit., p. 123.
- 54 Per cogliere questa accezione spuria ma pur sempre di ascendenza kantiana del rapporto del primo Einstein con l'"imperativo categorico" (sottratto il soggetto all'intersoggettività della dialettica hegeliana, e in prossimità all'idea soreliana di "rivolta") si potrà rievocare

un passo dall'einsteninano *La legge*, pubblicato su «Die Aktion» due anni prima di *Scultura negra*: «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 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», C. Einstein, *Das Gesetz*, in «Die Aktion», 1913, trad. it., *La legge*, in *Carl Einstein. Lo snob e altri saggi*, cit., pp. 167-168. È altrettanto kantiano il riferimento di Lacan ad una equiparabile «etica radicale» che soggioga l'agire ad una "morale" vigente talmente al di là del bene e del male (e dello stesso principio del piacere) da concretizzare in sé sia il lato del godimento sia una freudiana «crudeltà inestinguibile», coesistente ad una «coltura pura della pulsione di morte» (Freud, *L'io e l'Es*, cit. p. 515): «Se si elimina dalla morale ogni elemento sentimentale, se ci viene tolta, se si invalida qualunque guida ci possa essere nel nostro sentimento, all'estremo il mondo sadico è concepibile – anche se ne è l'inverso e la caricatura – come uno dei complimenti possibili di un mondo governato da un'etica radicale, dall'etica kantiana così come essa si iscrive nel 1788», Lacan, *Il seminario. Libro VII, L'etica della psicanalisi. 1959-1960*, cit. p. 99. Cfr. al riguardo ancora M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, Milano, 2007, pp. 11-13.

- 55 Non a caso per Lacan nell'opera d'arte non ci sarà mai esplosione, irruzione incontenibile ed informe della Cosa, semmai una sua localizzazione; l'opera stessa è un modo per «circoscrivere la Cosa», esattamente nei vortici più terribili e distruttivi che essa reca in sé. Cfr. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicanalisi*, cit., p.179.
- 56 Einstein, *Scultura negra*, cit., p. 124.
- 57 Einstein, *Scultura negra*, p. 135.
- 58 Si legge per voce di Picasso che racconta a Malraux della sua visita al Musée de l'Homme, decisiva nel concepimento delle *Deimoeselles*: «Le maschere non erano sculture come le altre. Per niente. Erano oggetti magici [...] I negri erano degli intercessori [...]. Contro tutto: contro spiriti sconosciuti, minacciosi. [...] Ho capito. Anch'io sono contro tutto. Anch'io penso che tutto è sconosciuto, ostile. Tutto! Non i dettagli: le donne, i bambini, le bestie, il tabacco, giocare [...]. Ma tutti i feticci servivano alla stessa cosa. Erano [...] strumenti [...]. Solo in questo museo orribile, tra le maschere, i feticci pellerossa, i manichini polverosi. *Les Demoiselles* mi devono essere nate quel giorno: non per via delle forme, ma perché era la mia prima tela di esorcismo!», A. Malraux, *Tete d'obsidienne*, Paris, 1974, pp.18-19, trad.it a cura di S. d'Alessandro, G. Mariotti, *Picasso. Il cranio di ossidiana*, Milano, 2001, pp. 19-20. Cfr. al riguardo anche J. Clair, *Il nudo e la norma. Klimt e Picasso nel 1907*, Milano, 2008, pp. 41-52.
- 59 Accanto a Lévi-Bruhl è da menzionare Marcel Mauss (nonostante alcune divergenze fondamentali con Einstein rispetto all'incidenza del principio di causalità nel quadro dei comportamenti e dei rituali studiati), a partire dal suo *De quelques formes primitives de classification. Contribution à l'étude des représentations collectives* (con Emile Durkheim) in «L'année sociologique», 6, 1902-03, pp. 1-172 e dal celebre (seppur critico del "prelogismo" di Levi-Bruhl) *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, in «L'année sociologique» (con Henri Hubert), 7, 1902-03, pp.1-146. Cfr. anche S.Z Strother, *A la recherche de l'Afrique dans Negerplastik de Carl Einstein*, in «Gradhiva» n.14, 2010, p. 49. Si rimanda per questo anche alla prima parte del presente saggio, per cui cfr. M. Fucich, "Un'immane critica delle confuse perifrasi". *Introduzione a Carl Einstein critico d'arte (parte I)*, in «Predella. Journal of visual arts», n.34 (on line), in particolare nota 78.

- 60 Cfr. C. Einstein, *Totalität*, in «Die Aktion», 1914, trad.it a cura di F. Masini, *Totalità*, in F. Masini, *Lo sguardo della medusa. Prospettive critiche sul Novecento*, Bologna, 1977, pp. 298-302.
- 61 Nell'impossibilità di circoscrivere questo dibattito dal lato della artistica e dei *visual studies*, si rimanda ad un caposaldo recentemente tradotto in italiano: H. Foster, *The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern culture*, 1983, trad.it. a cura di E. Coen, *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, Milano, 2014. Per il versante ancora statunitense di questo discorso si veda anche M.G. Mancini, *October. Una rivista militante*, Napoli, 2014.
- 62 Problema per il quale si potrà riprendere la seguente affermazione di Matisse: «Al fin di sottrarsi all'incantesimo delle opere dei suoi immediati predecessori che ammirava, un artista poteva cercare nuove fonti di ispirazione nella produzione di civiltà diverse, conformemente alle proprie affinità», cit. in J. Flam, *Matisse on art*, London, 1973, p.102. Rifuggendo ogni generalizzazione, si potranno adottare le considerazioni di Roberto Pinto, estese a Picasso sullo sfondo di una più ampia analisi della discussissima mostra *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and Modern* (MOMA, 1985) a cura di William Rubin: «Anche se, nella maggior parte dei casi, il suo interesse non si è trasformato in una diretta filiazione formale, il debito di Picasso nei confronti dell'arte africana fu indubabilmente profondo. I suoi quadri e le sue sculture rivelano una sorprendente vicinanza con le opere d'arte africana, arrivate in quegli anni in Europa, sia nella carica emotiva espressa, sia nell'analoga attitudine nell'utilizzare metodi di rappresentazione fondati sui concetti e (non più) incentrati sugli aspetti illusionistici e sulla resa veristica dell'immagine. Analoga è, quindi, l'attenzione agli elementi iconici e concettuali. In sintesi si potrebbe affermare che sia una mostra come *Primitivism*, sia un quadro come *Les Deïmoiselles* rappresentano importanti passaggi al fine di approfondire la conoscenza dell'altro e di culture diverse dalla nostra. In modo analogo, ambedue si fermano sulla soglia di questo passaggio: riconoscono l'esistenza del problema ma rimangono salde nel considerare prioritaria, se non esclusiva, la propria posizione, riconoscendo esclusivamente la propria cultura e i problemi (stilistici, di relazione con la propria tradizione ecc.) che la riguardano. L'anonimità dei manufatti, così come, spesso, l'incerta datazione, sono segni evidenti dei rapporti gerarchici assunti, in modo assolutamente pregiudiziale, da un esposizione come *Primitivism in 20th Century Art*». R. Pinto, *Primitivismo e ibridazione. Due mondi in due parole a partire da due opere*, in *Arte-Mondo- Storia dell'arte, storie dell'arte*, a cura di E. De Cecco, Milano, 2010, pp.17-33, in particolare pp. 20-21. In un ulteriore approfondimento sul ruolo di *Scultura negra* di Carl Einstein nel cosiddetto "primitivismo" europeo questo sintetico quadro non risulterebbe fuori luogo, estendendosi alla disamina critica della mostra di Rubin (e del concetto di "primitivismo" da questa implicato) condotta da Y-A Bois in *Le pensèe sauvage*, in «Art in America», 73, 1985, 4, pp. 178-189.
- 63 J. Lacan, *Le sèminaire. Livre 11. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, 1964, trad. it. a cura di G.B. Contri, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, Torino, 2003, p. 87. Cfr. al riguardo ancora Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., pp. 55-58.
- 64 J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je*, *Écrits*, Paris 1966, trad.it. a cura di G.B Contri, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, Torino, 1974, pp. 87-94.
- 65 «Damit hat die ganze Idee des Bildwerks sich verschoben: das Tastbild ist zum Sehbild geworden, die kapitalitise Umorientierung, die die Kunstgeschichte kennt», H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915), München, 1948, p. 23.

- 66 Si potrebbe evocare, sullo sfondo, un passo della nota diagnosi di Martin Heidegger sulla formazione del "soggetto" nella modernità nella conferenza di Freiburg del 1938: «il fatto che il mondo diventa immagine è lo stesso evento del divenire *subjectum* da parte dell'uomo nel bel mezzo di ciò che è». M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, Holzwege, 1938. Per l'edizione inglese qui consultata cfr. M. Heidegger *The age of world picture*, in *The question concerning technology and other essays*, New York, 1977, p.132.
- 67 H. Wölfflin, *Kunstgeschichte des XX Jahrhunderts. Akademische Vorlesung*, Alfter, 1993, p. 115. Con gli ampi riferimenti a Rodin nei suoi seminari, Wölfflin dimostra di estendere ben oltre all'impressionismo e a Monet (citato nei suoi *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* come paradigma del carattere di *Sehebild*) la sua riflessione sulla radicale soggettivizzazione ottica del mondo operata dall'arte del suo tempo.
- 68 Wölfflin è incline a trattare la scultura di Rodin alla stregua di quella di Medardo Rosso, di fatto ascrivendo l'operato di entrambi ad una sorta impressionismo scultoreo. Per un simile approccio alla modernità artistica e per una lettura a Wölfflin coeva di Rodin come arista *tout court* "impressionista" il principale riferimento in area germanofona è all'opera dello storico dell'arte Richard Hamann, sui cui fondamenti si dovrà pensare Einstein in largo dissenso. Cfr. R. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Berlin, 1907, in particolare pp. 44-50.
- 69 L'affermazione di Wölfflin, citata da un suo scritto in onore del settantesimo compleanno di Hildebrandt (*Adolf von Hildebrandt zu seinem siebzigen Geburtstag*) è riportata in Zeidler, *Totality against a subject. Carl Eistein's Negerplastik*, cit., p. 19.
- 70 «Im Hildebrandischen "Problem der Form" besitzen wir den idealen Ausgleich des Malerischen und Plastischen», Einstein, *Scultura negra*, cit., p. 119.
- 71 Zeidler, *Totality against a subject. Carl Eistein's Negerplastik*, cit., p. 5.
- 72 Ragghianti è chiaro nel fissare la derivazione formalista e hildebrandtiana dell'impianto di *Scultura negra*. Cfr. C.L. Ragghianti, *La critica della forma*, Firenze, 1986, pp. 62-63 e 66. Tuttavia, un approfondimento del rapporto fra Ragghianti ed Einstein trascenderebbe la ricezione specifica di questo testo e potrebbe estendersi, per l'evidenza di alcune direzioni comuni, all'intero orizzonte sviluppato a partire da *L'uomo cosciente. Arte e conoscenza nella paleostoria*, Bologna, 1981. Si tratterebbe di interrogare il grado di conoscenza che Ragghianti può aver avuto del tracciato di Einstein oltre a *Scultura negra*, o quantomeno di tracciare un parallelo fra orizzonti critici che sembrerebbero toccarsi. Anche in questa luce acquisirebbero interesse materiali editi e non editi di Einstein fra *Scultura negra* e gli interi anni Trenta, dagli interventi di metà anni Venti sul riallestimento del *Völkerkunde Museum* di Berlino pubblicati su *Der Querschnitt* (1926) al tardo progetto di *Traité de la vision* (in C. Einstein, *Werke 4, Texte aus dem Nachlass I*, Berlin, 1992, pp. 236-66), in cui la riflessione su paleolitico e neolitico (e più ampiamente in tema di "stile") assume un ruolo centrale. Anna Maria Ducci ripercorre con precisione molti degli approcci di Ragghianti su cui, dal nostro punto di vista, questo confronto con Einstein potrebbe instaurarsi, al di là dei diversi momenti storici: il netto rifiuto dell'evoluzionismo, decisivo nell'eliminazione di ogni pregiudiziale di "primitivo"; il rapporto stretto ma selettivo con gli studi etnologici meno inclini a retaggi positivisti; la contrarietà all'uso di categorie generali che non pongano in prima linea l'analisi formale e la valenza visiva dei manufatti (ciò vale soprattutto per l'Einstein di *Scultura negra*); più in generale, le possibilità aperte alla critica novecentesca di costruire un proprio discorso sull'uomo a partire da uno sguardo alla preistoria e ripensare le basi del fenomeno "primitivista" di inizio Novecento, offrendo un contributo originale ad

un'antropologia dell'arte senza abdicare dalla definizione di storicità. Per tutto ciò, dal lato di Ragghianti, cfr. A. Ducci, *La magnitudine degli uomini primi*, in «Predella. Journal of visual arts», n.28 (on line), "Studi su Carlo Ludovico Ragghianti".

- 73 Einstein, *Scultura negra*, cit., p. 122.
- 74 *Ivi*.
- 75 *Ibidem*, p. 133.
- 76 W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München, 1908. Per l'edizione italiana consultata cfr. W. Worringer, *Astrazione e empatia*, a cura di A. Pinotti, Torino, 2008.
- 77 *Ibidem*, p. 90.
- 78 Anche se, come avverte Pinotti, non sarebbe lecito attribuire a Worringer un evolucionismo progressivo e lineare proprio all'interno di *Astrazione e empatia*, testo in cui, pur essendovi affermata la precedenza diacronica del principio di astrazione presso i primi uomini, «possiamo rinvenire [...] elementi a favore di un'ibridazione dei due impulsi, a testimonianza del fatto che con quelle categorie Worringer sembra aver pensato – contro il suo stesso dettato esplicito [...] - più a idee regolatrici e a costrutti euristici che a concrete forze storiche», Pinotti, *Introduzione*, in Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., pp. XX e XXIII. Per i diretti riscontri nel testo worringeriano, cfr. *ibidem*, pp. 38-39.
- 79 «Dire che l'uomo fu spinto alla regolarità geometrica dall'aspirazione a una rispondenza a norme precise, significherebbe misconoscere le condizioni psicologiche che furono alla base della nascita della forma artistica astratta: ciò infatti presupporrebbe una penetrazione spirituale-intellettuale della forma geometrica e la farebbe apparire quale prodotto di ragionamento e di calcolo. A maggior ragione invece possiamo ritenere di trovarci di fronte a una pura creazione dell'istinto e pensare che l'impulso di astrazione abbia creato quella forma per se stesso, in accordo a una necessità elementare e senza l'intervento dell'intelletto», *ibidem*, p. 29.
- 80 E. Bloch, *Negerplastik*, in «Die Argonauten», 1915, 2, pp. 10-20.
- 81 Worringer, *Entwicklungsgeschichtliches zur modernen Kunst*, riportato in T. Anz T.-M. Stark, *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart, 1982, p. 20.
- 82 Cfr. L. Fabiani, *Introduzione in Kahnweiler H.D, La via al cubismo*, Milano, 2001, pp.17-23.
- 83 Le espressioni sono tratte da una lettera aperta di Einstein a Rubiner (C. Einstein, *Brief an Ludwig Rubiner*, in «Die Aktion», 1914, in C. Einstein, *Werke 1*, Berlin, 1980, pp.235-236). Il principale rimando polemico e ironico di Einstein in tema di «barricate» è all'articolo di Rubiner incentrato soprattutto sulla risonanza cosmica della pittura di Delunay, *Maler bauen Barrikaden*, in «Die Aktion», 1914, pp. 405-410.
- 84 Cfr. J. Nigro Covre-M. Messina, *Il cubismo dei cubisti*, Roma, 1986, pp. 198-202 .
- 85 G. Apollinaire, *Les peintres cubistes. Meditations Estétiques*, Paris, 1913, trad.it. a cura di F. Minnoia, *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche*, Milano, 1996, p. 16.
- 86 Eccezion fatta per un significativo articolo su Masson, ma anche uno su Mirò ed uno su Hans Arp in *Documents*, i contributi critici prodotti da Einstein a partire dal 1928 su singoli artisti vertono esclusivamente su Picasso, Braque, Lèger e Gris: C. Einstein, *Pablo Picasso. Einige Bilder von 1928*, in Einstein, *Werke 3*, pp. 16-29; *Idem, Anmerkungen zum Kubismus*, in *ibidem*, pp. 28-35; *Idem, Neue Bilder von Georges Braque*, in *ibidem*, pp. 48-51 (tutti in ed. or in «Documents», 1, 1929, per cui si veda «Documents. Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts,

- Ethnographie», edizione anastatica della rivista, 1, a cura di D. Hollier, Paris, 1991); C. Einstein, *Picasso*, in Einstein, *Werke 3*, cit. pp. 83-85; *idem*, *Léger. Neue Arbeiten*, in *Werke 3*, cit., pp. 87-92; *idem*, *Juan Gris. Unveröffentlicher Text*, *ibidem*, pp.100-01 (tutti in ed. or. in «Documents», 2, 1930, per cui si veda «Documents. Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie», edizione anastatica della rivista, 2, a cura di D. Hollier, Paris, 1991); C. Einstein, *Braque der Dichter*, in Einstein, *Werke 3*, pp. 155-76 (ed. or. in «Cahiers d'art», 1933, 28). Da questo novero sono ovviamente esclusi, oltre al *Georges Braque* del 1934, i capitoli e i paragrafi dedicati a singoli artisti – con Klee in posizione centrale al fianco dei medesimi quattro nei capitoli dedicati al cubismo - delle tre edizioni della *Storia dell'arte del XX secolo*.
- 87 C. Einstein, *Politische Anmerkungen*, in «Die Aktion», 1912. Qui si fa ancora riferimento alla traduzione italiana a cura G. Zanasi, *Considerazioni politiche*, in *Carl Einstein. Lo snob e altri saggi*, cit., p. 158.
- 88 Freud, *Al di là del principio del piacere*, cit., Milano 2007.
- 89 Worringer, *Astrazione e empatia*, cit. p.129.
- 90 Cfr. anche Pinotti, *Introduzione*, in Worringer, *Astrazione e empatia*, cit. p. 14.
- 91 Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., pp. 123-33. Cfr. C. Einstein, *Totalität*, in «Die Aktion», 1914. Per l'ed.italiana di riferimento cfr. C. Einstein, *Totalità*, in F. Masini, *Lo sguardo della medusa. Prospettive critiche sul Novecento*, Bologna, 1977, pp. 298-302.
- 92 *Ibidem*, pp. 134-35.
- 93 *Ibidem*, pp. 26-27.
- 94 *Ibidem*, p. 50.
- 95 *Ibidem*, p.128.
- 96 *Ibidem*, p. 44.
- 97 *Ibidem*, p. 134.
- 98 *Ibidem*, p. 45.
- 99 *Ibidem*, p. 46.
- 100 Per la teoria dell' *Einfühlung* (a sua volta derivata dalle teorie di Robert Vischer, per cui cfr. R. Vischer, *Über das optische Formgefühl*, Leipzig, 1873) il rimando è a T. Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst* (2 Voll.), Hamburg-Leipzig, 1903-1906; *idem*, *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Amsterdam, 1966, ed. or. in «Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinneorgane», 1898, 18. Ci limiteremo qui a rammentare che la nozione psicologica di "empatia", annodata a quella di "simpatia", è centrale nelle indagini sia di Vischer che di Lipps. Specie per quest'ultimo, essa costituisce un concetto chiave per annodare la sfera fenomenologica e quella morale, caricandosi di una fitta trama di corrispondenze con l'eredità teorica dell'empirismo nella valorizzazione dell'aspetto emozionale e descrittivo rispetto a quello intellettuale e normativo nel campo della filosofia morale (Hume stesso riconosce alla "simpatia" la mitigazione della lotta degli egoismi individuali, ascrivendo ai così detti processi di comprensione empatica la facoltà di invertire il corso piano della natura umana e permettere all'"impressione" di segire un'"idea": cfr. D. Hume, *A treatise of human nature*, London, 1738, per cui cfr. *Trattato sulla natura umana*, trad. it. di A. Carlini, Roma-Bari, 1998, p. 334). Con Vischer prima e con Lipps poi, il discorso sia gnoseologico che fenomenologico si sposta radicalmente sulla rilevanza delle emozioni e sui processi di empatizzazione, attribuendo al valore estetico connotazioni strettamente contenutistiche ed edonistiche. Con Lipps, che utilizza in tal senso l'immagine delle corde

di un pianoforte (similmente a cui la psiche possiederebbe facoltà di risuonare sollecitata dalle vibrazioni che corrispondono al proprio grado di tensione e alle proprie peculiarità strutturali, pur rimanendo contenutistici i requisiti che lo stimolo deve soddisfare), il primato dell'emotivo sull'intellettuale è affermato, fondato sul piacere che deriva da una consonanza emotiva tra soggetto percipiente ed oggetto nella misura in cui questa è esito spontaneo di una contemplazione, senza alcuna mediazione dell'intelletto (cfr. T. Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, cit. pp.1, 33). Il perimetro dell'estetico risulterà quindi tracciato per Lipps esclusivamente dalla capacità dell'emozione di riflettere, nonché di attivare, le originarie forme dell'espressione naturale dell'uomo insite nelle sue stesse facoltà di autoaffermazione vitale, fino a prevedere una corrispondenza tra la forma che genera piacere (mediante "apprensione") e l'immagine dell'umanità in un suo presupposto stadio originario e perfetto. Nella sua precedente indagine sull'estetica dello spazio (*Raumästhetik*) Lipps avrà poi già dispiegato in senso gnoseologico le fondamenta kantiane del suo discorso: è soltanto il soggetto, con le sue facoltà e i suoi contenuti psichici insediati a priori, a poter dar ragione del percepito e ad elaborarlo in seconda battuta in base a questi, conferendo un senso integralmente antropomorfo allo statuto sensibile di tutti i fenomeni. Per Lipps sono in ultima analisi le emozioni proprie della sfera psicologica umana a conferire familiarità, comprensibilità e senso ad un'ampia area della realtà percepita ed esperita. Artefice di tale processo è, appunto, una facoltà che impronta radicalmente la psiche umana: l' "empatia". Worringer riformulerà criticamente tali presupposti lippsiani ampliando lo spettro dei riflessi antropologici e quindi il campo di auto-proiezione del soggetto in relazione all'arte: aprendo al geometrico puro come auto-alienazione e fuga dal caos della realtà naturale in risposta all'originaria angoscia nei confronti di questo (le stesse che Lipps aveva relegato nel regno del non-artistico). Cfr. Lipps, *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, cit., p. 3. Si rimanda anche a E.K Mundt, *Three Aspects of German Aesthetic Theory*, in «The journal of Aesthetics and Art Criticism», 17, 1959, 3, pp. 287-310.

101 *Ibidem*, pp. 26-28, 133.

102 *Ibidem*, p. 26.

103 *Ibidem*, p. 37.

104 *Ibidem*, pp. 44-45.

105 *Ibidem*, pp. 28.

106 *Ivi*. Worringer cita in nota da A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, 1818, Libro III, p. 34. Per l'edizione italiana cfr. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G.Vattimo, Milano, 1989, p. 264. Si farà qui brevemente riferimento a quella soppressione dell'individualità del soggetto, e paradossale modo di intendere la conoscenza intuitiva contrapposta a quella razionale, che Schopenhauer opera nel terzo libro de *Il mondo come volontà e rappresentazione* appoggiandosi all'idea spinoziana (mediata implicitamente da Schelling) di una mente eterna che colga l'oggetto *sub specie aeternitatis*. È un soggetto la cui volontà (*Wille*) non è più riconducibile al principio di ragione, trovandosi in grado di cogliere l'oggetto al di fuori di tutte le relazioni spazio-temporali tipicamente fondate su tale principio. Condotta bruscamente dalla conoscenza comune delle cose a quella intuitiva delle idee, tale soggetto sarà avviato alla contemplazione di un'idea che rende conoscibili le forme eterne al di là degli oggetti particolari, irretiti in determinazioni relazionali che lo legano ad altro da sé. Qui esso si troverà dislocato in una condizione estatica per la quale «colui che è rapito in tale

contemplazione non è più l'individuo (l'individuo è annientato dalla contemplazione), ma assurge a soggetto conoscente puro [...] al di là del dolore, di là dalla volontà, di là dal tempo», Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 217. Cfr. anche P. D'Alessandro, *Il gioco inconscio della storia*, Milano, 2007, in particolare pp.134-136.

- 107 Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., p. 33.
- 108 *Ibidem*, pp. 20-21.
- 109 *Ibidem*, p. 130.
- 110 *Ibidem*, p. 19.
- 111 *Ibidem*, p.130.
- 112 *Ibidem*, p. 21.
- 113 *Ibidem*, p. 134.
- 114 *Ibidem*, pp. 43-44.
- 115 *Ibidem*, p. 39.
- 116 *Ibidem*, p. 40.
- 117 Cfr. Pinotti, *Introduzione*, in Worringer, *Astrazione e empatia*, cit. p. XVII.
- 118 *Ibidem*, cit. p. 40.
- 119 *Ibidem*, p. 41.
- 120 *Ibidem*, p. 90.
- 121 *Ibidem*, p. 26.
- 122 Sarà non a caso Jung ad accorgersi di questa equivalenza in una lunga digressione dedicata proprio alle concezioni worringeriane nel suo saggio *Tipi psicologici* del 1921, in particolare all'interno del capitolo *Il problema degli atteggiamenti tipici nell'estetica*. Cfr. al riguardo Pinotti, *Introduzione*, in Worringer, *Astrazione e empatia*, cit. p. XXXIX.
- 123 È innalzato cioè un momento di auto-coscienza del percipiente «compenetrato all'umana attività» e già pre-esistente alla percezione di tutti gli oggetti, secondo il quale, alla lettera, «certamente l'oggetto [...] è un oggetto sensibilmente dato. È però sempre anche qualcosa di compenetrato alla mia attività». Qui Worringer cita alla lettera il Theodor Lipps di *Einfühlung und ästhetischer Genuss*, Leipzig, 1906, trad. it. *Empatia e godimento estetico*, in «Discipline Filosofiche», 12, 2002, 2, p. 37. Cfr. Worringer, *Astrazione e empatia*, cit. p. 9.
- 124 Cfr. U. Galimberti, *Heidegger, Jaspers e il tramonto dell'occidente*, Milano, 1996, p. 112.
- 125 Einstein, *Georges Braque*, cit., p. 227.
- 126 *Ibidem*, p. 256.
- 127 Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., p. 27.
- 128 *Ivi*.
- 129 Einstein, *Forma e concetto*, cit., p. 91.
- 130 Per un primo accenno agli influssi nietzscheiani e junghiani del discorso tardo di Einstein si rimanda alla nota 87 della prima parte di questo saggio, per cui cfr. M. Fucich, "Un immane critica delle confuse perifrasi". Un'introduzione a Carl Einstein critico d'arte, in «Predella. Journal of visual arts» n. 34 (on line), pp. 377-78.
- 131 Per quanto riguarda la ricezione diretta del cubismo da parte di Einstein, rimane aperta la domanda su quanti soggiorni a Parigi egli, residente dal 1904 a Berlino, abbia

effettivamente trascorso e a partire da quando. Di certo egli è attestato, da un certo momento in poi prima della guerra, nella cerchia dei *Parisier Domiers*, la colonia parigina di intellettuali e artisti tedeschi stretta intorno ad Hans Purrmann. Parigi è senz'altro il luogo fondamentale in cui Einstein avvia e salda il suo interesse per il Cubismo, manifestato fin dal 1912, e dove, tra atelier di alcuni artisti, la stessa galleria di Kahnweiler e il Trocadero, non possono che essersi aperti il suo sguardo incrociato e una prima prospettiva di sintesi fra opere cubiste e plastica negra, culminata in un testo sulla cui genesi è quasi impossibile rintracciare informazioni documentali. In particolare è il diario di Fritz Max Chaen a dare conto della presenza di Einstein nella cerchia del *Café du Dome* a partire, quantomeno, dal 1912, anche se alcuni studiosi ipotizzano un primo viaggio a Parigi nel 1907, anno a cui si farebbe risalire il primo incontro con Kahnweiler. Appare però più probabile che l'incontro sia avvenuto tra il 1912 e il 1913, in coincidenza, anche, con il primo contatto di Einstein con Joseph Brummer, il mercante d'arte da cui proverrà la maggior parte delle immagini del corredo illustrativo di *Negerplastik*. Cfr. F.M. Chaën, *Der Weg nach Versailles. Erinnerungen 1912-1919. Schicksalepoche einer Generation*, Paris, 1963, p.14; K. Kiefer, *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins: ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*, Tübingen, 1994, pp.155-156.

132 Einstein, *Scultura negra*, cit., p. 133.

133 *Ibidem*, p. 127.

134 *Ivi*.

135 *Ivi*.

136 *Ibidem*, p.123.

137 *Ibidem*, p.131.

138 *Ibidem*, p.125.

139 *Ibidem*, p.130.

140 Si legge in un suo ancor più giovanile scritto, intitolato *Note sul romanzo (Über den Roman)* e pubblicato nel 1912 su «Die Aktion»: «Il romanzo psicologico si basa su deduzioni causali e non dà forma alcuna, perché non si può prevedere a che cosa rimandi e dove finisca il dedurre. Ciò è per lo più legato all'aneddoto, dunque a una scienza induttiva. L'aneddoto, invece, è la non arte del mescolamento, sempre morale e tendenziosa poiché la *pointe* è sempre arbitraria. [...] L'aneddoto è infatti il non essente: è la forza della rappresentazione a renderlo un dato di fatto. [...] Rendere un evento con premesse e conseguenze. Dove cominciano e finiscono queste? Con la morte degli interessati? [...]», C. Einstein, *Über den Roman*, in «Die Aktion», 1912. Del breve brano citato non sfuggirà l'impiego delle nozioni di «forma» e di «essere» (il «non essente» di tutto ciò che è derivato da un'induzione) in opposizione all' «arbitrarietà» e all'induzione stessa come approdo alla generalità di un concetto mediante casi particolari: termini di un discorso che *Scultura negra* riprende e ricolloca nella specificità del suo campo.

141 P. Natorp, *Die logischen Grundlagen der exakten Wissenschaft*, Leipzig, 1910, p.14. La traduzione è dello scrivente.

142 In questo caso, il cosiddetto *factum* scientifico sarà inteso come una sorta di X mai completata esistente al di là e persino contro il pensiero puro, verso cui il progresso metodologico della scienza convergerà incessantemente senza mai approdarvi.

143 La notizia è riportata in K. Kiefer, *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins: ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*, cit., p. 193.

- 144 C. Einstein, *Totalità*, cit., p. 301.
- 145 *Ibidem*, p. 302.
- 146 *Ibidem*, p. 300.
- 147 Cfr. M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, cit. p.22. Per il riferimento al Bergson dell'*Essai sur les données immédiates de la conscience* si veda ancora la nota 28 di questo saggio, con i relativi rimandi alla prima parte dello stesso.
- 148 F. Masini, *La totalità di Carl Einstein come corpo di significanti*, in *Lo sguardo della Medusa. Prospettive critiche sul Novecento*, cit., p. 290.
- 149 Cfr. D-H. Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, München, 1920, trad. it. a cura di L. Fabiani, *La via al cubismo*, Milano, 2001, con rimando, in merito alla genesi e alla storia del testo, in particolare a pp.25-26.
- 150 C. Einstein, *Ich dachte mir eine Sache*, in Einstein, *Werke 4*, cit., p.154. Si può qui rileggere l'appoggio dell'Einstein dei primi anni Venti al di Mach di *Analyse der Empfindungen* a partire dal primo capitolo dell'opera intitolato *Osservazioni antimetafisiche (Antimetaphysische Vorbemerkungen)*. Nel riferimento a un «accadere delle sensazioni e delle esperienze portato ancor più vicino, il cui sintomo sono sì, ma nel migliore dei casi, le "cose"» trasparirà in filigrana il machiano «»complesso di sensazioni» (*Empfindungskomplex*), attraverso il quale risulterebbe impossibile la differenziazione tra la percezione delle "cose" e quella dell' "io", compresi entrambi in un unico campo di esistenza e risonanza sensibile in cui le antinomie classiche (soggetto/oggetto, mondo interno/mondo esterno, e lo stesso binomio fisico/psichico) vengono a cadere per relegarsi nel problema filosofico delle apparenze. Da qui si potrebbe estendere la riflessione al possibile influsso incrociato, in questa fase del discorso einsteiniano, dello stesso Mach e del William James di *The principles of psychology* (1890), questione su cui alcuni spunti sono offerti in G. Hoffman, *Sehen und Wahrnehmen in der Kunsttheorie von Carl Einstein*, in «Studi germanici», gennaio-marzo 1998, pp. 174-76 e in G.Didi-Huberman, *Tableau=Copure. Experience visuelle. Forme et symptome selon Carl Einstein*, in «Les Chaiers du musée national d'art moderne», Paris, 1996, pp. 14-15.
- 151 C.Einstein, *Die Kunst des XX Jahrhunderts*, Berlin, 1926, p. 57.
- 152 Kahnweiler *La via al cubismo*, cit., p. 71.
- 153 *Ibidem*, pp.71-72.
- 154 L'opera chiave di a cui Kahnweiler fa riferimento, e base della cosiddetta "dottrina delle associazioni", è qui W. Wundt *Grundriss der Psychologie*, Leipzig, 1896. Il critico-gallerista ne riporta ampi stralci in merito al processo fisiologico della visione, in particolar modo al processo di associazione fra impressioni sensoriali ricavate dall'esterno (raccolte nella corteccia visuale primaria) ed elementi di memoria depositati, i cosiddetti «elementi mnestici». Facendo leva su tale processo, Kahnweiler finirà per convalidare la rappresentazione cubista come un' operazione di ratifica, sebbene non improntata alla verosimiglianza, del catalogo cumulativo a disposizione della nostra memoria visuale; in ultima analisi, come una forma di riconoscimento da parte dei sensi interni della realtà data. Così Kahnweiler: «Wundt spiega poi dettagliatamente come sia certamente sbagliato ammettere che la rappresentazione sensoriale immediata e le immagini mnestiche stiano dapprima, tra loro indipendenti, l'una di fronte all'altra, per unirsi poi in un'unica rappresentazione e prosegue: "si può quindi solo ammettere che ogni impressione sensoriale finisca per eccitare una quantità di disposizioni dovute a impressioni precedenti. Di queste disposizioni quelle che, assieme all'impressione data, possono formare una

rappresentazione corrente, vanno a unirsi alla rappresentazione appena formata". Le restanti disposizioni, rimangono al di sotto della soglia della coscienza, spiega Wundt: "In tutte le assimilazioni dovute a impressioni sensoriali dirette, le percezioni risvegliate da stimoli esterni esercitano un influsso sugli elementi mnestici, aumentando a tal punto l'intensità di questi ultimi da non renderli più distinguibili dall'impressione diretta". In questo modo appunto sorgerebbe l'illusione.", Kahnweiler *La via al cubismo*, cit., p. 111. L'altro fondamentale studioso da Kahnweiler citato è Robert Bing, in riferimento alla prima edizione del celebre studio sui rapporti fra occhio e cervello, per cui cfr. R. Bing *Gehirn und Auge. Kurzgefasste Darstellung der physiopathologischen Zusammenhänge zwischen beiden Organen, sowie der Augensymptome bei Gehirnkrankheiten*, München, 1914.

155 *Ibidem*, p. 75.

156 C. Einstein, appunto non datato del lascito berlinese presso l'Akademie der Künste, Berlin, foglio non numerato.

157 C. Einstein, *Ich dachte mir eine Sache*, cit., p.154.

158 *Ibidem*, pp. 158-159.

159 Varrà altrettanto porre attenzione alle proposizioni del primo brano citato, laddove sottrarre in anticipo il cubismo alla categoria delle «specialità ottiche» e della «descrizione», ma altrettanto di una «sostanza metafisica», fa pari con l'accento ad un'altra «sostanza» (denominata qui «funzionale») che "sostanza" non è: non nell'originario, aristotelico senso di prima categoria dell' "essere", da cui discendono e si predicano tutte le altre (e che è "forma" sussistente in sé, atta a sostenere le determinazioni, o "accidenti", di tutto ciò che esiste e di cui costituisce l'"essenza"); non la *substantia* della filosofia medievale, sostrato di una "realtà" stabile e soggiacente al visibile, di cui il visibile è l'insieme degli attributi; non l'entità in sé e per sé data che il pensiero moderno, cartesiano e poi spinoziano, attribuirà all'auto-causalità divina, tale da assorbire in sé gli attributi del mondo e la casualità stessa; non ciò che per Kant sarà una categoria trascendentale fra altre, rimodulata in chiave fisico-naturale come quel che "permane" nel mutare dei fenomeni (inconoscibili, purtuttavia, se non attraverso l'attività a priori dell'intelletto che si esercita sui materiali forniti ai sensi); né certamente quella che, nell'idealismo e per Hegel, si torcerà in un "soggetto" fondato come sostanza a sua volta, ridotti i soggetti individuali e i singoli enti a momenti dello sviluppo dell'"assoluto", dell'"Io" come "Spirito".

160 Si è visto già nella prima parte del saggio come nella lettera Einstein faccia riferimento al fisico e filosofo docente a Vienna come colui che «sul piano teorico» gli è «il più vicino». Cfr. Einstein, *Ich dachte mir eine Sache*, cit. p.157.

161 Si rimanda alla nota 19 della prima parte del saggio, per cui cfr. M. Fucich, "Un immane critica delle confuse perifrasi". *Un'introduzione a Carl Einstein critico d'arte*, in «Predella. Journal of visual arts», n.34 (on line), pp. 367-68.

162 Einstein, *Forma e concetto*, cit. p. 88.

163 Einstein, *Georges Braque*, cit., p. 233.

164 *Ibidem*, p. 333.

165 *Ibidem*, p. 254.

166 Si rimanda a G. Marramao, *Minima temporalia. Tempo, spazio, esperienza*, Milano, 1990, pp. 69-70.

167 Ricorda Marramao che proprio «l'astrazione assume così – secondo la lezione che Panofsky

aveva appreso dal Cassirer di *Substanzbegriff und Funktionsbegriff* [...] le sembianze dell'omogeneità di uno spazio geometrico in cui tutti gli elementi che vi si raccolgono figurano come altrettanti "punti": contrassegni posizionali che non possiedono alcun contenuto autonomo al di fuori della "relazione", della "posizione" relativa di reciprocità in cui si trovano gli uni rispetto agli altri», *ibidem*, pp. 52-53.

168 Einstein, *Georges Braque*, cit., pp. 256 e 291.

169 Si rimanda ancora alle considerazioni di Galimberti nel paragrafo *La provocazione della scienza nell'oggettivazione dell'essere (als Gegenstand)*, in Galimberti, *Heidegger, Jaspers e il tramonto dell'occidente*, cit., pp.112-114.

170 Cfr. ancora Marramao, *Minima temporalia. Tempo, spazio, esperienza*, cit., pp. 47-56.

171 Il tardo Einstein accantonerà le intuizioni di tipo fenomenologico ancora centrali – e pur sempre riflesso di una cultura kantiana – nella lettura del cubismo dei primi anni Venti ancora in larga parte ispirata a Mach, per far spazio a una radicalizzata lettura di Bergson e Lévi-Bruhl, accanto agli influssi della psicologia nietzscheiana e a una propria riconsiderazione di Freud. Fin dall'inizio pensato al di fuori da una temporalità graduata e spazializzabile in termini di causa-effetto (di fronte a cui una psicologia associazionista avrebbe interrogato l'azione compiuta per cercare l'operazione mentale che l'ha resa possibile, anziché l'azione nel suo compiersi), lo stato di coscienza assumerà sempre più in Einstein la fisionomia di un atto libero, in nessun modo controllabile, mimabile e "rappresentabile", così che a risciversi – nel cubismo in primis - è anche il rapporto tra il visibile e l'invisibile implicato dall'arte come modalità dell'agire psichico. Fin da *Scultura negra* non più pensabile come uno sfondo proiettivo dei meccanismi dello spirito oltre ciò che si vede, l'invisibile coinciderà, nel pensiero prelogico e nella matura concezione einsteiniana, con quella dimensione improvvisa di "evento" - di irruzione e generazione impreveduta - con cui ogni spazio e lasso temporale di azione reca crepe su di sé destabilizzandosi in ogni punto: da qui l'ancoraggio ad un' "eterogeneità assoluta" e alla costitutiva "metamorfosi" della vita psichica che attraversa questi stati istante per istante (della "coscienza" in termini bergsoniani: cfr. G. Deleuze, *Bergson*, in *Les philosophes célèbres*, Paris, 1956, trad. it. a cura di P.A. Rovatti, *Bergson*, in *Il bergsonismo e altri saggi*, pp. 115-116) e al continuo "differenziarsi" del reale (come perenne dinamica di un "nascere e morire") di cui essa si intende parte. Rimane poi aperta, come ben realizza Lévi-Bruhl, la domanda sul se, «ogni volta che uno stato psicologico varia [...] qualitativamente», "ipso facto" lo stato di coscienza sia qualità pura» e «variando in qualità» esso sia «incommensurabile con se stesso»; il che porterà lo stesso Lévi-Bruhl a chiedersi, rimandando ad Einstein l'interrogativo aperto, se a voler insistere sulla separatezza assoluta della qualità dalla quantità, ed essendo «la durata e lo spazio irrealizzabili l'una senza l'altro», anche la qualità pura e la quantità pura siano «delle astrazioni, dei limiti irraggiungibili verso cui la logica sospinge lo spirito», Lévi-Bruhl, recensione a *Essai sur le données immédiates de la conscience*, cit.p. 524.

172 Cfr. Marramao, *Minima temporalia. Tempo, spazio, esperienza*, cit., pp. 67-74.

173 Einstein sembra aver dettato all'inizio l'intera impostazione della rivista prima che i rapporti interni cambino e la Bataille assuma un ruolo preminente, tanto che in una lettera a Ewald Wasmuth dell'inizio del 1929 si legge: «Rimanga fra noi: il 15 aprile esce a Parigi la mia rivista: Documents. Il capitale è disponibile per tre anni» (lettera conservata al Deutsches Literatur Archiv di Marbach e pubblicata in K.Kiefer, K. Kiefer, *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins: ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*, cit., p. 94). Ma è a proposito di un ricco programma di titoli e argomenti per la nascente *Documents*

che Einstein ha già scritto l'estate dell'anno prima, in una lettera all'amico collezionista Gottlieb Reber (anch'egli indicato come membro del *comité de redaction* della rivista) che Georges Wildenstein, di questa il futuro factotum, «ne è rimasto entusiasta» (lettera conservata presso l'archivio della galleria Pudelko di Bonn e riportata in *ibidem*, p.93). Inconfondibilmente einsteniana è del resto l'impronta dell'ampissima bozza, inclusiva di più di una cinquantina di temi tra cui «transformation de l'espace», «Stilpluralism», «Dynamism de formes», «Masson», «Picasso», «L'intervalle hallucinatif et la readaption», «syncretisme religieuse et mixture de stiles», «Das Misverständnis von der Natur seit Aristoteles» ("il fraintendimento della natura da Aristotele in poi"), accanto all'attenzione dominante per argomenti anti-classici, tardo-antichi e medievali, compresa la produzione artistica egiziana, la plastica germanica arcaica, la civiltà sumerica, il culto di mitra, l'arte del Giappone, della Cina e della Persia, inoltre articoli su Crivelli, Masaccio, Ercole de Roberti, El Greco, Poussin, Corot. Il documento è pubblicato in C. Joyce, *Carl Einstein in Documents and his collaboration with Georges Bataille*, Philadelphia, 2002, pp. 222-226. Sullo sguardo "etnologico" di Einstein e i rapporti diretti e indiretti intrattenuti con gli etnologi durante il biennio di vita di *Documents* cfr. anche B.P. N'Guessan, *Methodenwechsel zur Ethnologie und Kunstgeschichte. Carl Einstein und die Ausereuropäische Kunst im Paris der 30er Jahre*, in M. Kroeger, H. Noland (a cura di), *Carl Einstein im Exil. Kunst und Politik in der 1930er Jahre*, München, 2007, pp. 227-239.

- 174 Gli argomenti di Einstein in questo senso si lasceranno seguire nell'arco dei suoi scritti fra il 1920 e il 1926, per raggiungere un primo culmine nel capitolo sul cubismo della sua prima edizione della sua *Storia dell'arte del XX secolo* e farsi riassorbire nelle due riscritte edizioni più tarde. Un primo scritto sul tema di un'agognato superamento dell'"oggetto" (*Entdinglichung*) nell'arte contemporanea, non immune dalle suggestioni del suprematismo nel breve periodo di fiducia verso la rivoluzione sovietica, è un interessante scritto einsteniano del 1921 pubblicato postumo sotto il titolo *Revolution durchbricht Geschichte und Überlieferung*, ("La rivoluzione spezza la storia e la tradizione") C. Einstein, *Werke 2*, Berlin, 1981, pp. 146-152.
- 175 «Vedete, il tipo di esperienza della geometria di Riemann diventerà qualcosa di eminentemente pratico. Oggi questa geometria è già indispensabile nella fisica. Allo stesso modo il cubismo entrerà totalmente nella prassi; lo è *de facto* già da tempo – guardate l'America – poiché il nostro modo di tradurre in ricordo le esperienze spaziali è già considerevolmente diverso»; «Con la paura della lingua non si consegue mai l'Erlebnis, al contrario, invece di porre le parole e gli oggetti al livello di sensazioni (*Empfindungen*), si impiegano come se scorressero su uno schermo dell'anima (*seelischen Ecran*), cosa che accade con Bergson e con i futuristi. Per questo volevo scrivere un racconto, la parola frantumata, la lotta di un uomo semplice contro questa lingua convenzionale. Perché non ritengo che le convenzioni abbiano sempre la meglio, laddove esse semplicemente esistono (come in Poincarè. Bisognava essere chiari fin dall'inizio su ciò che è assolutamente semplice) », C. Einstein, *Ich dachte mir eine Sache*, cit., pp.155-56.
- 176 *Ibidem*, pp. 177-178.
- 177 C. Einstein, *Zur Ausstellung "Abstrakte Kunst" in Zürich*, in Einstein, *Werke 3*, cit., p. 52. (ed. or. in «Documents», 1, cit., p. 342).
- 178 Einstein, *Georges Braque*, cit. p. 254.
- 179 Einstein, *Forma e concetto*, cit., p. 85.
- 180 Einstein, *Georges Braque*, cit. p. 257.

- 181 «Ogni totalizzazione crea una discontinuità, e qui si ripone la chance della libertà umana. Muore, tuttavia, nell'identificazione l'io, e si apre in questo istante uno strato della persona più profondo, la persona allucinatoria. Consideriamo ogni accadere uno scambio di shocks differenziati e relativamente limitati. La concentrazione sull'opera d'arte apparentemente stabile viene pagata con una difficile perdita di relazioni complesse. Con tanta più forza si compie la concentrazione psichica, tanto più violentemente i riferimenti memoriali, gli altri contenuti esperienziali e le immaginazioni vengono respinte e annullate. In conseguenza di un fissaggio così ristretto numerosi complessi vengono respinti nell'inconscio, e questo è tanto più produttivo quanto più è forte l'attenzione e si lega ad un dato frammento. Esattamente questo processo di "incosciantizzazione" dell'osservatore (*Verunbewusstung*) gli rilascia con tanta più veemenza l'azione dell'opera, che di fronte alla persona riportata al suo strato arcaico e inconscio acquisisce la forza di un demone o di uno spirito», Einstein, *Georges Braque*, pp. 223-224. Il tipo di considerazioni che questo passo introduce getta appena una luce su un'inflexione specifica del discorso dell'Einstein tardo sul "tipo sofferente" o "passivo" (e sul ruolo dell'inconscio nell'agire artistico), ma anche sulla peculiare indagine intorno alla natura dell'"immagine" che egli radicalizza in questo testo: funzionale, il tutto, alla sua prospettiva integrativa fra cubismo e surrealismo e al suo progetto critico d'insieme, del tutto irriducibile ai fondamenti bretoniani e al concetto stesso di "surrealismo".
- 182 *Ibidem*, p. 53.
- 183 C. Einstein, *Werke 5 (Die Kunst des XX Jahrhunderts)* cit., pp. 328-329.
- 184 C. Einstein, *Die Kunst des XX Jahrhunderts*, Berlin, 1926, p. 64
- 185 Come scrive Manu Bazzano, "Nella visione platonica, il veggente puro ritrova l'innocenza perduta – quell'innocenza che era andata smarrita nella palude degli istinti umani – mediante l'atto liberatorio del vedere. La vetta della conoscenza viene così raggiunta sorvolando tutti gli altri sensi in favore della vista – acuta, vista d'aquila, vicina allo zenith, in prossimità di Dio stesso. Il risultato è che i filosofi si sono desensibilizzati", M. Bazzano, *Budda è morto. Nietzsche e l'aurora dello zen europeo*, Milano, 2009, pp.140-141.
- 186 Cfr. F. Jullien, *Parlare senza parole. Logos e Tao*, Roma-Bari, 2008, pp.13-15.
- 187 Per una prima proiezione di questo discorso a partire da Einstein, cfr. M. Maldonado Alèman, *Die Konstruktion des Anderen. Carl Einstein und der Primitivismus-Diskurs der europäischen Avantgarden*, in *Carl Einstein und die Europäischen Avantgarde*, a cura di N. Creighton, N. Kramer, Berlin-Boston, 2012, pp.170-185; B.P. N'Guessan, *Carl Einsteins Kolonisationskritik und Evolutionismuskritik. Ein vorzeitiger Beitrag zum post-kolonialen Diskurs und zur interkulturellen Kommunikation*, *ibidem*, pp. 220-222. Di sfondo si veda ancora Pinto, *Primitivismo e ibridazione. Due mondi in due parole a partire da due opere*, in *Arte-Mondo-Storia dell'arte, storie dell'arte*, Milano 2010, cit., pp.17-33.
- 188 Einstein, *Werke 5 (Die Kunst des XX Jahrhunderts)*, cit., p. 94.
- 189 Sulla feconda nozione di "anacronismo" nell'intero discorso e progetto intellettuale di Einstein è ancora utile il rimando a G. Didi-Huberman, *L'anacronisme fabrique l'histoire. Sur l'inactualité de Carl Einstein*, in «Etudes Germaniques», 53, 1998, 1, pp. 29-54.
- 190 Cfr. L. Meffre (a cura di), *C. Einstein und Henry Kahnweiler. Correspondance 1921-1939*, Marseille, 1993.
- 191 Per una prima introduzione ai dissidi interni alla rivista fra la posizione anti-formalista e marxista (se non proprio avversa alle questioni estetiche) di etnologi come Marcel Griaule, Paul Rivet, André Schaeffer e una prospettiva etnologica radicalmente implicata con le

questioni artistiche (di cui è Einstein il capofila) cfr. D. Hollier, *Le valor d'usage de l'impossible*, prefazione in *Documents. Doctrines, Archieologies, Beaux-Arts, Ethnologie. Année 1929-30* (ristampa della rivista), Paris, 1991, pp. 8-33. A maggior ragione sorprende che l'accurata prefazione di Hollier non faccia alcun cenno al ruolo di precursore e al profilo assai specifico di Einstein in *Documents*.

- 192 Si dovrà qui rimandare anche al ricchissimo apparato visivo sia della terza edizione della *Storia dell'arte del XX secolo* che del *Georges Braque*, una cui disamina specifica confermerà la peculiare attenzione alle opere (anche grafiche) di Braque e Picasso dei tardi anni Venti e dei primi anni Trenta: quelle in cui un confronto con il surrealismo si farà avvertire dal lato di entrambi, seppur al riparo di ogni appartenenza di gruppo e con inflessioni irriducibili ai tratti dominanti e "bretoniani" del movimento.
- 193 Il *Georges Braque* nasce autonomamente lungo i primi anni Trenta come summa di una riflessione avviata fin dal soggiorno parigino sull'artista di cui Einstein è frequentatore stretto, per cui si rimanda anche agli articoli: C. Einstein, *Neue Bilder von Georges Braque*, in «Documents», 1929, in Einstein, *Werke* 3, cit., pp. 48-51; C. Einstein, *Picasso, Braque, Léger. Ausstellung Galerie Paul Rosemberg, Paris*, in «Die Kunstauktion», 1930, 22, pp. 3-4; C. Einstein, *Braque*, in «Die Kunstauktion», 14, 1930, pp.7-9; C. Einstein, *Braque der Dichter*, cit., pp.155-76. Certamente lo studio si alimenta dell'occasione offerta ad Einstein dalla curatela dell'antologica di Braque alla Kunsthalle di Basilea del 1933, compiuta in stretta collaborazione con il collezionista di arte antica anti-classica e di avanguardie scelte Gottlieb Friedrich Reber, di cui Einstein è consulente ed amico. Sulla figura di Reber ed il rapporto fra i due, decisivo anche nella raccolta dei materiali per la mostra di Basilea, cfr. U. Fleckner-P. Kropmanns, *Von kontinentaler Bedeutung. Gottlieb Friedrich Reber und seine Sammlungen*, in *Die Moderne und ihre Sammler. Franzoesische Kunst im deutschen Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, Berlin, 2001, pp. 347-303. Si veda anche U. Fleckner, *Das Glück des Halluzinations*, in C. Einstein, *Über Georges Braque und den Kubismus*, Zürich-Berlin, 2013 (in particolare pp. 222-235) per la ricostruzione delle circostanze e della ricca corrispondenza che attestano un ruolo centrale di Einstein nella selezione, nell'assemblaggio e nella curatela dei materiali esposti.
- 194 Sulla documentata attenzione prestata a *Negerplastik* da Kahnweiler durante l'esilio in Svizzera degli anni della prima guerra mondiale cfr. L. Fabiani, *D-H-K. Eine Werkbiographie*, Hildesheim-Zurich-New York, 2010, in particolare pp.137-138.
- 195 C. Einstein, *Ich dachte mir eine Sache*, cit., p.156.
- 196 *Ibidem*, p. 158.