



Ministero dell’Istruzione e della Ricerca  
Alta Formazione Artistica Musicale e Coreutica



**ACCADEMIA  
DI BELLE ARTI  
VENEZIA**

CORSO DI DIPLOMA DI 1° LIVELLO  
IN ARTI VISIVE E DISCIPLINE DELLO SPETTACOLO

INDIRIZZO IN PITTURA  
TESI DI DIPLOMA ACCADEMICO IN PITTURA  
CATTEDRA DELLA PROF.SSA CLAUDIA CAPPELLO

## **Le origini primordiali dell’arte**

RELATORE  
Prof. DANILO CIARAMAGLIA

CANDIDATO  
IZABELA BRADOVA Matricola 9199\T  
ANNO ACCADEMICO 2019\2020



# INDICE

## 6 INTRODUZIONE

## 7 Capitolo I IL SOTTOFONDO UMANO

- 1.1 *I luoghi dell'incontro: l'universo prossimo*
- 1.2 *UrKunst e il potere dell'inconscio*
- 1.3 *Coscienza protoplasmatica infantile*

## 20 Capitolo II. LA RIVELAZIONE PRIMITIVISTA

- 2.1. *L'arrivo degli oggetti tribali in occidente*
- 2.2 *Antichi volti*
- 2.3 *Primitivismo come ruolo ispiratore nelle principali Dell'900*
- 2.4 *Principali esponenti*

## 97 Capitolo III L'INTRINSECO MODERNISMO NELL'ARTE ARCAICA

- 3.1 *Esplorazioni contemporanee*
- 3.2 *Principali esponenti*

## 103 Capitolo IV 4.1. *Conclusioni*

## 105 Bibliografia



## **INTRODUZIONE**

Alla base di questo breve elaborato vi è lo sviluppo del primitivismo come fenomeno di purezza, l'uomo primitivo si rifa a un'idea di umanità sgombra dalla civiltà: alla sua profonda essenza primigenia senza impedimenti e contaminazioni.

Un tempo l'uomo, vivendo a contatto con la natura, non corrotto e non inquinato dagli elementi artificiosi del progresso e della civiltà, sapeva vivere; oggi non più. L'analisi parte dalle radici della mentalità primitiva in un contesto antropologico e psicologico fino ad arrivare alle influenze artistiche.

La tesi è articolata in quattro capitoli: nel primo capitolo il lettore potrà entrare nel vivo delle rappresentazioni collettive primitive; vengono esposti alcuni esempi di operazioni della vita quotidiana dei popoli non civilizzati: dalla consultazione di elementi dell'ambiente naturale circostante con scopi divinatori, alla profonda immersione psichica in un flusso di fattori superiori dai quali dipende l'esito di tali operazioni.

Il mio interesse parte, in particolare, dall'insieme di rituali, scaramanzie, ripetizioni archetipiche di gesti, che si ricollegano alle origini della coscienza infantile. Sia il fanciullo, che l'uomo primitivo ‘sentono’ che ciò che stanno per fare, molto semplicemente, non dipende mai soltanto da loro ma sempre e anzitutto dalle potenze superiori; nel caso del primitivo, egli cerca di invocarle, sedurle, e in alcuni casi perfino costringerle ad intervenire. Nel secondo capitolo viene introdotto l'incontro di culture primitive e occidentali e successivamente ci si occupa di sviluppare una ricerca basata sulle influenze stilistiche e concettuali nell'arte. Nel terzo capitolo l'attenzione si sposta agli aspetti e artisti più rilevanti del nuovo primitivismo degli anni sessanta con una più alta accezione di spontaneità inconscia ed un legame involontario alle strutture profonde della mente o della natura. Il quarto e ultimo capitolo si conclude illustrando il punto cruciale della mia ricerca.

# I IL SOTTOFONDO UMANO

## 1.1 I luoghi dell'incontro: l'universo prossimo

L'esperienza mistica in generale è un sentimento continuo senza chiara consapevolezza della presenza di essere come quelli di cui parlano miti e leggende. A differenza dell'uomo occidentale, le cui rappresentazioni collettive sono dominate dal principio dell'identità personale, rigorosamente distinta dalle altre individualità e dal mondo fisico, le rappresentazioni collettive dei primitivi hanno alla base la “*legge di partecipazione*”. La mente dei primitivi è caratterizzata da un'estrema intensità emozionale che porta con sé una costante partecipazione mistica con l'universo. Se l'occidentale interpreta il mondo e lo rappresenta, il primitivo lo “sente” e ne è posseduto.

Riesce difficile, a questo proposito, metterci dal punto di vista della mentalità primitiva. A dire il vero, non dobbiamo lusingarci di poterci mai riuscire del tutto. Non possiamo cancellare dal nostro spirito concetti che possiede sin dall'infanzia né abolire, d'un tratto, l'uso e il ricordo di parole di cui ci siamo sempre serviti. Il concetto etnologico si configura come totalmente altro rispetto a quello Occidentale. In base alla teoria di “*prelogismo*”, i primitivi sarebbero caratterizzati da una struttura psichica in cui non vige il principio di non contraddizione, e in virtù della quale la loro mentalità, il rapporto soggetto\mondo, il rapporto naturale\sovannaturale, sono differenti dai nostri. Il primitivo non avrebbe nemmeno la coscienza dei limiti della personalità, sentendosi fuso nella collettività e nell'ambiente fisico che lo circonda. Tant'è vero che un uomo, chiunque esso sia e qualunque sia la sua condizione, vale soltanto in quanto membro di una comunità; chi esiste e vive è la comunità, egli non esiste e non vive se non attraverso di lei, e in gran parte per lei.

Nel Congo Belga, per esempio, «*tutti gli Azanda liberi, giunti ad una determinata età, sembra possiedano la stessa somma di cognizioni dei loro confratelli; le loro risposte sono identiche, la loro psicologia parallela. Una psicologia sociale eccessivamente stabile e conservatrice. La società appare loro come un immutabile valore...; pertanto ogni rivoluzionario, ogni uomo che, a seguito di esperienze individuali, si differenzia dal pensiero collettivo, viene soppresso senza pietà...; se si fa qualcosa è perché noi e non perché io. In questo si sente fino a che punto la vita azanda sia eminentemente sociale; ben più sociale che non fra gli occidentali per i quali l'individuazione maschera spesso la partecipazione profonda alla vita in comune. Tutti i rituali, tutta l'educazione azanda tendono ad integrare l'individuo nella collettività, a sviluppare in lui delle qualità parallele a quelle degli altri individui del gruppo».*<sup>1</sup>

Il prelogismo di cui parla *Lévy Bruhl* non è visto come una forma di pensiero irrazionale o un esempio di ingenuità intellettuale, ma è una forma di pensiero che consegue naturalmente da un contesto sociale in cui l'individuo non può sviluppare un giudizio individuale indipendente da quello della società, perché è soggetto alle rappresentazioni collettive dettate dal mito.

Per determinare al miglior modo possibile l'idea che il primitivo ha della propria individualità, cominceremo dunque ad esaminare in qual modo si rappresenta quella degli altri esseri, viventi o non viventi.

Per la mentalità primitiva, al di sotto delle forme diverse di cui esseri ed oggetti si rivestono sulla terra, nell'aria e nell'acqua, esiste e circola una medesima realtà essenziale, una e multipla, materiale e spirituale insieme. Essa realtà si sposta costantemente dagli uni agli altri ed è attraverso di essa che si spiega, nei limiti entro i quali lo spirito primitivo si dà pensiero di una spiegazione, l'esistenza e l'attività degli esseri, la loro permanenza e metamorfosi, la loro vita e morte.

<sup>1</sup> A. De Colonne-Beaufaict, *Azande*, pp.20-21.

Questa realtà mistica, ovunque diffusa più sentita, in verità, che rappresentata, non può come la sostanza dei nostri metafisici, essere intesa in forma di concetto. Prende il nome di *mana*. Questo principio è al tempo stesso, presente ovunque come una forza impersonale, ma tuttavia, nelle singole persone è individuale; esso è inerente a tutte le cose, nulla accade al di fuori di esso: alcun essere animato od inanimato può esistere senza di esso.



*Maschera Teke, Tsaayi, Repubblica del Congo.*

Per gli *indigeni del delta del Purari*<sup>2</sup> questa forza è denominata anche *imunu*, è una di quelle categorie vaste e indistinte il cui contenuto emotivo è più chiaro di quello intellettuale. Ad esempio le maschere sono *imunu*. Molte altre cose, gli incantesimi per la caccia, le antiche reliquie, le sculture grottesche, gli scherzi della natura, ecc. *Imunu* non è né materiale né spirituale, rappresenta una specie di potenza sia per il bene che per il male. La nozione di *imunu*, talvolta astratta e talvolta concreta, penetrata di elementi emotivi, resta per noi necessariamente indistinta ma soddisfa perfettamente la mentalità primitiva.

Parimenti la personalità è rappresentata come energia, qualitativamente identica a quella che promana dagli animali, dalle piante, dalle cose...

Il primitivo prova un sentimento di unità di vita fra l'animale e la pianta, sentimento che l'uomo sperimenta in questa società, e sul desiderio che egli ha di sentirsi in comunione con loro; egli sente di dipendere dalle piante e dagli animali fino a un punto che noi possiamo difficilmente immaginare. Per effetto di questa dipendenza, si rappresenta in maniera del tutto diversa dalla nostra la tranquilla sicurezza e la certezza dei mezzi di sussistenza, di cui godono le bestie e le piante. La strada che porta il primitivo a condividere la certezza e la tranquillità degli animali e delle piante, e ad elevarsi ad una vita più sicura, non passa per la violenza ma per il rispetto e per lo sforzo che egli fa per adattarsi ai loro sistemi di vita.

Difatti agli occhi del primitivo il passaggio dall'animale all'uomo o dell'uomo all'animale avviene nella maniera più naturale, senza che alcuno ne sia colpito o stupito, per egli non è inaudito e neppure assurdo, che un animale appaia sotto forma umana; in egual misura si guarda senza sorpresa, se non senza paura, a un uomo che assuma l'apparenza esteriore di un animale.

Un altro aspetto fondamentale della vita spirituale dell'uomo primitivo è l'importanza del culto della morte.

<sup>2</sup> L.Bruhl. *L'anima primitiva*, p.27.

Ai nostri occhi la morte interrompe l'unione dell'anima e del corpo; l'anima lascia il corpo con cui non aveva nulla di essenziale in comune, e vive da sola, mentre il corpo di decomponere.

Ma per il primitivo il morto non cessa di esistere. La sua vita cessa in quanto vita terrestre, ma continua altrove. Per raggiungere il morto che è lontano ed invisibile, si agisce sul corpo che invece è sul posto. Il defunto dunque è insieme presente e assente, o meglio è presente in due luoghi, se non più, contemporaneamente.

Un morto, dopo aver lasciato i suoi, durante i primi giorni resta nei paraggi, invisibile il più delle volte, visibile talvolta sotto forma di animale, non si allontana definitivamente se non dopo che sono state compiute varie ceremonie. In molte società, fintanto che il corpo non è ancora seppellito, ad ogni pasto gli si da la sua porzione.

«*Per tutto il tempo che il cadavere è ancora in casa –dice Leslie–all'ora del pasto gli vengono posti accanto alla testa, da una parte e dall'altra, due tazze di lacca piene di cibo. L'una tazza è per il morto (spirit of dead person), e l'altra per i suoi angeli custodi (ne ha due)*».3 In poche parole, ciò che si concede o si rifiuta al cadavere si concede o si rifiuta al morto. I morti attraverso una reincarnazione periodica soddisfano il loro desiderio di ritornare sulla terra. Presso un gran numero di società, i bambini, al momento di venire al mondo, hanno già vissuto una vita anteriore, ed anzi più di una. Essi nascono per morire, e muoiono per rinascere dopo un intervallo più o meno lungo. Il primo bambino che nasce in un villaggio dopo la morte di una determinata persona, riceve il nome di quest'ultima e deve rappresentarla nelle feste che, in un secondo momento, saranno date in suo onore. Le ‘ombre’ di coloro che sono morti di morte naturale vanno al paese sotterraneo dei trapassati. Dove si recano tutte le ‘ombre’ di tutti gli animali morti ed ogni specie vive in un suo proprio villaggio a parte. In questo mondo sotterraneo le ombre degli uomini dipendono esclusivamente dalle offerte di alimenti, di acqua e di abiti che i loro parenti recano durante le feste in onore dei morti.

3 L.Milne, *The Home of an Eastern Clan*, p.294.

Anche le ombre che vivono nel paese dell'abbondanza, ossia quelle degli sciamani e degli uomini che sono periti di morte violenta, che vanno al cielo, sono ancor più felici se nel corso di quelle feste ci si ricorda di loro e si offrono dei regali. Le ombre dei morti e cioè i morti, dimorano nel loro soggiorno sotterraneo, e i viventi che assumono il loro nome li rappresentano.

Ma non basta constatare che i morti sono costantemente presenti allo spirito dei vivi, e che i vivi non fanno niente senza consultarli; né basta mettere in rilievo che il benessere, la prosperità, l'esistenza stessa del gruppo sociale dipendono dal buon volere dei morti, e che questi alla loro volta non possono fare a meno del culto delle offerte dei loro discendenti. La solidarietà è ancora più profonda e più intima: si realizza nella sostanza stessa degli individui. I morti «vivono con i membri del loro gruppo che vengono al mondo. Pur restando nel loro soggiorno sotterraneo, o celeste, i morti sono tuttavia presenti, nello stesso tempo, nei bambini, dai quali è difficile distinguerli, poiché i morti sono ‘nomi’ ed in un certo senso le ‘anime’ dei bambini stessi».<sup>4</sup>

Per la simbiosi fra vivi e morti, mistica e nel contempo concreta, l'individuo non si possiede completamente se non in grazia degli antenati che rivivono nella sua persona.

<sup>4</sup> L.Bruhl, *L'anima primitiva*, p.381.

“La reincarnazione”.

## 1.2 UrKunst e il potere dell'inconscio



Carl Gustav Jung, *Das Rote Buch*, 1913, 1930.

Le *représentations collectives* dei primitivi fanno da sfondo all'esperienza reale, la sovrapposizione della fluidità tra il piano sacro e il piano profano determina la norma. Non solo: il piano sovrumano finisce per calamitare interamente l'anima e la mente degli uomini.

Fin dall'antichità le rappresentazioni collettive sono degli stati di coscienza collettiva, diffusi in modo quasi uniforme tra i membri della società, che oltrepassano e condizionano la coscienza individuale. Mentre l'inconscio personale è formato essenzialmente da contenuti che sono stati un tempo consci, ma sono poi scomparsi dalla coscienza perché dimenticati o rimossi, i contenuti dell'inconscio collettivo non sono mai stati nella coscienza e perciò non sono mai stati acquisiti individualmente, ma devono la loro esistenza esclusivamente all'eredità. L'inconscio personale consiste soprattutto di complessi, mentre il contenuto dell'inconscio collettivo è formato essenzialmente da archetipi.

Ma per spiegare questo occorre fare un passo indietro alle teorie freudiane e all'importanza dell'inconscio. Mentre per Freud la rimozione nell'Inconscio è anzitutto a carico di rappresentazioni mentali di natura sessuale, Jung introduce il concetto con altre potenzialità della natura umana, non ritiene che esso sia solamente un ricettacolo di esperienze infantili rimosse; ma anche il luogo di una psiche oggettiva legata allo sviluppo filogenetico della specie umana e caratterizzata da immagini archetipiche e collettive, che esprimono contenuti relativi all'uomo non in quanto individuo ma in quanto membro della specie umana. Secondo Jung siamo eredi di una memoria inconscia che rappresenta la base delle esperienze fondamentali dell'uomo. I contenuti fondamentali per la psiche umana sono per Jung i simboli. Ma con essi non intende i segni (sostituibili da forme razionali) di rappresentazioni istintuali, bensì le immagini dei grandi fenomeni dell'esistenza. I simboli sono per Jung dei mediatori fra l'inconscio personale e quello collettivo, in quanto permettono all'individuo di vivere nelle sue varianti individuali le situazioni tipiche dell'uomo.

L’emergere del simbolo pone alla coscienza il compito di comprenderlo, come la forma in cui le alternative di coscienza e d’Inconscio confluiscono in una soluzione, che viene proposta al soggetto per le sue scelte.

Esistono immagini, che con varianti individuali si ripetono in tutti i singoli, in tutti i luoghi, i tempi e le culture. Jung definisce tali immagini archetipi. Il concetto di archetipo, che è un indispensabile correlato dell’idea di inconscio collettivo. Nella psicologia dei primitivi essi corrispondono al concetto di *représentations collectives*, di Lévy-Bruhl; « nel campo della religione comparata sono state definite da Hubert e Mauss “categorie dell’immaginazione”. Da Adolf Bastian, molto tempo fa, le ha denominate “pensieri elementari” o “pensieri primordiali».<sup>5</sup> Queste forme preesistenti possono diventare consce solo in un secondo momento e danno una forma determinata a certi contenuti psichici.

Poiché si suppone che gli archetipi producano certe forme psichiche, dobbiamo considerare come e dove si possa reperire del materiale che mostri queste forme. La fonte principale sono i sogni; Jung afferma che l’ordinamento delle immagini oniriche è estraneo alle categorie di spazio e tempo e non è soggetto ad alcuna casualità. Il sogno è un messaggio enigmatico del lato notturno della nostra vita. A differenza dell’ottica freudiana, il sogno non è una mera ripetizione di avvenimenti, esperienze traumatiche o pulsioni sessuali, che rendendoli coscienti fanno scomparire l’emozione traumatica. Ma l’inconscio, in questo caso si manifesta con autenticità attraverso simboli e archetipi, ciò vuol dire che non siamo noi che sogniamo, ma sono le immagini del sogno che ci vengono a trovare durante la notte.

<sup>5</sup> G.Jung, *Gli Archetipi dell’Inconscio Colletivo*, p.70.

### *1.3 La coscienza protoplasmatica infantile*

La modalità di pensiero del bambino nei suoi primi 7 anni di vita è in buona misura contrapposta alla modalità logica degli adulti, ed è caratterizzata dall'incapacità di distinguere i propri pensieri, desideri, emozioni da quelli degli altri esseri umani. Questo tipo di pensiero è permeato di animismo, attribuisce cioè sentimenti, volontà, possibilità di azione a tutti gli altri esseri del mondo, anche a quelli inanimati.

L'incontro col prevalente pensiero logico degli adulti permette al bambino di lasciare poco alla volta il mondo del pensiero magico. Attraverso fasi successive, questo incontro porta il bambino a rendersi conto che gli altri esseri umani sono diversi da lui e che piante e oggetti non hanno desideri e volontà proprie. I bambini fino ai 7 anni di età utilizzano categorie di pensiero diverse da quelle delle età successive. Ma torniamo indietro e focalizziamoci nelle fasi precedenti ai sette anni: abbiamo affermato che il fanciullo maneggia con difficoltà l'introspezione, se egli ha coscienza degli stessi contenuti di pensiero che abbiamo noi, li localizza però in tutt'altro modo, e precisamente: situa nell'universo o negli altri ciò che noi situiamo in noi stessi, e situa in sé stesso ciò che noi situiamo in noi stessi.

Il fanciullo comincia sempre col prendere per assoluto il proprio punto di vista: crede che il sole lo segua, che le nubi lo seguano, che le cose siano sempre come lui le vede. Nella misura in cui ignora la soggettività del proprio punto di vista, si crede al centro del mondo: attraverso di concezioni finalistiche, animistiche e magiche. Tutte queste concezioni attestano da sole come il fanciullo ignori l'esistenza della propria soggettività. I risultati ottenuti dalle ricerche dimostrano che i bambini dai 4-5 agli 11-12 anni sembra dimostrare che la coscienza dell'interiorità non risulta da un'intuizione diretta, bensì da una costruzione intellettuale, possibile solo per dissociazione dei contenuti della coscienza primaria.

## *I sentimenti di partecipazione e le pratiche magiche nel fanciullo*

Seguendo la psicologia dello sviluppo di Piaget, il magismo sarebbe una forma arcaica di pensiero, tipico nella fase magico-animistica attraversata dal fanciullo nella fascia di età dai due ai cinque anni, detta dall'egocentrismo.

Le forme più primitive della casualità del fanciullo sembrano dovute a una confusione fra realtà e pensiero, o più precisamente, a una costante assimilazione dei processi esterni agli schemi forniti dall'esperienza interna.

Chiamiamo «*partecipazione*», conformemente alla definizione data da *Lévy-Bruhl*, il rapporto che il pensiero primitivo crede di percepire fra due esseri o due fenomeni considerati sia come parzialmente identici, sia come aventi una diretta influenza l'uno sull'altro, pur non esistendo fra loro né contatto spaziale né legame casuale intelligibile.

Chiamiamo «*magia*» l'uso che l'individuo crede di poter fare dei rapporti di partecipazione in vista di modificare la realtà. Importa anche distinguere la partecipazione e la magia dall'animismo infantile, cioè dalla tendenza che ha il fanciullo a prestar vita e coscienza agli esseri inanimati. I due gruppi di fenomeni si toccano. Così, i fanciulli credono che il sole li segua. Quando mettono l'accento sulla spontaneità del sole che li segue, fanno dell'animismo. Quando credono di far camminare il sole, ci troviamo di fronte a un fenomeno di partecipazione e di magia. È dunque chiaro che queste due credenze sono affini.

Possiamo classificare le partecipazioni e le pratiche magiche del fanciullo mettendoci sia dal punto di vista del contenuto, dell'interesse dominante, sia dal punto di vista della struttura del rapporto casuale. Dal punto di vista del contenuto, troviamo relazioni magiche legate alla paura, al desiderio, e da ultimo, al sentimento dell'ordine regnante nella natura.

- Magia per partecipazione dei gesti e delle cose: Il fanciullo compie un gesto o esegue mentalmente un'operazione e crede che questi o queste operazioni esercitino per partecipazione un'influenza su questo o quell'avvenimento desiderato o temuto. Es. uno di noi: «*Per realizzare tutti i progetti che mi stavano a cuore, impiegavo il seguente metodo: trattenevo per un istante il respiro, e se riuscivo a contare senza riprendere fiato fino a dieci, ero sicuro di ottenere ciò che volevo.*»
- Magia per partecipazione del pensiero e delle cose: Il fanciullo ha l'impressione che un pensiero, una parola, ecc. modificherà la realtà. Anche qui, la partecipazione del pensiero e delle cose provoca gesti che tendono a diventare simbolici. Es. «*I fanciulli giungono spesso, come del resto molti adulti, a pensare il contrario di ciò che desiderano, come se la realtà si divertisse a deludere i desideri.*»
- Magia per partecipazione di sostanze: Due o più corpi sono considerati come agenti gli uni sugli altri, capaci di attrarsi e respingersi ecc., la magia consiste di utilizzare uno per agire sugli altri. Es. uno di noi: «*Quando avevo vinto delle biglie, non rigiocavo mai con le palline guadagnate. Credevo di avere maggiori probabilità di perdere queste che le altre, perché ero convinta che queste palline fossero legate al loro vecchio ambiente e tendessero perciò a tornare dal loro ex-proprietario.*»
- C'è infine, magia per partecipazione di intenzioni: In questo caso i corpi sono considerati come viventi e dotati di intenzione, magia per comando: La partecipazione consiste nel credere che la volontà di un corpo agisca su quella degli altri, e la magia consiste nell'utilizzare questa partecipazione. Es. «*Un professore da bambino ha avuto la convinzione di essere un “dominatore” del mondo, cioè di poter dirigere a piacere il sole, la luna, le stelle e le nuvole.*» 6

Simili e innumerevoli riti magici si sono riscontrati anche nelle credenze primitive; è probabile che l'uomo primitivo non avendo riferimenti culturali intorno a sé, che potevano aiutarlo nella delineazione dei suoi passaggi simbolici, abbia vissuto come il fanciullo, tutti gli anni della sua esistenza terrena. Il bambino analogamente all'uomo primitivo «pensa, ma non può pensare il suo stesso pensiero».

Il pensiero infantile parte dall'idea di una vita universale come da una idea madre. Sotto questo punto di vista, l'animismo non è dunque affatto il prodotto di una costruzione ponderata del pensiero del fanciullo. È un dato primitivo, e solo per differenziazioni successive la materia inerte è distinta dalla vita.

Gli etnologi inglesi hanno usato il termine «animismo» per indicare le credenze secondo le quali i primitivi riempirebbero la natura di «anime», di «spiriti» ecc. per assegnare delle cause ai fenomeni fisici. Il primitivo sarebbe dunque giunto alla nozione di anima per vie che si è cercato di immaginare, e appunto questa nozione sarebbe all'origine delle credenze animistiche. È oggi noto quanto superficiale sia questa descrizione della mentalità primitiva, e quanto sia relativa alla nostra mentalità contemporanea. La profonda critica di Lévy-Bruhl sottolinea che i primitivi non hanno distinto fra spirito e materia. Ed è proprio perché non hanno fatto questa distinzione, che tutte le cose appaiono loro come dotate di intenzioni. Grazie all'esistenza di questo continuo insieme morale e fisico, possono essere spiegate le partecipazioni occulte di cui è piena la loro magia e che hanno creato l'illusione che i primitivi credessero allo «spirito» nel senso in cui vi crediamo noi.

6 J.Piaget. *La rappresentazione del mondo del fanciullo*, pp.137-138.

“*I sentimenti di partecipazione e le pratiche magiche nel fanciullo*”.

## II

# LA RIVELAZIONE PRIMITIVISTA

### *2.1 L'arrivo degli oggetti tribali in occidente*

Alla fine dell'800, la tendenza delle potenze europee a costruire imperi coloniali, conobbe una forte accelerazione ed ebbe obbiettivi diversi rispetto alla colonizzazione tradizionale. Se questa era rimasta legata soprattutto all'iniziativa dei privati, la nuova espansione venne assunta come obbiettivo da parte dei governi. La tendenza prevalente era quella di imporre un controllo ai vasti territori dell'Africa, dell'Asia e del Pacifico, che divennero vere e proprie colonie. In seguito all'espansionismo coloniale, una grande quantità di manufatti artigiani hanno permesso di configurare nuove modalità di confronto in occidente.

In realtà, ancora a inizio Novecento si tendeva a riunire sotto un'unica e indifferenziata etichetta di "primitive" tutte le arti che fuori uscivano dalla tradizione di verosimiglianza dell'Europa occidentale: dall'arte egiziana, bizantina e orientale fino al tardoantico e al Medioevo europeo. "Primitivi" venivano così definiti anche i grandi maestri della pittura europea prerinascimentale come Giotto, Masaccio e Paolo Uccello. Simili nozioni si trovarono in quella tradizione occidentale che allineava le forme primordiali e incontaminate dall'arcaismo tre-quattrocentesco all'espressione artistica libera e istintiva dei fanciulli.

In un passo del 1846, *Charles Baudelaire* aveva sostenuto che l'arte, per muovere verso la perfezione, doveva tornare alla propria infanzia. L'ingenuità costituiva un privilegio divino; la pittura era un'evocazione magica che doveva consultare l'animo dei fanciulli. La presunzione di ridurre l'uomo primitivo al mito del "buon selvaggio" o del "pagano cannibale" dichiara uno sfondo di matrice eurocentrica ed evoluzionistica, quando non, anche inconsapevolmente razzista. In quanto il fenomeno del primitivismo è caratterizzato da unidirezionalità e non-reciprocità.

Tra il 1815 e il 1915 i domini dell’Inghilterra e della Francia ci espansero e ne conseguì la diffusione d’oggetti etnografici: inizialmente come curiosità più o meno esotiche da offrire al pubblico delle grandi esposizioni universali e successivamente diffuse in maniera capillare, alimentando collezioni private, sale e dipartimenti dei musei, nonché specifiche sedi espositive. A quest’offerta si aggiungeva la disponibilità d’immagini riprodotte, che misero a disposizione, attraverso la *fotografia*, le cartoline e i giornali illustrati, un vasto patrimonio iconografico. Il manufatto *nègre* delle tribù non ha lasciato una testimonianza scritta, ma a raccontare storia e presenza sono proprio gli oggetti, riflesso di culture, riti e tradizioni; era in tal modo confinato entro una dimensione priva di tempo storico, al pari della società che lo aveva prodotto.

Negli ultimi anni dell’Ottocento incremento di studi e collezioni d’antropologia ed etnologia offrì uno strumento decisivo per fuoriuscire dalle crisi del naturalismo. L’associazione della libera espressività con l’idea di autenticità condusse a una sostanziale rivalutazione delle immagini antinaturalistiche prodotte dalle culture tribali. Così, la nozione stessa d’arte primitiva e di primitivismo fece ingresso nella cultura figurativa del Novecento rovesciando la sua tradizionale valutazione negativa. Da termine dispregiativo, legato alla presunta rozzezza dei manufatti e all’inabilità degli artefici, l’arte tribale divenne misura d’autenticità, vitalità e originalità. La generazione protagonista dello sviluppo delle avanguardie storiche in tutta Europa poté riconoscere nell’arte primitiva la prima e più convincente forza in grado d’oltrepassare la sempre più stanca tradizione del naturalismo, con la forza dirompente di un’espressione libera e spontanea. Questa fede nell’arte primitiva si basava naturalmente su un’interpretazione astratta e idealizzante, assai lontana dalla comprensione delle reali condizioni di produzione.

Inoltre, l'apprezzamento delle particolari qualità dell'arte primitiva, la semplificazione delle forme, l'assenza di soggetti narrativi, l'enfasi sui valori plastici essenziali, era stato favorito dai dipinti di Georges Seurat, Paul Cézanne, Henri Rousseau, e loro volta celebrati come i “primitivi” di una nuova sintassi pittorica. Per tali ragioni, dagli artisti delle avanguardie europee non dobbiamo pretendere rigore filologico e conoscenza scientifica delle arti tribali nei loro significati magici e religiosi, bensì una lettura fortemente orientata a risolvere specifici problemi di pittura e scultura moderna. La “rivelazione” dell’arte tribale agli artisti occidentali significò, innanzitutto, la possibilità di rendere concreta nella materia un’intuizione visiva altrimenti inespressa: una soluzione formale a un determinato problema estetico e stilistico.

L’interesse per le culture “primitive” si sviluppa soprattutto grazie all’istituzione di vari musei etnografici:

- Parigi: *Musée Permanent des Colonies* (1855)
- Berlino: *Staatliches Museum fur Volkerkunde* (1865)
- New York: *Museum of Natural History* (1896)
- Roma: *Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini* (1876)
- Parigi: *Musée du Trocadero* (1882)
- Londra: *Museum of Mankind* (1897)
- Parigi: *Musée de l’Homme* (1937)

## 2.2 Antichi volti

*L'anima e il mistero come fonti d'ispirazione.*

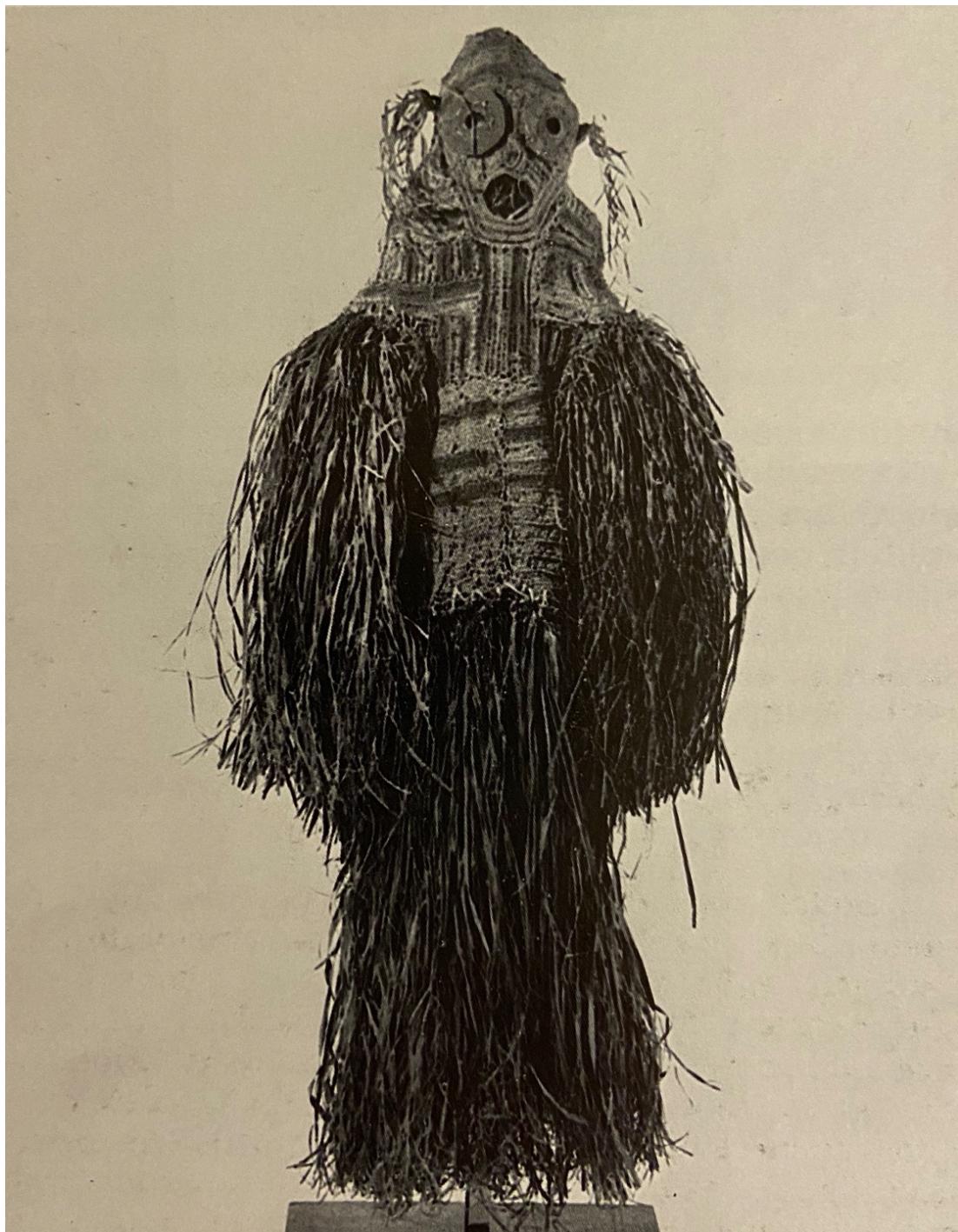
L’arte africana si applica allo studio delle arti plastiche prodotte dai popoli delle regioni occidentali e centrali del continente a sud del Sahara; dato che le regioni che affacciano sul Mediterraneo sono state influenzate dalla cultura araba e dall’Islam. È dalle regioni a sud del deserto che provengono le opere più rappresentative, quelle che esprimono la visione del mondo dei popoli che abitano queste terre. Le opere africane più antiche e preziose provengono dalla zona affacciata sul Golfo di Guine. Lì nel corso dei millenni si sono succedute importanti civiltà, quali le *Nok, Ife e Benin*.

L’arte africana, studia le tradizioni artistiche locali e regionali analizzate all’interno di contesti tribali specifici. L’arte africana è dunque, essenzialmente un’arte tribale, essa è concepita con l’intenzione di essere capita dall’utenza a cui è destinata. Infatti le persone per cui lavora l’artista africano sono membri della sua stessa comunità, consapevoli delle stesse tradizioni e partecipi delle stesse attività rituali; l’artista africano può perciò comunicare attraverso un codice simbolico in quanto i *simboli* che utilizza hanno lo stesso significato di base per tutta la *collettività*. I canoni stilistici tribali sono solo in parte vincolanti e consentono una certa libertà interpretativa sia pure nel rispetto di ciò che bisogna esprimere e significare. L’artista compie selezioni e apporta la sua personale sensibilità ed esperienza operando all’interno di una gamma di stilemi accessori che non condizionano direttamente la trasmissione di un particolare messaggio, determinando così l’originalità e l’autenticità della creazione. La maschera nelle culture tribali africane è l’espressione più genuina del codice mitico-etico-religioso, elemento portante e lo strumento più efficace per la continuità e la validità del rapporto concettuale che l’uomo ha con le forze dell’universo.

Nella civiltà occidentale la maschera è in stretto rapporto con i concetti di annullamento della personalità, mentre nel mondo africano il suo significato culturale trascende il problema specifico dell'identità di chi la indossa in quanto il fine non è il travestimento o la dissimulazione della persona, ma la materializzazione di un'idea, di una presenza altra che supera i confini del reale sconfinando nella dimensione simbolica.

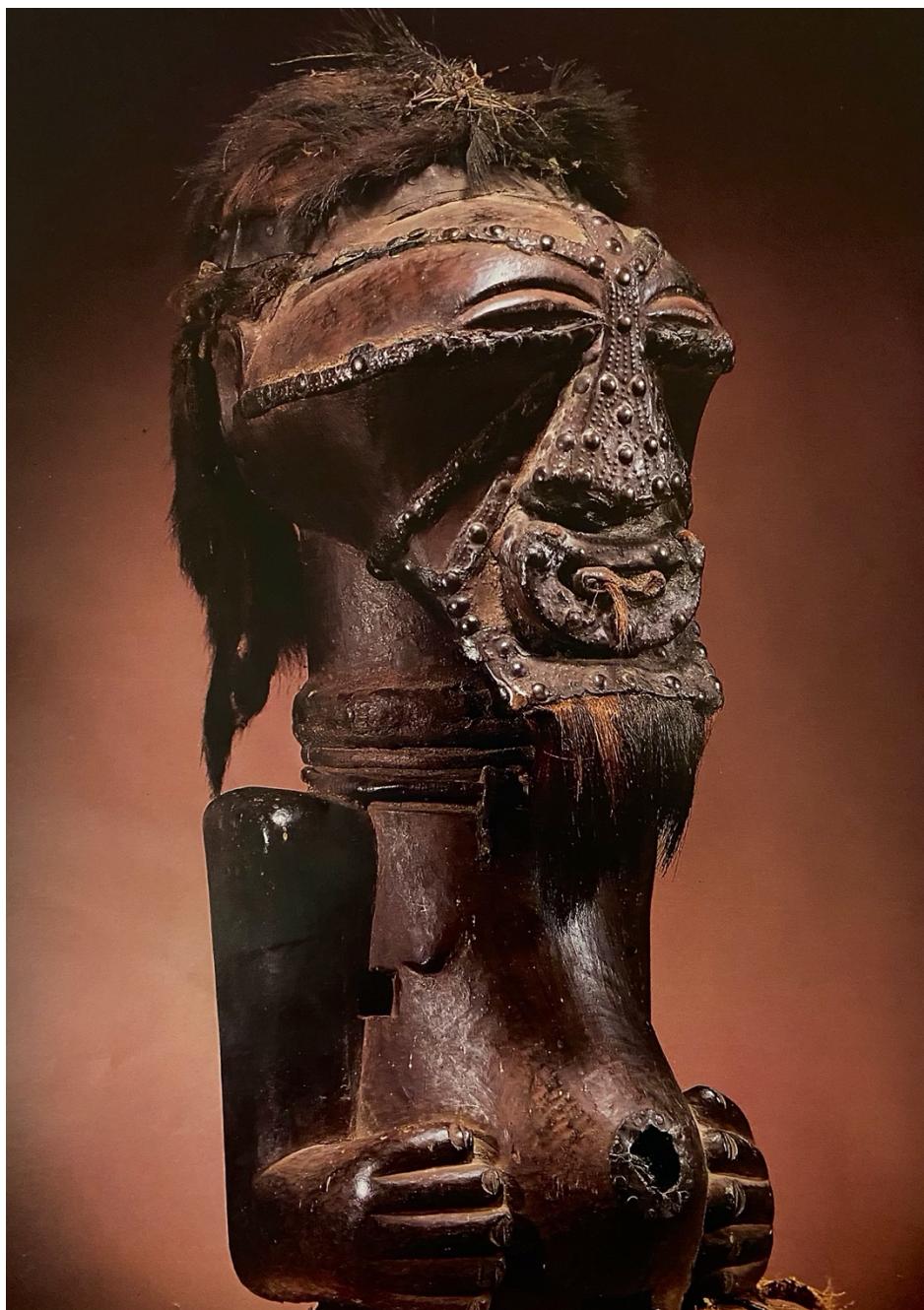
La maschera più comune è concepita per essere portata sul volto come parte di un costume che in genere nasconde tutto il corpo del portatore, altre hanno struttura ad elmo, e altre ancora sono in realtà sculture a tutto tondo portate sulla sommità del capo. Anche lo stile e i temi iconografici variano in genere a seconda dei gruppi in accordo con l'origine tribale di questa produzione; in genere le forme, quando non sono del tutto astratte, richiamano tratti antropomorfi o zoomorfi, spesso combinati tra loro con una resa iconografica che spazia in maniera articolata dalla stilizzazione geometrizzante allo spiccato naturalismo concettualizzato. La maschera è nella maggior parte dei casi in legno scolpito, a cui viene aggiunta una serie di attributi secondari che costituiscono elementi funzionali e mai semplici appendici decorative: corna, ciuffi di pelo, semi, bacche, ossa, piume e oggetti di vario genere, essa può essere inoltre di fibre vegetali intrecciate successivamente ricoperte o meno di creta, pelle o piume; oppure di cuoio o di metallo e, in genere, presenta una superficie dipinta in policromia.

Le maschere e i costumi rituali giocano un ruolo fondamentale nella vita artistica e spirituale in queste società. Durante il rito religioso la persona che porta la maschera allo scopo di rappresentare un dato spirito perde, per quello spazio di tempo, la sua identità individuale e diventa lo spirito stesso, nella visione Primitiva, quindi, l'uomo ha la capacità di trasformarsi temporaneamente in qualche altro spirito, antenato, animale, o pianta che sia. La trasformazione è visibile oltre che psicologica, perché maschera e costume di solito alterano completamente l'aspetto del partecipante del rito.



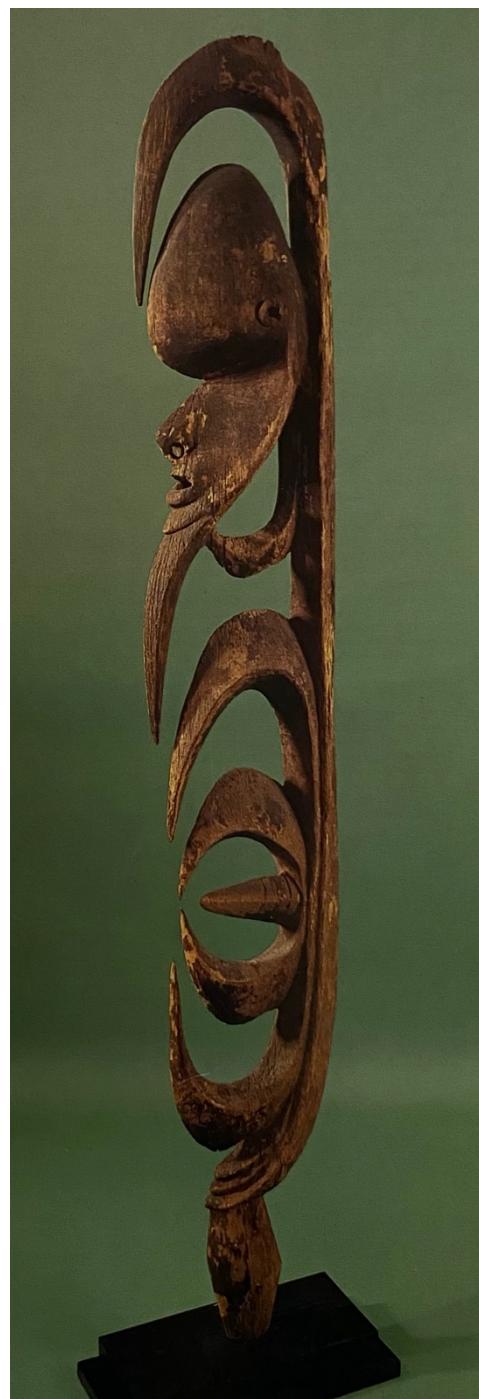
*Maschera e costume di danza, Asmat Irian Jaya, New York*

Come tutta la grande arte, le più belle sculture tribali presentano immagini di uomini che trascendono la vita specifica e i tempi dei loro artisti. Ciononostante, la testa della figura africana illustrata qui in basso:



*Feticcio, Songye, Zaire. Bruxelles, Collezione P. Darteville.*

Ci dà a prima vista una sensazione sconvolgente di alterità psicologica, mentre la scultura della Nuova Guinea qui riprodotta:



*Figura Yipwon, Alamblack, Karawari, Papua Nuova Guinea, Collezione Friede.*

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

*Se l'alterità delle immagini tribali può arricchire la nostra umanità, è perché abbiamo imparato a riconoscere in noi stessi quella diversità. Come Rimbaud diceva, «je est un aurte».*<sup>7</sup>

<sup>7</sup> W.Rubin, *Primitivismo nell'Arte del XX secolo*, p.73.

### *2.3 Primitivismo come ruolo ispiratore nelle principali avanguardie dell'900*

Quando incontriamo la parola “*Avanguardia*”, che sia nel campo letterario, teatrale pittorico o plastico, pensiamo immediatamente a una forza creativa di rottura, dirompente e rivoluzionaria. La parola stessa, ripresa dalla terminologia di guerra, comunica tutta l’energia e lo spirito di intellettuali e sensibili alla velocità con cui le epoche, mai estranee al passato che le precede, si rincorrono.

Il *primitivismo* è una corrente culturale che si sviluppa tra il XIX secolo e i primi anni del Novecento. A seguito della pubblicazione di studi antropologici e testi come il Discorso sulle scienze e le arti (1750) del filosofo svizzero *Jean-Jacques Rousseau*, che individua nello “*stato di natura*” la condizione ideale dell’umanità. Diversi intellettuali e movimenti europei rivolgono l’attenzione alle manifestazioni artistiche e culturali delle cosiddette civiltà primitive. Primitivismo è dunque etnocentrico, ovvero non si riferisce all’arte etnica in quanto tale, ma all’interesse e al conseguente dibattito culturale che essa suscita in occidente. La preparazione intellettuale e culturale per la scoperta dell’arte Primitiva precedette di almeno un secolo il pieno riconoscimento del potenziale offerto dai suoi mezzi plastici ed espressivi. Infatti l’arte tribale fu una delle ultime arti non europee ad attrarre l’attenzione degli artisti in Europa, e l’interesse degli artisti francesi per l’arte tribale fu uno sviluppo relativamente tardo del culto europeo del Primitivo. L’arte tribale possedeva alcune caratteristiche che facevano sembrare ancora più lontana dalla sensibilità europea rispetto alle altre arti non occidentali. Mentre i motivi e gli accorgimenti pittorici delle stampe giapponesi dei rilievi del sud-est asiatico potevano essere adattati alle esigenze dei pittori europei in modo abbastanza diretto, né i motivi né i principi strutturali dell’arte tribale potevano essere facilmente assimilati alla tradizione

occidentale, fondata sulle convenzioni rinascimentali di spazio pittorico e su canoni della figura umana che risalivano all'antichità. Non solo l'arte tribale era costituita soprattutto da figure singole, ma le figure stesse presentavano anche la più radicale ristrutturazione del corpo umano che gli artisti occidentali avessero mai affrontato. Anche il soggetto dell'arte africana non fu capito. Apparentemente essa non aveva un contenuto narrativo, a differenza dell'arte cinese o giapponese, il cui sviluppo poteva essere documentato storicamente e che possedeva una frequente componente narrativa e un repertorio di attributi e simboli, che erano in genere noti. Le figure dell'arte africana, non erano impegnate in nessuna attività ben identificabile, ma erano rappresentate al di fuori delle comuni azioni umane, del tempo normale e dello spazio usuale. Tutto questo veniva a coincidere con un profondo interesse per nuove combinazioni dell'ideale e del reale e nuove sintesi degli elementi concettuali e percettivi.

Solitamente si individua in Paul Gauguin l'iniziatore della tendenza primitivista, anche se più probabilmente sono Henri Matisse, André Derain e Maurice de Vlaminck, esponenti del movimento fauvista i primi a contaminare la loro ricerca artistica con elementi dell'arte etnica. Essi sono seguiti da artisti quali Pablo Picasso, Constantin Brancusi, gli espressionisti tedeschi e i surrealisti, tra i più accaniti collezionisti del genere. Nonostante questa trasversalità d'interesse, nel panorama artistico si possono individuare due atteggiamenti diversi: da un lato, un'attitudine romantica con il mito della fuga dall'Occidente, il ritorno all'innocenza, il rifiuto della società moderna e l'ideale dell'espressività istintiva e primordiale; dall'altro un'attenzione più strettamente stilistica e formale. Matisse, Picasso, Braque, Léger, Brancusi, Giacometti, Modigliani riconoscono all'apparente semplicità stilistica nell'arte etnica una grande raffinatezza estetica e la capacità di sintesi plastica.

I cubisti mostrano una preferenza per la scultura africana che si presenta frontale ma fortemente tridimensionale e tattile, mentre i surrealisti prediligono oggetti provenienti dall’Oceania generalmente più piatti, pittorici e incorporei e spesso costituiti da materiali trovati ai quali essi associano un immaginario fantastico e valori di irrazionalità quali la fuga dalla realtà, inconscio ed estasi.

Vediamo dunque che gli artisti di inizio Novecento importano elementi “primitivi” nella loro produzione reinterpretandoli secondo la propria specifica ricerca. Nella maggior parte dei casi purtroppo, artisti e intellettuali individuano nelle opere di arte etnica valori che non coincidono con i reali intenti degli autori. Ciò nonostante, per le avanguardie il Primitivismo interpreta un’importante forza rinnovatrice contribuendo alla rivoluzione estetica, formale e tematica dell’arte occidentale moderna.

## 2.4 Principali esponenti

### Paul Gauguin (1848-1903)

Gauguin fu uno dei più grandi precursori del Primitivismo, la sua figura è divenuta ben presto un mito fondante, capace di esercitare una profonda influenza su tutta l'arte delle Avanguardie. In Gauguin una sottesa e costante ricerca delle origini, probabilmente radicata nella sua storia personale, che si intrecciò in modo inestricabile con un irrefrenabile bisogno di evasione dalle convenzioni della società moderna. La ricerca del selvaggio per natura, delle culture “primitive” che trovò alla fine incarnate negli uomini e nelle donne polinesiane, fu un espediente esistenziale per rivelare, attraverso l'arte, il selvaggio che era dentro di lui. In altre parole, più che all'arte delle altre culture, che comunque lo affascinò profondamente e con una notevole estensione di fonti (precolombiane, orientali, popolari, oceaniche), egli indirizzò la sua ricerca all'espressione di un universo interiore che dalle lontanenze esotiche traeva linfa per manifestarsi finalmente liberato.

Gauguin vedeva i tahitiani come qualcosa d'infantile e immemorabile allo stesso tempo, come esseri semplici e spontanei che tuttavia si comportavano con una grazia misteriosa che suggeriva un'innata aristocrazia, egli li collegò non solo con il concetto dell'innocenza, ma anche con quello di antica saggezza, nello spirito della teosofia. Egli sentiva che per un popolo simile doveva adottare costruzioni pittoriche complesse, il suo stile primitivizzante manca di violenza espressiva e di deformazione, secondo egli la sua arte doveva dare la sensazione di ciò che egli chiamava «*un certain luxe barbare d'autrefois*», una combinazione di splendore e di stato selvaggio, di gloria e di ombre oscure nel retaggio polinesiano.

La personalità di Gauguin si tradusse in modo intenso anche nella produzione artistica delle sue sculture:



*Idolo con conchiglia. 1893ca. Legno. Parigi Musée D'Orsay*



*Tempio sacrificale, Parigi Musée D'Orsay.*

Il significato che troviamo nelle opere quali *Idolo con conchiglia* e *Tempio sacrificale* sono una combinazione di raffinatezza formale ieratica e di orrore presente nell'arte delle *isole Marchesi*; nella prima dove la dignità indifferente della posa, simile a quella di un Budda aureolato, è controbilanciata dall'intarsio dei denti dignignanti; o il Tempio sacrificale, dove la luce gioiosa del sole e i fiori lussureggianti circondano un marae (il recinto di un tempio) con un idolo che appare in lontananza e una palizzata adorna di teschi che rievocano il sacrificio umano. Quest'ultima fantasia, in cui si fondono esplosioni di vita e di morte, venne ricostruita da Gauguin in base a oggetti delle isole Marchesi. Insieme ad altre immagini ibride presenti dell'arte polinesiana di Gauguin, composte allo stesso modo, di queste ultime, sono finzioni: non quindi falsificazioni casuali, ma costruzioni in parte reali e in parte ipotetiche, intese ad evocare le verità dell'immaginazione e a sollevare nuove questioni piuttosto che a risolverle.

Chi legge nelle loro iconografie significati particolareggianti, come chi liquida tali iconografie come se fossero dei prodotti della fantasia irrimediabilmente confusi, prende le opere troppo alla lettera. Noi dobbiamo accettare la loro validità, identificare il loro significato in termini più basilari. Il primitivismo oceanico di Gauguin si occupava non tanto della sua stessa psiche, e non solo degli indigeni e della loro cultura reale o immaginaria, ma delle questioni che legavano Gauguin a questi popoli.

### I Fauves: Henry Matisse (1869-1954)

Tra le avanguardie di inizio secolo, anche i fauves subirono una forte influenza primitivista e Matisse fu tra i primi a contaminare la propria pittura con elementi ispirati all'arte etnica. Aprì nuovi orizzonti fortemente espressivi dando vita ad un universo cromatico del tutto inconfondibile e caratterizzato da una forte simbologia legata al mondo arcaico. L'influsso africano è molto evidente anche nella sua produzione plastica. Nel *Nudo Blu* per esempio che fu iniziato dopo che Matisse aveva lavorato per qualche tempo al *Nudo sdraiato*, in questo dipinto la ristrutturazione del corpo è molto marcata e l'uso di elementi ispirati all'arte africana nella articolazione delle forme è ancora più evidente. La parte superiore e quella inferiore del tronco, sono ruotate in maniera così innaturale che sembrano quasi appartenere a figure diverse. Gli elementi che sono stati maggiormente influenzati dalla scultura africana sono: i seni a bulbo, la testa sferica dal collo corto, priva di cappelli sciolti o dello chignon caratteristici dei modelli europei, il tronco allungato e infine le natiche molto sporgenti ricordato tratti tipici della scultura africana. In armonia con il tema implicito della terra durante la Primavera, il dipinto possiede uno straordinario dinamismo, la composizione si basa su una serie di archi e di curve che si ripetono e che collegano la figura al paesaggio circostante e sottolineano perciò, sia formalmente che sul piano del soggetto, l'indissolubile scambio di energia vitale tra

la donna e la terra. Non essendo vista da un unico punto e neppure fissata in un luogo preciso, la figura è resa con maggiore dinamismo e fluidità rispetto a qualsiasi opera precedente di Matisse.

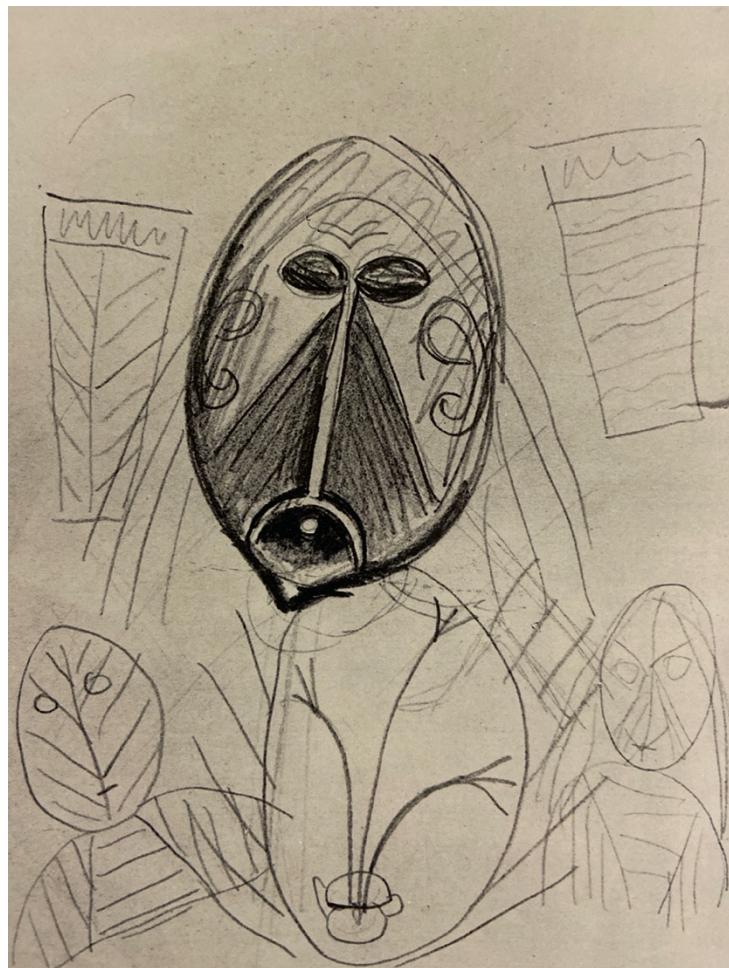


*Matisse, nudo sdraiato I. 1907. Bronzo. New York. The Museum of Modern Art*



*Matisse, Nudo blu 1907. Olio su tela Baltimora, The Baltimore Museum of Art.*

Pablo Picasso (1881-1973)



*Picasso, Maschera e teste. 1907. Matita. Collezione Jacqueline Picasso.*

L'empatia di Picasso verso l'arte tribale era così profonda e palese che i primi critici lo identificarono come protagonista chiave del primitivismo del XX secolo, nonostante si sapesse che Matisse, Derain, Vlaminck e forse altri ancora avevano "scoperto" la scultura africana prima di lui. Gli istinti primitivisti rappresentavano una tensione costante nella psicologia di Picasso venivano costantemente rafforzati dalla continua presenza di oggetti tribali nei suoi studi dal 1907 fino alla sua morte.



*Una parte degli oggetti tribali di Picasso conservati alla villa La Californie a Cannes. 1974*

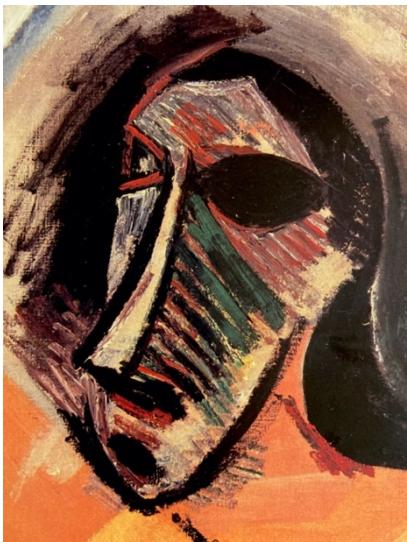
Il significato che per Picasso avevano gli oggetti tribali, capaci di toccarlo profondamente per la loro intensa carica emotiva e per il loro potere magico, fu più importante di qualunque altro imprestito visibile. Picasso era alla ricerca di nuove soluzioni per poter sprigionare un'istintività espressiva, totalmente liberatoria e primordiale. Come esempio volevo riportare una delle più celebri opere di Picasso, *le Demoiselles D'Avignon*. In quest'opera le figure "africane" fungono da paura della morte tanto che dalla forza vitale, la coabitazione di Eros e Thanatos delle *Demoiselles* richiama una componente particolare della Psicologia di Picasso: la sua paura recondita e la sua ripugnanza per il corpo femminile accanto al suo ardente desiderio e alla sua estatica idealizzazione dello stesso.

Questa bipartizione è stata messa in luce nell'arte di Picasso, così come lo era nel suo comportamento; essa è parodiata nel suo modo confessato di trattare le donne sia come "divinità" che come "zerbini" di casa. Simili sintomi di attrazione\repulsione sono molto comuni nella psicologia maschile.

Nell'opera si percepisce la tanatofobia nell'orrore primordiale evocato dalle teste, mostruosamente deformate, delle due prostitute sulla destra del quadro, così diverse da quelle delle graziose cortigiane nella parte centrale. Si può solo lontanamente immaginare la paura, lo stupore, e il terrore che queste teste devono aver provocato nel 1907, data la reazione vivace che anche noi, oggi proviamo di fronte ad esse. Questi volti "africani" esprimono molto di più, io credo, del solo carattere "barbaro" di pura sessualità; in primo luogo la loro violenza allude alla donna come distruttrice, ma in realtà esse evocano qualcosa che trascende il nostro senso di esperienza civile, qualcosa di tenebro e mostruoso. La ricerca di Picasso di correlativi plastici che esorcizzassero i suoi demoni psicologici personali lo portò a quei visi, essi costituiscono una forma di abrazione visiva e ci spingono verso il senso freudiano del mascherare, in cui un'emozione troppo dolorosa da vivere direttamente (in questo caso la paura dell'artista di morire di malattia) è affrontata attraverso un'immagine sostituiva "di copertura".

La visita al *Musée d'Etnographie* scaturì in Picasso una rivelazione di shock, di carica, di forza che provocò in egli un trauma che un'epifania. Fu la "magica" concezione dell'arte come catarsi che si rivelò a Picasso nelle maschere e nelle figure che aveva visto. L'approccio dualistico di Picasso nei confronti degli oggetti che definiva "magici" e "ragionevoli" non comportò nessuna contraddizione. Il primo aggettivo qualificava la loro funzione e la loro forza; il secondo, la logica dei loro vari modi di rappresentazione riduttivi e ideografici.

A livello cromatico possiamo notare nell'opera combinazioni sgargianti e violenti, perfino brutali dei colori. La loro deformazione completa il colore violento, conferiscono alle figure una sensazione di terrore. Nel dipinto le teste delle figure rappresentate a destra sono state associate alle maschere africane.



- Picasso, *Les Demoiselles D'Avignon* (particolare) 1907. Olio su tela, New York. Museum of Modern Art.
- *Maschera, Regione di Etoumbi, Repubblica Popolare del Congo*. Legno. Musée Barbier-Muller

Picasso considerò le *Demoiselles D'Avignon* come il suo primo quadro si “esorcismo”. «*Per me, le maschere non erano soltanto delle sculture, erano oggetti magici... intercessori... contro tutto- contro spiriti sconosciuti e minacciosi... Erano armi- per proteggere la gente contro il predominio degli spiriti, per aiutarla a liberarsi di questi. Se diamo una forza a questi spiriti, noi ci liberiamo*».<sup>8</sup>

Nella prima immagine che ho riportato, *Maschera e teste* è uno dei disegni “primitivi” di Picasso più insoliti, è costruito intorno a una grande testa possente che assomiglia a una maschera, ma la ricerca, però, di una qualsiasi maschera africana o oceanica che le assomigli, è vana. Questo sottolinea il fatto di quanto l’automaticità del disegno volesse dimostrare la catena delle sue associazioni mentali ed evidenziare che il suo pensiero si forma nella sua mano.

<sup>8</sup> *La Tête d'Obsidienne*, p.28.

## Costantin Brancusi (1876-1957)

Brancusi dopo aver visitato la mostra dedicata a Gauguin aperta al *Salon d'Automne* nel 1906 rimase affascinato dal nuovo modo di intendere la scultura; che evita la copia, meccanica o ad occhio, di un modello. Era proprio la sua immediatezza, la sua implicita onestà, la convinzione di creare grazie ad essa, una forma di tipo nuovo, che valorizzasse maggiormente le caratteristiche della pietra. Pian piano egli si liberò dalla retorica monumentale e dalla tecnica prodigiosa del maestro *Rodin* e si mise a studiare la scultura negra. In seguito attraverso un colloquio paziente e profondo con la materia, giunse ad un linguaggio proprio, di massima sintesi, di lucentezza maniacale, di concetti condensati in forme estremamente lineari, sottili, simboliche. Il profondo interesse di Brancusi nei confronti del primitivismo, inteso principalmente come semplificazione, delle forme, è ben visibile nell'opera *La musa addormentata* (1910). Il soggetto sempre più etereo e universale è una forma puramente volumetrica, i cui lineamenti sono appena abbozzati.



*Brancusi. La musa addormentata. 1910 The Metropolitan Museum of Art, New York.*

## Espressionismo Tedesco

Quello che affascinava gli *Espressionisti tedeschi*, nell'arte Primitiva, era la sua potenza ed immediatezza; La reazione degli espressionisti tedeschi fu diretta ed emotiva, a differenza di quella, più romantica ed idealizzata, di Gauguin e dei Fauves.

«*Ogni qualvolta la vita si esprime, essa desidera esprimere solo sé stessa; perciò essa si fa breccia attraverso qualsiasi forma che le venga imposta da qualche altra realtà ... (Oggi) il ponte che unisce passato e futuro delle forme culturali sembra essere stato distrutto; noi fissiamo il nostro sguardo su un abisso di vita senza forma che ci sta sotto i piedi. Ma forse questa assenza di forma è essa stessa la forma più appropriata per la nostra vita in questo tempo.*» <sup>9</sup>



*Espressionisti, Leopold Museum Vienna.*

Ciò che ha rafforzato particolarmente il mio legame agli espressionisti tedeschi e all'arte africana è stata la visita al *Leopold Museum* di Vienna. Seguendo il percorso di visita suggerito dalla piantina, mi sono imbattuta nelle maschere dei popoli africani le quali mi hanno rapito, meravigliato, e colpito a tal punto da lasciarmi senza parole. Non si trattava di sculture come le altre. Per niente. Erano oggetti magici. Non credo che si possa essere così audaci da afferrare ciò che queste maschere dei popoli primitivi volessero davvero trasmettere... Questo intenso incontro mi ha portato a cogliere in parte il contenuto spirituale di questi oggetti e un'emozione in grado di illuminare e arricchire la mia ricerca verso questi popoli. E questo senza che dovesse necessariamente studiare l'oggetto da un punto di vista storico. Il mio interesse per gli oggetti etnici non è stata una questione di affinità formale, piuttosto l'espressione di una profonda comunione spirituale. Queste maschere hanno avuto una grandissima capacità di comunicare solo attraverso lo sguardo dell'osservatore, e sono state in tal senso speciali agenti che attivano e ravvivano un percorso ininterrotto di ricerca interiore.



*Maschere, Leopol Museum Wien..*

Personalmente credo bisogni riconoscere che le sculture *negré* hanno un grande carattere e denotano un senso artistico molto evoluto e profondamente sincero.



*Kom, Kameruner Grasland, Aufsatzmaske, Ende 19.bis.1.Drittel.20.Jh.L. Museum Wien*

Guardiamo ad esempio con che semplicità è stata realizzata questa maschera. Bastano alcune accentuazioni per dare al lavoro un impressionante aspetto definitivo. Gli occhi ben distanziati, le guance rotonde, le sopracciglia dettagliate, i cappelli assai stilizzati, l'aspetto tondeggiante del viso. Non vi è dubbio che l'opera sia stata lavorata con amore, con una fede assoluta e che, al contempo, sia particolarmente selvaggia; ed è forse questo che crea lo stile e l'espressione della figura.

Se provassimo a mettere una accanto all'altra una testa negré e una testa greca, subito saremmo colpiti da come la testa greca sembrerà essere stata eseguita in modo fiacco e da come, da un punto di vista espressivo, vi apparirà quasi insignificante, manterrà senz'altro la sua armonia e la sua bellezza sovrumana. Al contrario, la testa negré s'imporrà nel suo essere stupefacente e delle volte brutale.

Ciò che mi affascina in particolar modo è che l'artista nero non ha una memoria concreta della forma, ma possiede piuttosto un'immagine sensuale del ricordo. In virtù della sua primitività, nel momento in cui esprime tale immagine, la riproduce semplificandone più possibile le forme, ma preservandone al contempo l'intensità della sensazione. In lotta con la materialità, per lo più quella del legno, e nel timore reverenziale della divinità di cui cerca di rivelare l'immagine, lo scultore nero si afferma grazie al potere delle sue emozioni.



*Kota, Gabun, Mbulu Ngulu. Lepold Museum.*



*Bambara Mali, Affenmaske, L. Museum.*

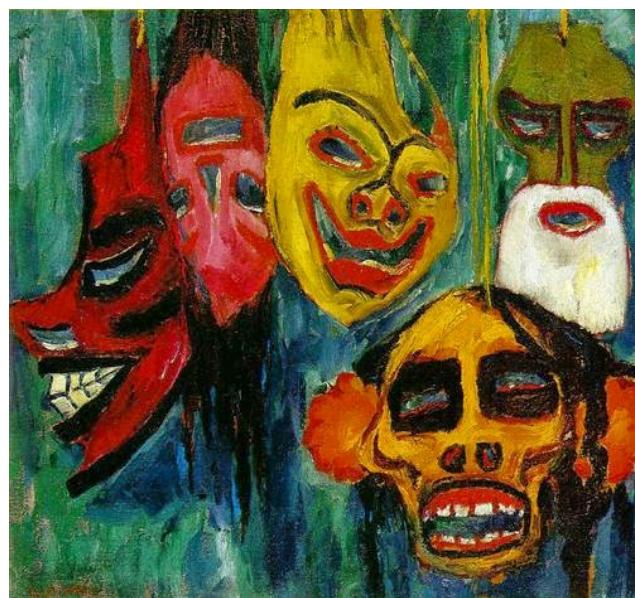
L'espressionismo tedesco deve la sua origine principalmente alla fondazione del movimento *Die Brücke*, di cui i fondatori del movimento sono: *Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Schmidt Rottluff, Max Pechstein e Emil Nolde*.

Gli espressionisti quali Nolde consideravano l'arte in relazione alla comunità popolare prerazionale, agli istinti e sentimenti della vita naturale, in sostanza a ciò che Rousseau definiva lo *stato di natura primitivo*.

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

Nella cultura dell'espressionismo tedesco spiccava una particolare interpretazione di primitivismo, fondata sulla percezione emotiva delle forme arcaiche e primordiali. I membri del gruppo trovarono ispirazione nei bronzi del *Benin* e soprattutto nelle sculture tribali africane custodite nel Museo etnografico di Dresda; loro stessi collezionisti, decorarono i propri studi con maschere e sculture.

Nei dipinti la tensione espressiva dei volti veniva resa deformi, rifacendosi in egual misura ai volumi sintetici delle maschere africane.



*Emil Nolde, Natura morta di maschere I. 1911. Olio su tela. The Nelson-Atkins Museum of Art.*

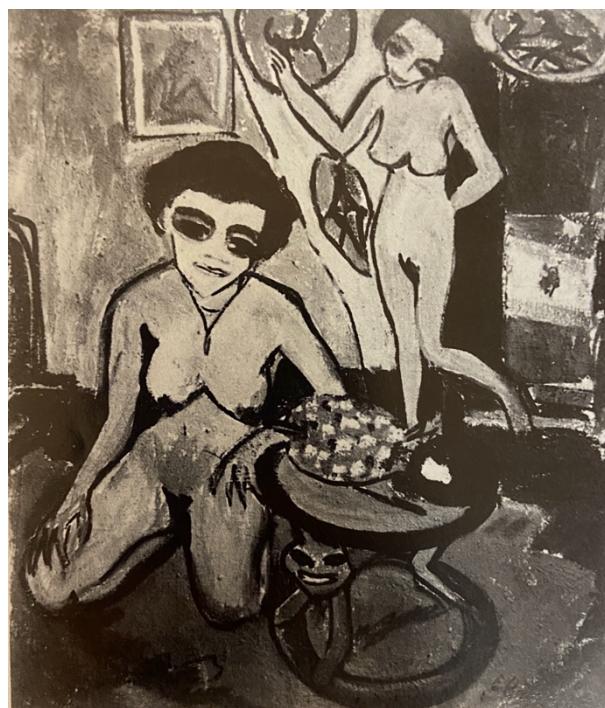
In altre opere agiva invece una più aperta interpretazione dei motivi esotici, che si legava a fantasie di liberazione dai tabù borghesi, come traspare dai dipinti rappresentanti le bagnanti. Dipinti di Kirchner come le *Bagnanti in una stanza* raffigura graziose bagnanti in pose artificiose in un interno fortemente “primitivo”. I nudi stanno in piedi, si piegano, mangiano, rassettano i loro cappelli, evocando nel complesso un’arcadia idilliaca e serena. L’interno evoca l’atmosfera di una casa tribale. Le tende presentano motivi geometrici: gli sfondi giallo vivo modellati da contorni neri raffiguranti un re sul trono. Lo sfondo raffigura la vita “grezza”, ma i nudi in primo piano hanno attributi di civiltà, il dipinto evoca lo stile di vita della Brucke, uno stile che mette a confronto il grezzo ed il sofisticato, ciò che è naturale e ciò che è prodotto di una cultura. Tale ambivalenza è confermata anche in un gruppo di opere di Heckel, che utilizzò questo contrasto. Prendiamo come esempio la *Ragazza con ananas*<sup>9</sup>, vediamo una ripresa del tema affrontato da Kirchner: un nudo grazioso davanti a un tendaggio Primitivo. Il sorriso della ragazza ripete quello dell’animale scolpito sullo sgabello, mentre l’ananas evoca sia la natura (in quanto elemento tropicale) che la cultura (in quanto squisitezza europea). Quindi Heckel attenua l’antitesi di Kirchner; il prodotto culturale e l’esotico sono correlati, non opposti.

In realtà nella Brucke erano presenti due diverse concezioni che portavano a due diversi approcci al Primitivo: natura contro cultura, e natura come cultura. Questa seconda concezione era assolutamente quella di Gauguin.

<sup>9</sup> G. Simmel, *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*  
Trad. di K.P. Etzkorn, Teachers College Press, New York 1968  
pp. 17,25; cfr. p.12. Il testo che dà il titolo al volume apparve nel 1914.

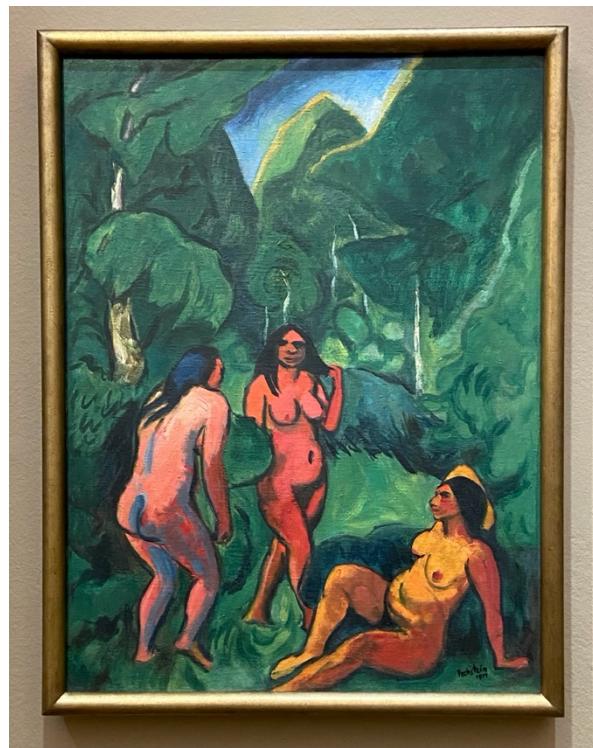


Ernst Ludwig Kirchner. *Bagnanti in una stanza* 1908. Olio su tela. Saarbrucken, Saarland-Museum.



Ernst Heckel. *Ragazza con ananas*. 1910. Olio su tela. Collezione sconosciuta.

Max Pechstein fece parte del gruppo di artisti della prima generazione primitivista che, sulle orme di Gauguin, viaggiarono e risiedettero a lungo fuori dall'Europa. Come per tutti i membri della Brucke, il fascino di una vita primigenia, diretta e genuina, segnata da un profondo distacco dai costumi e dai modi di vivere dalla civiltà occidentale, si mescolava in lui con l'ammirazione per la semplicità e la libertà delle forme plastiche ed espressive delle opere "d'arte primitiva" che aveva osservato e studiato da vicino nei musei etnologici e nelle collezioni private tedesche. Fascino e ammirazione che erano accompagnati anche da un sincero amore per la natura e per la vita all'aria aperta che, lo aveva portato a frequentare villaggi costieri della Germania settentrionale e della Liguria, dove aveva ritratto a tinte vivaci la vita semplice dei pescatori.



*Max Pechstein. Abends. 1911. Olio su tela. Leopold Museum. Wien.*

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

I due artisti principali sono Wassily Kandiskij e Franz Marc, che in quegli anni organizzarono diverse esposizioni nell'ambito delle attività del “*Cavaliere Azzurro*”; di un certo interesse minore del gruppo fanno parte anche gli artisti minori come: August Macke e Heinrich Campendonk.

Per tutti loro, una concezione letteraria comune del primitivo ebbe la precedenza su qualsiasi esempio specifico di arte Primitiva. Per il “*Cavaliere Azzurro*” il primitivo poteva significare l'arte arcaica di corte come l'arte popolare, l'arte infantile come l'arte tribale. Era l'intenzione del “*Cavaliere Azzurro*”, secondo Kandinskij, favorire l'assimilazione di tutte le forme espressive artistiche. Ciò che più lo infastidiva era la separazione arbitraria, delle varie arti e dei vari periodi della storia dell'arte.

Analizzando le opere di Franz Marc, conosciuto per i suoi ritratti di animali, le sue opere sono caratterizzate dalla brillantezza dei colori primari. Nei suoi dipinti possiamo notare semplicità, una notevole forza vitale della natura e un profondo senso di emozione. L'interesse principale di Marc come artista era quello di catturare la sua venerazione mistica per il mondo animale, in egli esisteva un anelito irrinunciabile alla purezza. Tutti gli animali di Marc hanno qualcosa in comune: sembrano pensare, e poi sognare. C'è in questo pittore una forte volontà di immedesimarsi nel loro silenzio e nelle vibrazioni più sottili e impercettibili del loro essere.



Franz Marc, *Liegendes weises Pferd auf schwarzem Grund*, 1912. Leopold Museum, Wien.



Franz Marc, *Sitzender Tiger*, 1913. Leopold Museum, Wien.

Nel suo caso gli oggetti esposti al Museo Etnografico berlinese non operarono solamente un impatto di carattere generale sulle idee estetiche dell'artista, ma ebbero anche una potente, anche se temporanea, influenza sul suo stile.

Marc trasse ispirazione dall'arte micenea, da sculture di animali del Camerun, e in particolar modo dall'arte dell'antico Egitto.

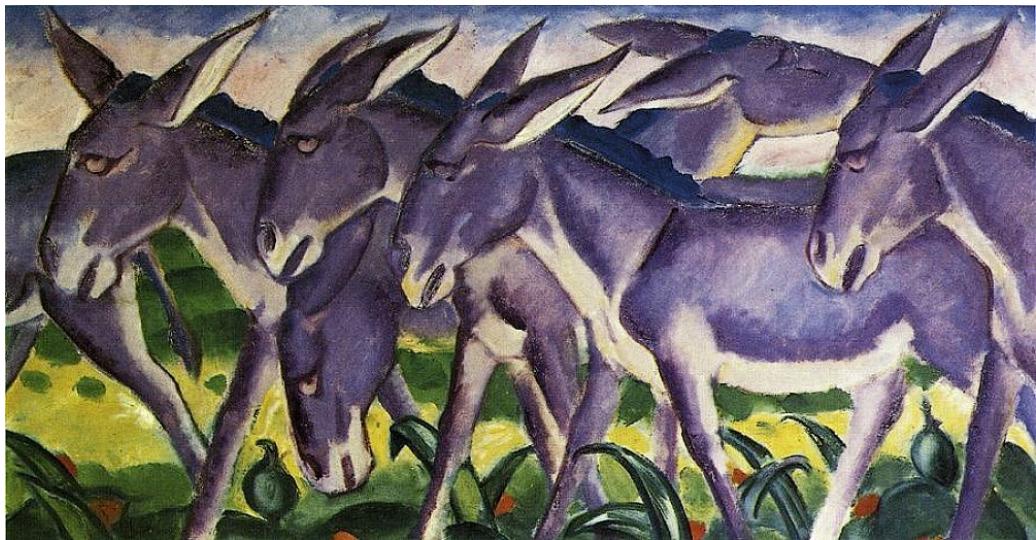
Ad esempio, nell'opera *Fregio di asini* del 1911, possiamo notare come egli trasformò il rilievo eccessivamente basso del prototipo egiziano negli animali notevolmente a tutto tondo e tridimensionali nel suo dipinto; i musi degli asini sono accuratamente modellati, inoltre le facce degli animali sono più violente, potremmo dire più espressioniste di quelle egiziane.

Per Marc gli animali, solitamente dipinti nel loro ambiente naturale, sono alla base ricerca pittorica: sono per lui una metafora di innocenza e purezza, di slancio vitale.

Nei suoi quadri, spesso immagina il punto di vista e la visione del mondo delle creature che ritrae anziché quello dell'uomo, arrivando a una sorta di animalizzazione dell'arte. A differenza degli artisti della Brucke che avevano posto in risalto l'erotismo del primitivo, Marc auspicava che gli espressionisti "diventassero asceti".



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



Franz Marc, *Fregio di asini* 1911. Olio su tela, Collezione Frau Ursula Selbach.

Non è assolutamente sorprendente che un altro membro del “Cavaliere Azzurro”, Heinrich Campendonk, abbia letteralmente preso “in prestito” un’intera figura da un’opera africana esposta al Museo Etnografico di Berlino. L’animale raffigurato in una sua xilografia è infatti ricavato direttamente da una piastra in bronzo del Benin. Ma Campendonk armonizza nell’opera anche altre fonti. Gli artigli della sua bestia mitica derivano da stampe popolari russe, mentre le palpebre punteggiate ed i motivi perforati sulla destra sono ispirati alle figure del gioco delle ombre egiziano. Il tocco più originale di Campendonk, a parte la fusione da lui operata di fonti dell’arte popolare e tribale, è l’aver posto un ramo d’albero inarcato verso l’alto esattamente nella stessa posizione in cui l’artista del Benin aveva invece raffigurato la coda dell’animale.



Heinrich Campendonk, *La tigre*. 1916. Silografia, Monaco, Stadtische Gallerie im Lembachhaus.



Piastra, Regno del Benin, Nigeria. Bronzo. Berlino, Museum fur Volkerkunde.

Emil Nolde fu l'ultimo grande espressionista a compiere seri studi sull'arte tribale. Incuriosito dalle maschere popolari carnevalesche del pittore belga *James Ensor*, iniziò ad interessarsi anche a quelle trinali, studiando anche la scultura figurativa Primitiva.

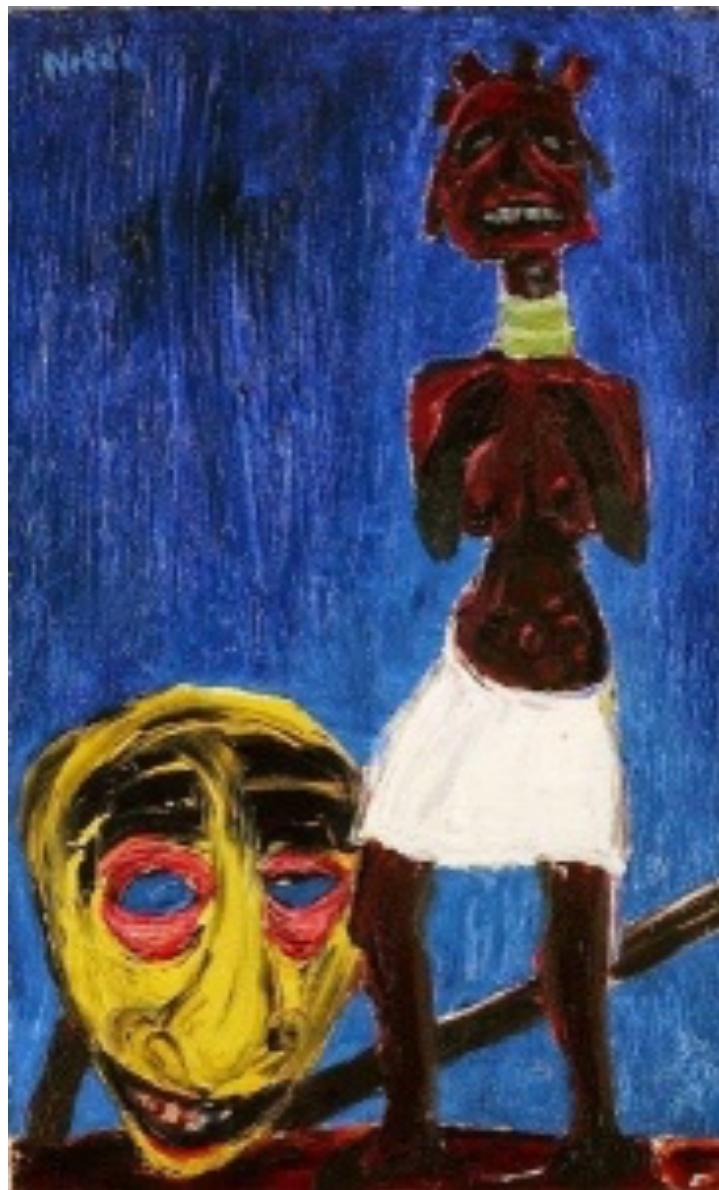
Viaggiando prima in Cina, Manciuria, Siberia e Giappone, poi nella Nuova Guinea, Nolde cattura le luci, i colori, i paesaggi e i personaggi che caratterizzano quelle splendide terre. Gli aspetti più innovativi del suo viaggio si riscontrano nell'adesione ad un primitivismo e ad un esotismo studiati dal vivo nella raffigurazione dei soggetti trattati e non ideati in studio. In più occasioni egli raffigura su tele e fogli gli aborigeni dei luoghi visitati, catturando le loro espressioni e immortalandoli nella spensieratezza della loro quotidianità, come nel dipinto del 1914 raffigurante i Papuani, in altre relega ai soggetti tratti fisiognomici di forte impatto, al limite dell'orripilanza e del grottesco, in una similitudine sempre più evidente con le maschere di cui sono ideatori: in *Figure and Mask* sito a Basilea, per esempio, è molto serrata la correlazione tra la maschera votiva gigantesca poggiata al suolo ed il magro esponente della tribù: entrambi hanno gli occhi profondamente calcati ed un sorriso esteso e angosciante, a testimonianza di una visione mistica ed onirica che appartiene a quei popoli e che non può essere compresa dall'uomo europeo civilizzato.

«[...] I popoli primordiali vivono nella loro natura, sono un tutt'uno con essa e una parte dell'universo intero. A volte penso che solo loro sono veri uomini, mentre noi siamo fantocci deformi, artificiali e pieni di tenebra [...]»<sup>10</sup>

*Emil Nolde.*

<sup>10</sup> Emil Nolde, *Briefe aus den Jahren 1894-1926*, a cura di Max Sauerlandt, Furche, Berlino 1927, p.98 sg. Citato anche in Reidemeister, *Das Ursprungliche*, dopo il n. 149.

Quello di Nolde è un primitivismo emozionale in quanto l'artista impiega oggetti artistici tribali per comunicarne emozioni, in pratica egli usa le fisionomie degli oggetti tribali come un lessico da cui trarre segni emotivi.



*Emil Nolde, Figure and Mask, 1911. Olio su tela, Kunstmuseum Basel, Basilea.*



*Emil Nolde, Testa-trofeo. 1911. Matita e gessetto colorato. Seebull, Fondazione Ada und Emil Nolde.*



*Testa-trofeo, Mundurucù, Brasile. Testa umana, cotone e piume, Berlino, Museum fur Volkerkunde.*

All'inizio della mia visita al Leopold Museum mi sentii particolarmente attratta dalle opere più selvagge delle arti dell'Oceania e dell'Africa. Di quelle opere ho potuto godere di una importante presenza di libertà creativa, e soprattutto di soluzioni sorprendenti inventate per concepire immagini di suggestive forze spirituali e sovrannaturali.

Proseguendo per il museo fui altrettanto coinvolta dalla presenza di opere di vari espressionisti, e rimasi colpita del modo in cui l'arte moderna si è contraddistinta più volte per una volontà di recupero delle culture primitive.

Uno degli artisti del Novecento che mi sta più a cuore è Paul Klee, sebbene in egli il primitivismo assume connotazioni diverse rispetto a quelle comunemente utilizzate a proposito delle avanguardie storiche; dal punto di vista della pittura ciò che ci colpisce di più di Klee, è il passaggio della linea, è stato detto che la linea di Klee è una linea poetica, fa sognare; ci sono due linee: una linea sottilissima che è quella del periodo del Bauhaus dagli anni venti circa, agli anni trenta. E poi c'è la linea dell'ultimo Klee, quando egli ormai è ammalato, la linea diventa spessa, larga e la sua dimensione diventa tragica, come prima non lo era.

Dal punto di vista teorico, gli scritti più importanti sono due saggi, nel primo, denominato la “*Confessione creatrice*” del 1920 egli afferma che: «*L'arte non deve riprodurre il visibile ma deve rendere visibile*». Per egli l'arte non è riproduttiva, per quello c'è la fotografia. L'arte deve far emergere qualcosa che noi non vediamo immediatamente, tuttavia sta sotto i nostri occhi. L'artista è in grado di trasformare il dato che a noi sembra di vedere in qualche cosa che a ben vedere, noi non vedevamo prima, e come se il dato diventasse improvvisamente per noi un dono, qualcosa di inaspettato. Questa è la forza di Klee: far apparire all'interno del dato il possibile. Il pittore ha il compito di realizzare diverse possibilità. Egli a differenza di Kandinskij e Marc, pittori molto amici di Klee, vive un mondo intermedio. Mentre Kandinskij vive il mondo iperuranico dove c'è lo spirituale, l'assoluto, con l'abbandono del sensibile,

invece Marc vive il mondo terreno, il grande pittore amante degli animali, il pittore della terra, della carne; Klee vive in un mondo intermedio, il mondo abitato dai morti e dai non nati, cioè dalle possibilità che non si sono date, che spetta lui in qualche modo realizzare.

Egli disse «*Vivo in un mondo intermedio, più vicino degli altri al cuore della Creazione, ma non abbastanza vicino.*»<sup>11</sup> Questa frase il figlio l'ha messa nella tomba. Questa bellissima frase ci fa capire la consapevolezza di Klee di aver raggiunto l'invisibile, il non visibile, più vicino, ma non abbastanza vicino.

Per fare emergere l'invisibile occorre almeno una linea, che per quanto sottile, questo invisibile in qualche modo lo copre, e quindi si può essere soltanto vicini, mai a ridosso dell'invisibile stesso.

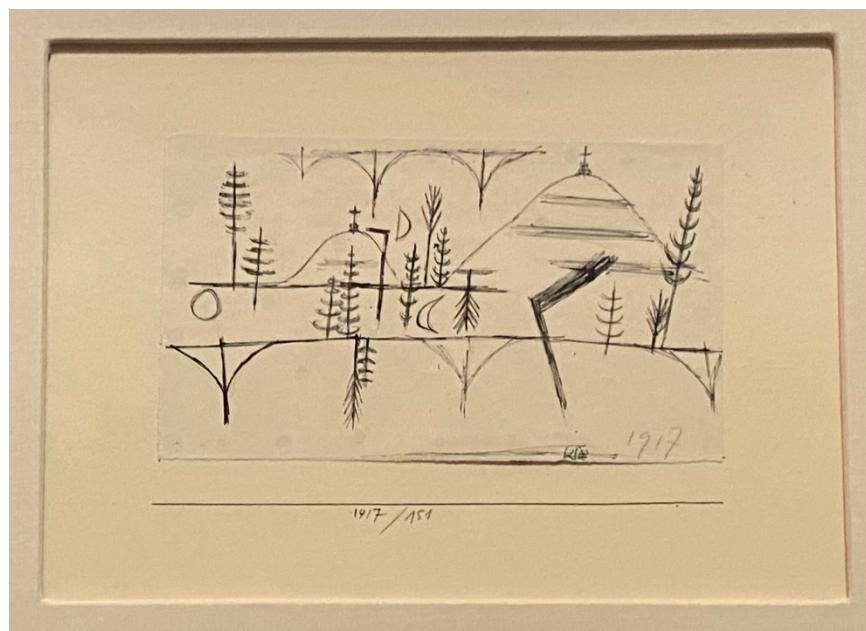
«*I bambini, i pazzi, i popoli primitivi possiedono ancora - o hanno riscoperto la capacità di vedere. Sia ciò che vedono che le forme che essi ne derivano sono, a mio avviso, una riconferma di notevole valore di tale capacità. Infatti, quando noi osserviamo qualcosa, vediamo tutti la stessa cosa, sebbene ognuno la veda da un'angolatura differente; al di là di tutti i pianeti, non il prodotto di un'immaginazione delirante, ma un oggetto reale.*»<sup>12</sup>

Sia nei suoi scritti che in quelli dei suoi amici del *Blaue Reiter*, il primitivismo è definito come un ritorno alle origini e nello stesso tempo come l'inizio di una nuova era spirituale. Per egli però l'espressionismo non va inteso come una esaltazione, dell'ego, ma piuttosto come una predisposizione, un armonizzarsi all'idea di recepire gli aventi manifestati che sorgono o prendono forma all'esterno.

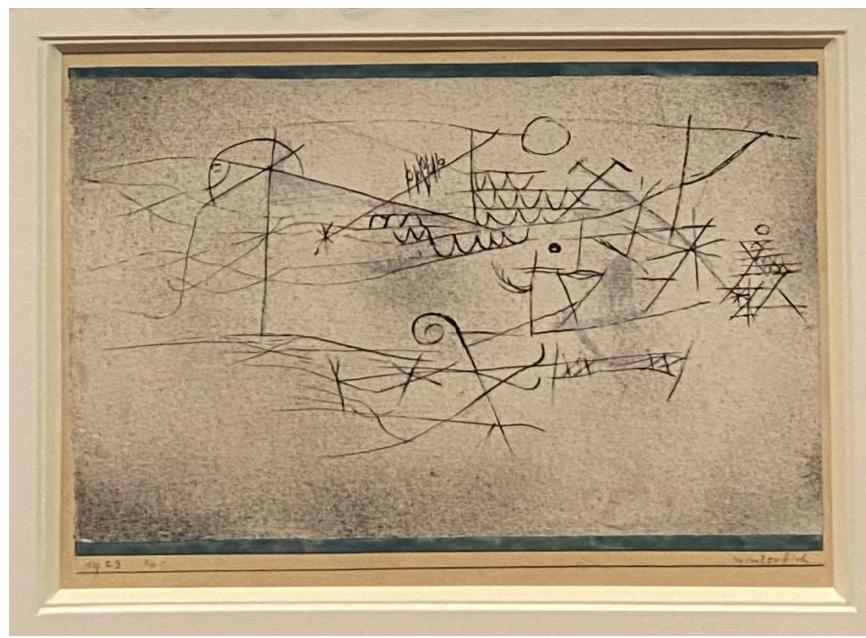
In una prospettiva molto generale, si può affermare che i dipinti, i disegni e le incisioni di Klee tendono a delimitare la loro superficie, per lo più per mezzo di linee.

11 G. Di Giacomo, Paul Klee.

12 L. Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, Monaco 1956.



Paul Klee, *Landschaft*, 1917. Tusche Bleistift auf Papier auf Karton. Leopold Museum.



Paul Klee, *Winterlich*, 1923. Tusche, Aquarell auf Papier auf Karton. Leopold Museum.

L'elemento dell'arte Primitiva che riconfermò a Paul Klee il suo procedimento fu non tanto la sua struttura visibile, ma quanto la propria capacità di creare segni semplici e non imitativi che sono sostituti, piuttosto che astrazioni da una realtà esteriore.

Importante per la sua evoluzione artistica fu il suo viaggio in Tunisia, che lo affascinò con uno spettro di colori caldi e atmosfere arabegianti. Abbagliato dai colori del paese nordafricano colse l'occasione di esplorare la luce sfolgorante delle dune di sabbia interpretata nei suoi acquarelli. Questo viaggio fu l'evento dell'auto rivelazione che avrebbe per sempre stravolto la vita di Klee: «*Il colore mi possiede. Non ho bisogno di tentare di afferrarlo. Mi possiede per sempre, lo sento. Questo è il senso dell'ora felice: io e il colore siamo tutt'uno. Sono pittore.*»<sup>13</sup>

Punto di partenza di ogni acquarello tunisino è l'esperienza di un paesaggio di un luogo, di un'atmosfera di luci e colori naturali, avvolgenti. Klee cerca di estrarre gli elementi essenziali da quelle sensazioni, di trasformare la spazialità dell'ambiente, delle case, dei panorami delle città nell'architettura autonoma del quadro. Traspone così le forme e i colori di un oggetto osservato dal vero nella bidimensionalità della superficie pittorica secondo un andamento a campiture cromatiche, per lo più di forma quadrangolare, che diviene caratteristico di molte opere degli anni Venti.



*Saint-Germain presso Tunisi, 1914. Parigi Centre Pompidou Musée National d'Art Moderne.*

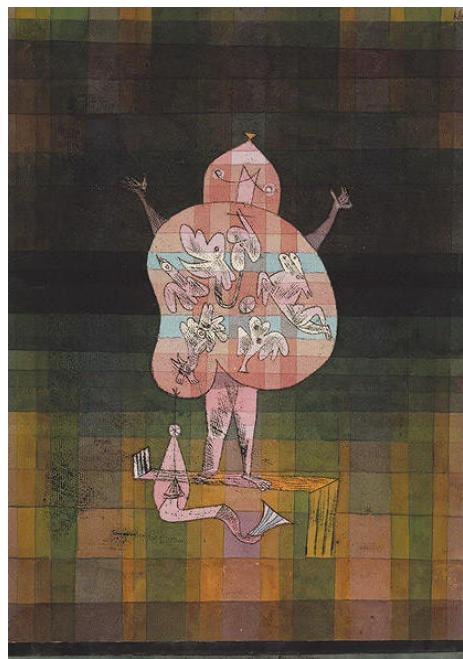
Merita particolare attenzione un acquarello di Klee: *Ventriloquo*. È un'opera complessa per il fatto che Klee mette in pratica un metodo analogo a quello riscontrabile in certi prodotti d'arte tribale. Analogamente agli acquarelli tunisini, lo sfondo è composto da rettangoli organizzati su strisce orizzontali dalle tinte diverse, esso richiama anche una concezione musicale, nella disposizione dei rettangoli simile a righi musicali e nell'organizzazione polifonica dei toni e dei valori cromatici: verdi rossi, viola. Su questo sfondo a quadri è posta, a penna una figura umana dall'apparenza trasparente, raffigurata con toni più chiari; questa figura potrebbe rivelare certe somiglianze con l'aspetto generale dei disegni infantili, ma il suo contorno è fortemente preciso ed autoritario. La testa ha una forma a elmetto, e pare lontanamente legata alle maschere usate per i riti di iniziazione delle ragazze Mende in Guinea e Sierra Leone. Il ventre è una forma indefinita e curva su cui sono raffigurati, attorno all'ombelico, cinque animali immaginari. Ma esaminiamo ora un importante particolare dell'opera. Le forme degli animali sul ventre della figura sono trasparenti come i rettangoli dello sfondo. Ciò costituisce una curiosa affinità con le cosiddette composizioni a "raggi X" trovate tra i dipinti su corteccia della Terra di Arnhem, nell'Australia settentrionale, ed anche in certe popolazioni Tlingit del Canada e nell'arte dell'Oceania. C'è comunque una notevole differenza. Mentre nei dipinti su corteccia un feto, gli intestini e la spina dorsale sono raffigurati con un certo realismo, cioè, l'interno di un organismo vivente è raffigurato come si immagina sia nella realtà, nell'opera di Klee vediamo mostruosi esseri immaginari che si pensa parlino attraverso il *ventriloquo*. Allo stesso modo, in una litografia dello stesso periodo, *Uomo innamorato*, il cervello dell'innamorato è occupato dal corpo dell'amata, con le gambe divaricate nell'atto dell'amplesso. In questo modo Klee usa il metodo dei "raggi X" essenzialmente per dare sostanza a dei fantasmi.

13 P. Klee, *Diari*.

Quindi esiste, tra l'uso tribale della tecnica ed il suo, un'analogia di scopi: mostrare ciò che non è visibile all'occhio umano; ma ciò che viene così mostrato rivela nel primo caso una conoscenza dell'anatomia, nel secondo invece delle immagini o ossessioni personali. Benché il tono e le tecniche sono totalmente differenti, entrambe le opere sono legate all'arte non occidentale. La natura elementare che caratterizza queste opere non classiche, non occidentali, funziona essa stessa come un segno, un segno di primitività, di primordialità. Tale primordialità è sia ciò che conferisce all'artista le sue qualità psichiche, sia ciò che è ascritto a culture che non comprendono la rappresentazione come mezzo di comunicazione, ma ammettono un'interpretazione tra mondo interiore e mondo esteriore.



*Dipinto, Australia. Corteccia dipinta. Basilea, Museum für Volkerkunde.*



Paul Klee, *Ventriloquo*, 1923. Acquarello su foglio colorato. Ginevra, Collezione Heinz Berggruen.



Paul Klee, *Uomo innamorato*, 1923. Litografia, Stanford, Collezione Carl Djerassi.

## Amedeo Modigliani (1884-1920)

Modigliani, come Gauguin, è molto più conosciuto per la sua pittura che per la sua scultura, e tuttavia alcune dichiarazioni da parte dei suoi amici attestano che nutriva la profonda e radicata ambizione di diventare scultore.

Sia come pittore che come scultore, Modigliani fu principalmente un ritrattista; le sue teste in pietra, come risultato di una visione del tutto personale, hanno una tale potenza espressiva, una tale presenza enigmatica che non si possono facilmente dimenticare.

Numerosi studiosi hanno suggerito che, a differenza di Picasso, Brancusi ed Epstein, la cui pittura e scultura furono influenzate da una varietà di stili tribali, Modigliani si affidò ad un unico stile regionale dell'arte africana: le maschere per la danza dei *Baule della Costa D'Avorio*, e qualche oggetto delle popolazioni limitrofe. Benché una scultura come *Testa* fosse in realtà ispirata alle maschere *Baule*, Modigliani, tuttavia alterò radicalmente la forma ovale di queste maschere creando una sottile testa che non ha precedenti stilistici in questi prototipi africani. Dato il tema limitato delle sculture di Modigliani, è straordinario come ognuna di queste teste in pietra abbia raggiunto un suo preciso carattere personale; ciò si spiega in base al fatto che Modigliani risentì anche della influenza di numerose fonti non tribali. «*Goldwater ha sottolineato le somiglianze tra il trattamento dei cappelli in alcune teste di Modigliani e la scultura greco-archaica e ha osservato che i loro sorridi sono reminiscenze delle figure Kore greco-archaiche o dei tratti più voluttuosi della scultura Khmer*».14 Ma, così come nei suoi dipinti Modigliani ha mantenuto volutamente la sua indipendenza dall'opera di Picasso e dall'avanguardia, nel processo di assimilazione del Primitivo ha mantenuto le distanze dalle sue fonti.

14 W.Rubin, *Primitivismo nell'Arte del XX secolo*.p.418

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



*Amedeo Modigliani. Testa. 1911. Legno.  
Pietra. Londra, Tate Gallery.*



*Maschera, Guro, Costa d'Avorio  
Collezione privata.*

## Alberto Giacometti (1901-1966)

Non possiamo dire che vale lo stesso per lo scultore Giacometti: se Modigliani fu “ben poco toccato dallo spirito” degli oggetti tribali secondo *Lipchitz*, Breton afferma che Giacometti invece, fu influenzato particolarmente da un oggetto apparentemente inutile acquistato insieme a lui nel “mercato delle pulci”.

Giacometti mentre lavorava sulla sua opera, tentava di mettere a fuoco le parti dell’*Oggetto invisibile*: la testa in modo particolare, non si integrava con il resto dell’opera, ed era a questo problema che la maschera pareva indirizzarsi. «*Sembrava che lo scopo dell’intervento della maschera*», scrisse Breton, «*fosse di aiutare Giacometti a superare le sue indecisioni a questo proposito. Si dovrebbe notare che la scoperta dell’oggetto assolve la stessa funzione del sogno, in quanto libera l’individuo da paralizzanti dubbi emotivi, lo conforta e gli fa capire che l’ostacolo che riteneva insormontabile è stato spianato.*»<sup>15</sup>

Nel racconto di Breton, quindi, il mondo degli oggetti reali non ha niente a che fare con un’arte di mimesi; gli oggetti non sono in alcun senso modelli per l’opera dello scultore. Quindi possiamo affermare che senza la maschera, Giacometti non avrebbe potuto finire *L’Oggetto invisibile*.

L’opera di Giacometti, che costituisce più di ogni altra il simbolo della sua esperienza surrealista; è *Sfera sospesa*, molto apprezzata da André Breton per la sua allusività alla sfera sessuale. La scultura è composta da tre semplici elementi: una gabbia aperta con un ripiano all’interno, un’oggetto a forma di mezzaluna disposto su questo ripiano e una palla sospesa a un filo fissato sulla parte superiore della gabbia. Sulla parte inferiore della sfera sospesa è incisa una fenditura anch’essa a forma di mezzaluna. L’opera offre perciò un movimento reale che può essere creato dallo spettatore stesso. La palla oscillando a destra e a sinistra fa nascere un rapporto

tra la sua fenditura e la mezzaluna sottostante: queste forme sembrano accarezzarsi a vicenda, ma in realtà, questo viene ostacolato dal fatto che il filo che sostiene la palla è troppo corto perché i due elementi dell'opera si tocchino realmente. Presumo che tutti coloro che hanno visto funzionare un tale oggetto hanno provato un'emozione violenta e indefinibile, in rapporto probabilmente a inconsci desideri sessuali. Ma il sentimento che nasce di fronte a un'opera del genere non trasporta affatto verso quella che può essere una soddisfazione. Costituisce anzi l'irritante percezione di un atto non riuscito che lascia quindi completamente insoddisfatto il fruttore dell'opera.



*Alberto Giacometti, Oggetto Invisibile.  
1934. Bronzo. Buffalo, Albright-Knox.  
Art Gallery.*



*Alberto Giacometti, Palla sospesa. Gesso e  
metallo, Basilea, Kunstmuseum, Fondazione  
Alberto Giacometti.*

La *Palla sospesa* è esplicitamente un'opera sadica, poiché l'azione di scorrimento che visibilmente stabilisce un rapporto tra la sfera incavata dalla scultura e il suo partner a forma di cuneo non solo suggerisce l'atto dell'accarezzare ma anche quello del tagliare: c'è un richiamo, per esempio, al gesto sconvolgente del rasoio che incide un occhio aperto con cui si apre il film *Un Chien andalou*. In questo gesto ambiguo, in cui si incarnano allo stesso tempo amore e violenza.

Nelle sue opere del periodo surrealista si rintracciano le paure, gli incubi e le citazioni del subconscio. È un mondo onirico pervaso dall'Eros, dal Thanatos e da tutte quelle suggestioni di cui si nutre l'arte surreale. Le sue sculture simbolo del periodo surrealista sono sicuramente *l'Oggetto invisibile*, e naturalmente *Sfera sospesa*. Nei suoi disegni e nei dipinti la figura è quasi sempre come ingabbiata in uno spazio pittorico che la opprime e la consuma. Ma la figura umana, tutto il dramma interiore che attraversa l'uomo lo interessano sempre di più e questa sua ricerca alla vera essenza lo porta ad allontanarsi concettualmente e stilisticamente dal *Surrealismo*. Arriva ad un'arte nuova in cui la figura umana diventa la protagonista indiscussa della sua scultura. In quello che viene definito il suo stile maturo, i soggetti si riducono a ritratti di mezzo busto o figure a busto intero stanti isolate o insieme a più figure immobili ed allineate, come tante pedine su ritagli di spazi.

15 P.Lombardi, *Surrealismo 1919-1969*  
*Ribellione e Immaginazione*, 2002, Roma.

## Dada e surrealismo

Il rifiuto da parte dei Dadaisti dell'estetica e dei valori sociali inevitabilmente legati alle istituzioni li avvicinò all'arte Primitiva, come pure all'arte popolare, all'arte naïf e all'arte infantile. Queste erano tutte considerate espressioni di sentimenti primordiali e di idee non contaminate dai valori tradizionali dell'Occidente, e utilizzavano mezzi artistici alternativi.

Vicini fisicamente ai conflitti della Guerra Mondiale, i dadaisti si dedicarono alle Belle Arti. Il senso di alienazione e di disagio per la situazione sociale dell'epoca, spingeva gli artisti a cercare nelle forme dell'arte primitiva un motivo d'evasione e di astrazione. Tra gli elementi più iconici delle presentazioni dada furono le maschere di *Marcel Janco*, furono usate per le parodie e le commedie improvvisate sul palcoscenico del cabaret. Queste maschere sebbene create da vari materiali ordinari grezzi, come fil di ferro, carta, cartone, stoffa, suscitavano un impatto violento ed inquietante. Tornando ancora una volta a soffermarci sull'importanza della maschera; nel movimento dada essa acquisisce, tutto il significato contrario che le si era soliti attribuire nella società borghese dell'epoca: la maschera rappresentava la facciata dietro la quale celarsi, in un comodo rifugio di convenzioni sociali. I dadaisti invece, in particolare Ball, credevano nelle possibilità della maschera fisica come la sola in grado di liberare l'uomo dalla sua maschera psichica, ormai compromessa dalle convenzioni sociali.

*«Per Hans Richter questa forza evocativa era incarnata dalle maschere negre astratte di Janco, che trasportavano il pubblico dal linguaggio primordiale della nuova poesia nelle primordiali foreste dell'immaginazione artistica.»* 16

16 Le maschere di Janco. Mostrano delle affinità anche con le maschere di corteccia delle Nuove Ebridi, oltre che con i tipi Marka e Bambara.

Analogamente alle maschere Primitive che erano d’ispirazione generica, le maschere di Janco erano fatte per essere indossate da danzatori che si esibivano accompagnati da musiche.

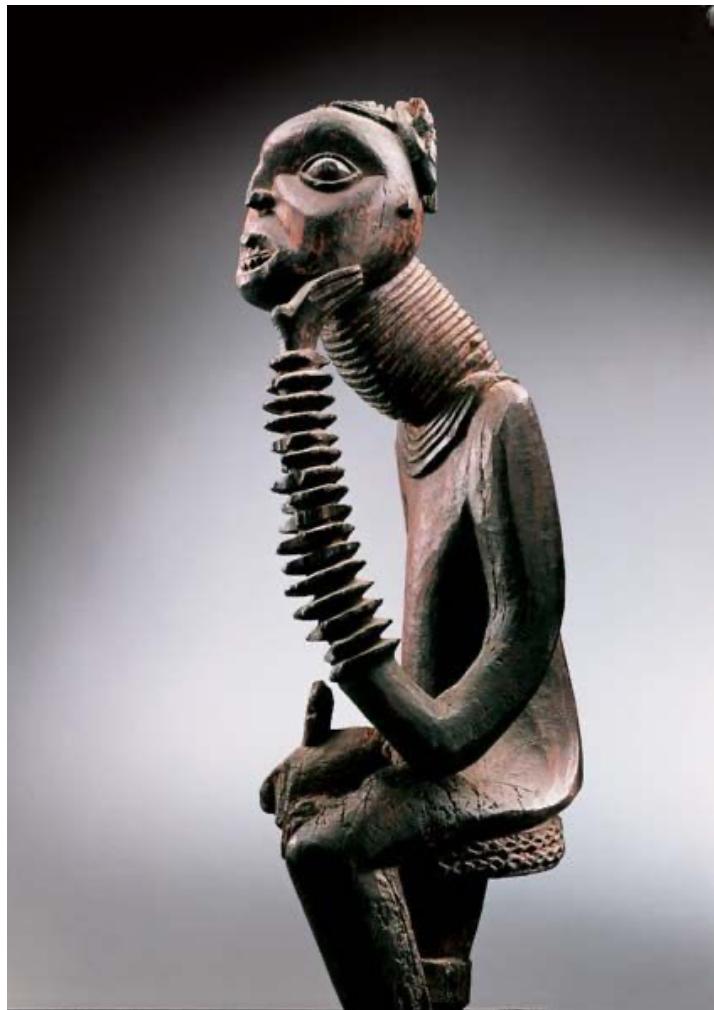
Quando un danzatore africano si mette una maschera per un rito sacro diventa anche il veicolo dello spirito rappresentato della maschera. La maschera è quindi un importante elemento nel processo di trasformazione della coscienza dell’individuo dall’umano al mitico.

Oltre alle maschere, Janco produsse uno straordinario disegno per un manifesto, ispirato direttamente da un’estetica scultorea africana.



*Marcel Janco, Invito a una serata Dada. 1916. Carboncino. Zurigo, Kunsthuis, Graphische Sammlung.*

In questo disegno entrambi i corpi sono formati da grandi piani neri che semplificano e comprendono gambe, braccia e tronco in un modo caratteristico dello stile e del colore della scultura figurativa africana. Anche la testa della figura seduta è risolta in forme astratte attraverso piani diversi, enfatizzando le gambe bocca ovale con denti scoperti, un naso prominente, grandi occhi triangolari, e un elaborata acconciatura aguzza. Questo tipo di faccia è simile a quella prodotta dagli scultori *Bangwa*.

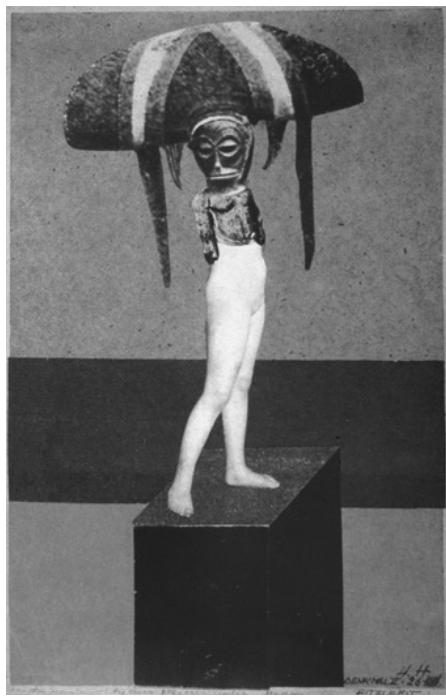


Altre testimonianze dell'interesse dei Dadaisti per le raccolte pubbliche di arte tribale si ritrovano in una serie di collage fotografici di *Hannah Hoch*. Collage come *Il dolce* e *Monumento alla vanità II*, entrambi satireggiano i tradizionali ideali di bellezza europea combinando fotografie di sculture africane. Le immagini africane utilizzate si possono identificare come una scultura *Chokwe* in *Monumento della vanità II*, e una maschera in uno stile del *Gabon*, in *Il dolce*.

*Scultura Bangwa, Cameroon, Collezione privata.*

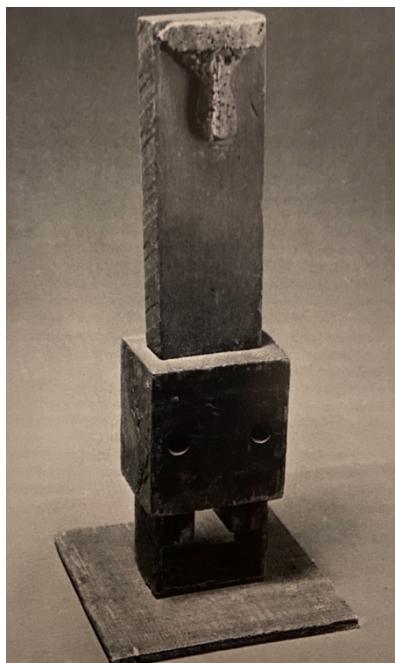


Hannah Hoch, *La dolce*, dalla serie *Da un Museo Etnografico*. 1926. Collage. Backnang Collezione Eva-Maria e Heinrich Rossner, Germania.



Hannah Hoch, *Monumento alla vanità II* dalla serie *Da un Museo Etnografico*, 1926. Collage. Collezione Eva-Maria e Heinrich Rossner, Germania.

*Man Ray* fu un altro Dadaista la cui opera presenta affinità con l'arte Primitiva. La sua *Scultura da sé I*, è una astrazione minimale figurativa che ricorda genericamente stili primitivi quali estetica riduttiva delle maschere Dogon. Invece nella fotografia di *Man Ray Bianca e nera* è un complemento, elegante ma misterioso, che personalmente mi ricorda molto la *musa addormentata* di Brancusi. In questo caso il volto della modella, incorporeo e simile a una maschera, contrasta con una maschera di stile Baule dalle proporzioni eccessivamente raffinate e dalla superficie molto levigata, che sembrerebbero indicare la sua appartenenza alla numerosa schiera di oggetti africani prodotti su scala commerciale e popolari a quel tempo.



*Man Ray, Scultura di sé stesso.  
Ferro, legno e sugero, Munster  
Westfälisches Landesmuseum für  
Kunst und Kulturgeschichte.*



*Man Ray, Nero e bianco. 1926. Argento stampato su tela,  
New York, Zabriskie Gallery.*

Un altro importante aspetto primitivista del Dada zurighese fu l'interesse non solo per la scultura africana, la poesia, ma anche per le canzoni di ispirazione africana con accompagnamento di tamburi. I canti riflettono l'interesse Dada per il primitivismo non solo in termini di forme primordiali, ma anche per il suo profondo coinvolgimento nell'elemento mitico come fondamentale considerazione nella creazione artistica. Dada cercò un'alternativa filosofica e artistica ai tradizionali modi europei, che i Dadaisti consideravano psicologicamente ed esteticamente limitativi. Il primitivismo offrì a Dada un modello positivo, modello che in seguito è stato ripreso dal movimento surrealista.

Il Surrealismo nacque all'inizio degli anni venti ad opera di un gruppo di scrittori e poeti francesi già appartenenti al movimento Dada, impiegati nella ricerca di un modo nuovo di affrontare un ambiente artistico e sociale che consideravano soffocante e disgustoso. Nella loro ricerca di un nuovo approccio verso la vita, per una nuova concezione del mondo, l'intento dei Surrealisti era quello di sviluppare un'intera filosofia di vita, oltre che artistica.

Tra dei più importanti elementi della filosofia surrealista sono la convinzione che il sogno è una parte integrante e valida dell'esperienza umana, la fede nel potere creativo dell'inconscio, e l'accettazione dell'universale necessità del mito, che nasce da un fattore comune della mente umana e unisce i popoli di tutte le civiltà. Nella loro ricerca, i Surrealisti furono attratti non solo dagli oggetti Primitivi, ma anche dalla concezione del mondo dell'uomo Primitivo, argomento che era stato oggetto di crescente interesse, per tutto l'Ottocento e gli inizi del Novecento, per numerosi etnografi, antropologi, psicologi e filosofi.

Così come era descritta dagli studiosi che se ne erano occupati, la mentalità Primitiva incarnava direttamente stesse qualità che i Surrealisti cercavano in tutti i modi di integrare nella loro vita e nella loro arte.

Possiamo spiegare l'essenza di questa interpretazione intellettuale europea del primitivismo, che costituì lo sfondo degli interessi teorici dei Surrealisti, considerando gli scritti di quattro autori tra i più rappresentativi, le cui opere erano molto famigliari ai Surrealisti: Sir James Frazer, Lucien Lévy-Bruhl, Sigmund Freud e Henri Bergson.

Frazer credeva nell'esistenza di una mentalità umana comune, che si manifesta nella somiglianza dei modi in cui popolazioni di differente latitudine geografica, cultura ed epoca concettualizzano ed esprimono il loro rapporto con il mondo in cui vivono. Il *ramo d'oro*, che era molto popolare presso i Surrealisti, è un'enorme miniera di fonti culturali in cui un certo numero di temi fondamentali del pensiero umano vengono illustrati attraverso migliaia di esempi tratti dai miti e dalle leggende del mondo antico, dell'Oriente, della cultura popolare europea, delle culture Primitive africane, oceaniche e delle Americhe. Uno dei più importanti contributi di Frazer allo studio del pensiero dei Primitivi fu il suo studio intorno alla funzione del sogno.

Attraverso molte interessanti testimonianze, il *ramo d'oro* dimostra che l'uomo Primitivo aveva una fede innata del fatto che i sogni fossero una parte integrante ed essenziale della sua vita, e che queste esperienze della mente e dello spirito erano altrettanto importanti nel determinare il suo comportamento quanto i pensieri e gli eventi che gli si presentavano nelle ore di veglia. Inoltre, Frazer cita numerosi esempi che dimostrano che la vita onirica dell'uomo Primitivo era considerata portatrice di un più alto grado di verità che non le esperienze della coscienza vigile. Nel *Ramo d'oro* Frazer dimostrò inoltre che nelle culture Primitive gli uomini consideravano la propria esistenza come parte di un universo in cui ciascun oggetto e forza naturale era motivata da un'anima o da uno spirito con un valore pari al loro. Una simile concezione del mondo portava necessariamente queste popolazioni ad avere un rapporto molto più intimo con l'ambiente circostante, perché esse consideravano che

gli oggetti, le piante, gli animali con cui vivevano possedessero un potere spirituale capace dello stesso tipo di azioni e reazioni di quelle che fornivano la forza vitale del loro essere. Così in una cultura Primitiva, la persona vincente è quella che mantiene un rapporto armonioso con le forze della natura, a differenza dell'uomo occidentale moderno che tende a considerarsi superiore alla natura, e che quindi si isola da essa sia fisicamente che psicologicamente. Un altro importante studioso che condusse studi antropologici fu *Lévy-Bruhl*, anche egli godette di grande popolarità tra i Surrealisti e suscitò particolare interesse.

Nelle sue due pubblicazioni più importanti, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* e *La mentalité primitive*, *Lévy-Bruhl* cercò di definire le differenze fondamentali tra il modo di vedere il mondo e di porsi in relazione con esso degli individui delle culture Primitive e degli Occidentali contemporanei. La sua tesi fondamentale era che l'uomo Primitivo aveva organizzato il mondo su un principio dualistico che attribuiva grande valore alle forze spirituali, mistiche che animano tutte le cose e danno origine a tutte le motivazioni casuali.

*Lévy-Bruhl* sosteneva inoltre che il sogno era il più importante punto di incontro della realtà fisica e delle più esclusive entità spirituali motivanti. Ciononostante, mentre attribuiva allo stato onirico la funzione di più manifesto mezzo di rapporto tra uomo e spiriti, *Lévy-Bruhl* asserì che una delle caratteristiche principali della società Primitiva era che i suoi membri si sentivano in uno stato di costante comunicazione tra la realtà materiale, temporale, e i regni degli spiriti. Le teorie di *Lévy-Bruhl* erano dunque particolarmente affascinanti per i Surrealisti, che stavano cercando di sviluppare la capacità di usare il sogno e la parte inconscia della mente come mezzi per fare luce sull'esperienza cosciente e arricchire il processo creativo.

Invece il personaggio che esercitò l'influenza più profonda sullo sviluppo dei legami ideologici del Surrealismo con il Primitivismo fu Sigmund Freud.

*L'interpretazione dei sogni*, fece entrare nella moderna psicanalisi la fede nel valore dei fenomeni onirici. Freud postulò che tutti i sentimenti e le emozioni nascoste, che l'uomo non sarebbe stato in grado di fronteggiare nei periodi di veglia, si manifestavano in qualche forma metaforica e celata durante le ore del sonno; la chiave delle sue teorie sul sogno stava quindi nel collegamento dei processi di libera associazione con l'interpretazione dei simboli onirici.

Questo metodo si è rivelato molto importante per i Surrealisti, il cui interesse per i sogni e il loro simbolismo nasceva dal desiderio di includere le risorse dell'inconscio nelle opere d'arte, in modo da conferire loro il potere, fortemente suggestivo e capace di espandere la coscienza, della vera e propria esperienza onirica.

La crescente popolarità dell'arte Primitiva e del relativo primitivismo si rifletteva nella sempre più frequente pubblicazione di materiale Primitivo nelle riviste d'arte dei tardi anni venti e degli anni trenta; la società Primitiva in qualche modo aveva trovato risposta agli interrogativi della vita del mondo spirituale e nel dominio del sogno. È un fatto assodato che presso le società Primitive il rapporto fra arte e processo creativo è profondamente influenzato dalla magia, argomento questo che stabilisce un'ulteriore affinità tra i Surrealisti e i Primitivi. Per questi ultimi, la qualità magica dell'oggetto dipende dal suo ruolo di incarnazione del potere. Secondo la filosofia surrealista, le capacità di un oggetto di evocare immagini mentali e, attraverso queste, emozioni violente è la sua misura del "meraviglioso". La ricerca di Breton era volta a far sì che l'artista contemporaneo potesse creare forme che avessero lo stesso grado di potere psichico e significato associativo degli oggetti dell'artista-mago Primitivo. È quindi nel suo ruolo di artista che il Surrealista si avvicina maggiormente alla cultura Primitiva, perché è nell'arte, sia letteraria che visiva, che il Surrealista realizza al meglio le sue aspirazioni e i suoi fini.

Breton come in genere gli altri Surrealisti apprezzavano l'arte oceanica e quella degli indiani d'America per le giustapposizioni provocatorie di plasticità scultorea e di decorativismo bidimensionale con cui esse esprimevano metafore naturali e spirituali, e ritrovavano in esse un modello per le immagini evocative che cercavano di esprimere nelle loro poesie.

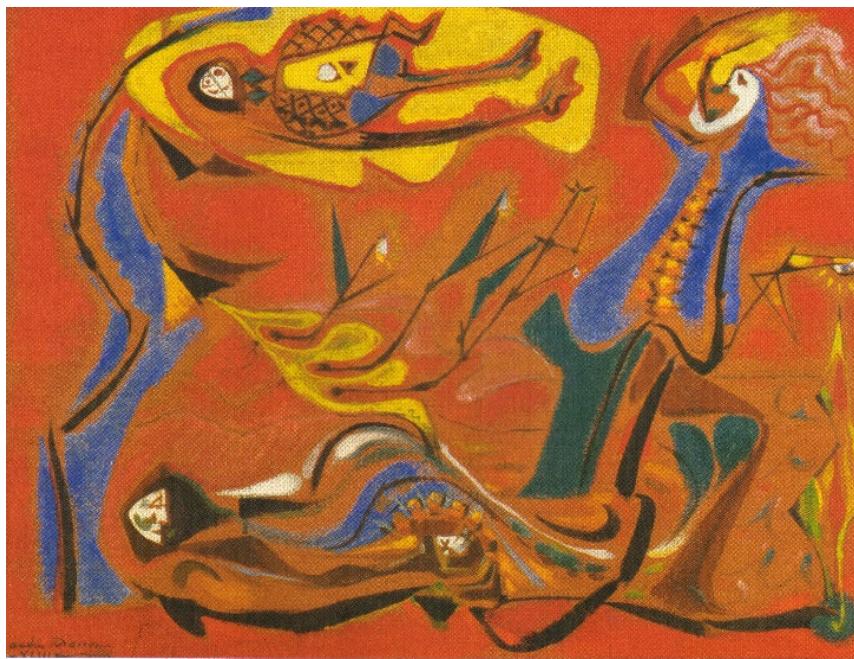
L'evocazione dell'ambiente fisico delle culture Primitive fu usata da Breton anche come tema di molte sue opere. Le strane, seducenti scene di una natura selvaggia e libera hanno un ruolo importante *in Martinique charmeuse de serpents*, scritto nel 1948 insieme a Masson.

Breton descrisse piante e scenari esotici che per lui rappresentavano l'incarnazione dei misteriosi incanti che solo la natura, non toccata dagli artifici moderni, può produrre. Breton esalta una natura senza tempo, una natura dell'Oceania che ha profonde radici in un passato primordiale, una natura che trascende l'uomo, eppure può condurlo oltre le barriere e le limitazioni delle scontate realtà quotidiane.

*Breton vedeva in questi ambienti naturali primordiali ed evocativi «un paese di sogno» (un pays de reve,) 17* in cui le restrizioni della società erano infrante, e dove esisteva uno stato di armonia naturale che permetteva all'uomo di esercitare i profondi, innati desideri del sogno e dell'inconscio.

Come Breton, anche *André Masson* si occupò di primitivismo da un punto di vista sia intellettuale che artistico. Possiamo prendere come esempio l'opera: La *Leggenda del granoturco* per capire i legami che egli aveva con l'interesse per la mitologia Primitiva.

17 André Breton, *L'Amour fou*, Gallimard.  
Parigi 1937, p.106.



André Masson, *La leggenda del grano*. 1943. Tempera su legno. Collezione privata.

Masson trasse ispirazione dal mito *Il ramo d'oro di Frazer*, sebbene ne fosse attratto in parte per la sua quasi esatta ripetizione della leggenda classica di Apollo e Dafne. Nel quadro il movimento è da sinistra verso destra con il dio sole che insegue la donna riluttante, che guarda indietro terrorizzata mentre fugge verso il limite del quadro. Il mito segue un identico schema di desiderio, conflitto, caccia, attrazione, e una trasformazione che risulta nella fusione di entità antropomorfe con le forme vegetali rispettivamente dell'alloro e del granoturco. L'interesse per Masson del mito stava nella loro affermazione della potenzialità da parte dell'uomo di unirsi fisicamente con altri aspetti della natura. Essi implicano che non solo le piante e alberi, terra e rocce, hanno uno spirito che li anima la cui origine e potenza è simile a quella dello spirito dell'uomo, ma che gli uomini stessi hanno affinità fisica con gli elementi naturali, e una potenziale capacità di trasformazione corporea, simbolizzante e manifestate dal processo di metamorfosi. In questo tipo di opere possiamo

decisamente captare un'analogia con lo scritto di *Lévy-Bruhl* (*Anima primitiva*) che fa riferimento ai numerosi racconti di metamorfosi umano-vegetali.

Questo concetto è valido soprattutto per le maschere e i costumi rituali che giocano un ruolo così importante nella vita artistica e spirituale di queste società. Durante il rito religioso la persona che porta la maschera allo scopo di rappresentare un dato spirito perde, per quello spazio di tempo, la sua identità individuale e diventa lo spirito stesso; nella visione Primitiva quindi, l'uomo ha la capacità di trasformarsi temporaneamente in qualche altro spirito, antenato, animale, o pianta che sia. La trasformazione è visibile oltre che psicologica, perché maschera e costume di solito alterano completamente l'aspetto del partecipante del rito.



*André Masson, Sulle rive della noia, 1938. Penna e inchiostro da Mitologie, 1946.*

In Ernst, come in quasi tutti i membri del movimento surrealista, fu sempre viva la constatazione che molti generi di arti non occidentali costituissero vere e proprie anticipazioni della propria poetica e fonti privilegiate per la riflessione sul carattere composito e sulle capacità metamorfiche dell'opera d'arte. Al pari di Breton e Masson, Ernst credeva che l'artista surrealista dovesse ritrovare la mitica, spirituale armonia con la natura, perduta con lo sviluppo del Cristianesimo, del razionalismo occidentale e della tecnologia. La natura in tutte le sue forme divenne il tema centrale della sua opera, e fu in rapporto con questa concezione della natura che egli definì i suoi legami con il Primitivo.

Come Masson, Ernst percepiva come fonti di ispirazione sia la mitologia classica sia quella dell'uomo Primitivo. Nella mitologia sia classica che tribale gli animali e le loro varianti antropomorfe appaiono come simboli sia delle forze spirituali della natura che del rapporto mistico dell'uomo con queste forze. Questi tipi di immagini ricorrono in tutta l'opera di Max Ernst che rappresentò insetti, pesci, animali e ibridi fantastici che formano il suo bestiario personale.

L'uccello, comunque, è di gran lunga la sua creatura preferita e più spesso raffigurata, poiché gli uccelli continuarono ad essere simboli essenziali durante anche durante la sua infanzia. L'uccello era diventato il suo “*totem*”. Forse la fonte più determinante che Ernst aveva letto è *Totem e Tabù* di Freud. Nei testi freudiani c'erano descrizioni del rapporto totemico che corrispondevano esattamente all'identificazione con gli uccelli di Ernst. Freud dimostrò che di norma il totem rappresentava non solo l'animale del clan in cui gli individui si identificano, ma anche «*il loro spirito custode e il loro aiuto, che invia loro gli oracoli.*»<sup>18</sup> Il principale intento di Freud era quello di risalire all'origine del complesso edipico attraverso il totemismo delle culture Primitive.

18 Freud, *Totem and Taboo*, p.2.

*Sia dalle fonti biografiche che dagli scritti di Ernst stesso appare evidente che egli aveva forti atteggiamenti edipici, disprezzando il padre e mantenendo stretti legami emotivi con la madre. Il suo tentativo di dare espressione artistica a queste sensazioni alla luce delle teorie freudiane portò ad uno dei suoi dipinti più interessanti, Oedipus Rex, che segna anche la prima comparsa rilevante dell'immagine totemica dell'uccello.*

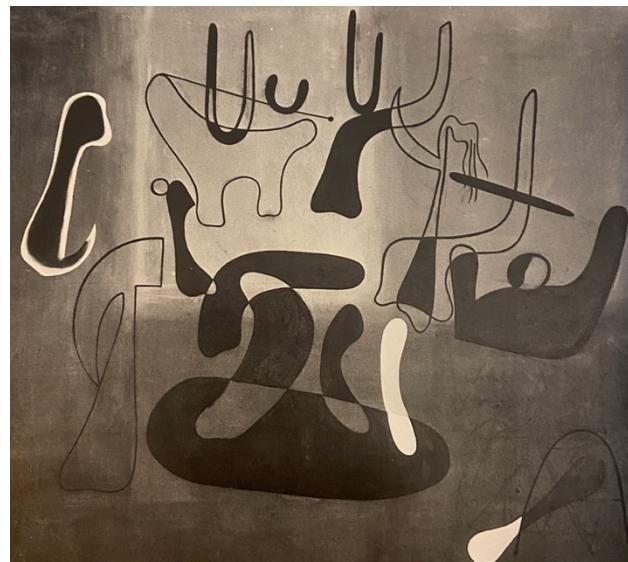


*Max Ernst, Edipo Re, 1922. Olio su tela. Collezione privata.*



*Petroglifi di uomini-uccello sulle scogliere di Orongo, Isola di Pasqua.*

Durante i primi anni del movimento surrealista Ernst fu l'artista che maggiormente si occupò di primitivismo e delle immagini dell'arte Primitiva. Tuttavia il suo interesse fu condiviso, da altri Surrealisti, tra cui Joan Mirò.



*Joan Mirò, Dipinto. 1933. Olio su tela. The Museum of Modern Art, New York.*



*Disegno su roccia, Algeria. Riprodotto in "Cahiers d'Art", n.2. 1930.*

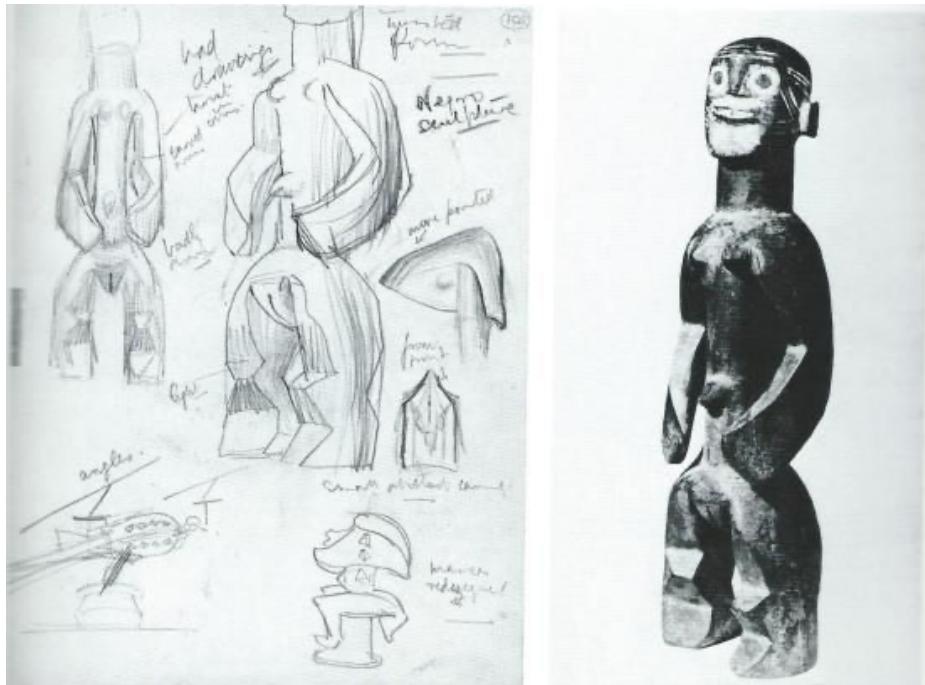
## Henry Moore (1898-1986)

«[...] non amo accostare l'aggettivo ‘primitivo’ all’arte, poiché attraverso i suoi diversi significati, suggerisce a molti un’idea di grossolanità e d’inesperienza, di un brancolare incolto, invece di accurati traguardi. L’arte primitiva va ben oltre: afferma senza incertezze ed è preoccupata nell’intimo di raggiungere l’elementarità delle cose; la sua semplicità promana da sentimenti diretti e forti, il che è molto diverso da quella semplicità priva di contenuti che è oggi alla moda. Come la bellezza, la vera semplicità è una virtù inconsapevole; viene strada facendo e non è mai fine a sé stessa. [...]» 19

Il rifiuto da parte di Moore dell’ideale greco e della tradizione accademica era il proseguimento della posizione di Gauguin, negli anni venti, l’interesse di Moore si rivolse non solo verso le arti tribali d’Africa e d’Oceania, ma anche verso numerose altre tradizioni scultoree, per la maggior parte extra-europee. Moore condusse uno studio esaudiente di molte sculture paleolitiche e disegnò opere di arte sumerica, egiziana, etrusca, indiana, precolombiana, gotica, eschimese, e soprattutto, sculture tribali africane e oceaniche. Per egli rifiutare l’ideale greco lo aiutò a comprendere l’intrinseco significato emozionale delle forme, invece di vedere principalmente un valore di rappresentazione. La scultura tribale, con la sua straordinaria libertà e varietà di invenzione formale, la sua intensità e la sua immediatezza di espressione, e la sua propria logica interna, suggeriva modelli formali ai quali attingere per dare una nuova forma alla figura umana.

Intorno alla metà degli anni venti, Moore fece molti disegni di varie sculture; i suoi quaderni di quegli anni costituiscono senza dubbio la documentazione più completa.

19 P.Campione, *Novecento Primitivo*, p.162.



*Henry Moore, Pagina 105 del Quaderno n°3. 1922-1924. Matita. Much Hadham, Inghilterra. Fondazione Henry Moore.*

*Figura, Mumuye, Nigeria. Legno. Londra, The British Museum.*

Per Moore, come per Gauguin, libri, riproduzioni, fotografie e specialmente le visite ai musei, in particolar modo al *British Museum*, erano importanti materiali d'ispirazione. Tant'è vero, come spesso ha fatto notare l'artista, attraverso la copia dal vero, disegnare un oggetto costringe ovviamente ad osservarlo e ad analizzarlo molto più attentamente di quanto non richieda il solo guardarlo.

Un certo numero di disegni di Moore mostrano che alcune opere d'arte tribale venivano copiate non per motivi di semplice studio, bensì con l'intenzione di trasformarli in idee per successive sculture.

Pur mantenendo la propria indipendenza, la scultura e i disegni di Moore degli anni trenta furono strettamente allineati all'opera dei Surrealisti, insieme ai quali Moore espose nella “*International Surrealist Exhibition*” a Londra nel 1936.

E, come i Surrealisti, Moore cercò ispirazione principalmente nella scultura oceanica e in parte eschimese, sebbene egli non abbia sfruttato al pari dei Surrealisti le immagini fortemente intense, grottesche ed erotiche presenti in molta arte delle isole del Pacifico, questo non significa che egli non fosse consapevole di tali caratteristiche.

Una delle più belle sculture di legno della fine degli anni trenta, *Canestro per uccello*, sembra rispecchiare l'interesse per l'arte oceanica.



*Henry Moore, canestro per uccello, 1939. Legno e corda. Collezione privata.*



*Tamburo a frizione, Nuova Irlanda. Legno dipinto. Collezione privata.*

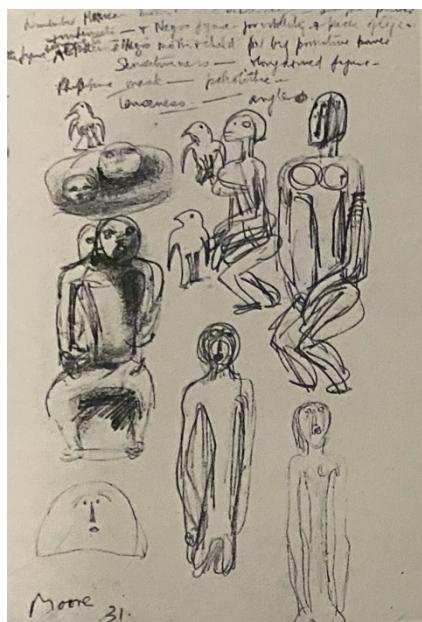


*Henry Moore, Motivo Verticale: bozzetto  
N°11, 1955. Bronzo, Collezione privata.*



*Manico di tamburo, Eschimesi, Alaska.  
Avorio, Londra, The British Museum.*

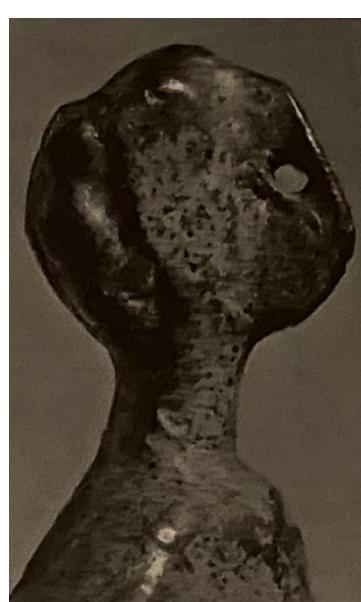
Che l'arte tribale sia stata una delle maggiori influenze sulla scultura e sui disegni di Moore emerge molto chiaramente dai suoi disegni confrontati con queste sculture africane ed oceaniche. L'influsso combinato dell'arte tribale, precolombiana, ed esotica ha avuto probabilmente un impatto più prolungato sull'opera di Moore che su quella di qualsiasi altro fra i maggiori artisti del Novecento, scultori o pittori. Il contributo di Moore alla storia del primitivismo nel nostro secolo è unico. I suoi disegni di scultura tribale offrono una testimonianza affascinante sulle opere specifiche che lo colpirono, la sua scultura mostra una grande varietà di affinità e di interpretazioni nei confronti dell'arte dell'Africa e dell'Oceania.



*Henry Moore, studi di scultura africana ed eschimese, 1931. Matita e gessetto, Collezione privata.*



*H. Moore, Bozzetto per re e regina (particolare) 1952.  
Bronzo, Collezione  
Privata.*



*H. Moore. Bozzetto per re e  
Regina (particolare) 1952.  
Bronzo, Collezione  
Privata.*



*Copricapo (particolare)  
Igbo, Nigeria. Legno.  
Lagos National  
Commission For Museums  
And Monuments.*

## Espressionismo Astratto

Per molti artisti americani che intorno al 1940 si trovavano ad un punto morto; il primitivismo inteso in un senso molto ampio, offrì la soluzione ad un enigma complesso: quale base si poteva trovare per un'arte nuova che non fosse né derivata né provinciale, individuale e tuttavia universale. Un interesse approfondito nei confronti dell'arte dei nativi americani accumulò le riflessioni teoriche di molti artisti statunitensi. *Graham, Paalen, Newman, Pousette-Dart e Gottlieb* elaborarono, ad esempio, linguaggi espressivi che prendevano consapevolmente spunto sia dalle concezioni spirituali, sia dalle tecniche e dai segni elaborati dalle culture indiane. Questi pittori, non erano d'accordo con quel tipo di pittura astratta che avvertivano essere diventata, specialmente in America, banalmente decorativa o formale. Nel loro cammino sperimentale verso la formulazione di stili astratti propri, essi insistettero molto sul loro interesse per il contenuto. Essi criticarono perciò l'astrazione moderna al fine di rivendicare un rapporto più profondo con l'artista Primitivo.

*«Gottlieb simboleggiò questo bisogno di differenziazione quando nel 1943 disse: Mentre l'arte moderna derivò il suo primo slancio dalla scoperta delle forme dell'arte primitiva, sentiamo che la sua vera importanza non consiste solamente nella disposizione formale, ma nel significato spirituale che sta alla base di tutte le opere arcaiche.»* <sup>20</sup>

Questa dichiarazione riflette l'esigenza sinceramente avvertita da questi artisti di un approccio che coinvolgesse il mito e la forza religiosa o magica dell'espressione Primitiva. Questa attenzione per il significato generale, al di là degli stili o delle forme specifiche, esprimeva il loro bisogno di basi essenziali dell'esperienza umana che trascendessero i confini regionali e nazionali e altri limiti della polemica artistico\politica.

<sup>20</sup> A. Gottlieb, da *The Portrait and the Modern Artist*, «Art in New York», 1943.

Se per i surrealisti gli interessi paralleli tra mente Primitiva e l'inconscio moderno erano prevalentemente legati a un interesse freudiano per le patologie della psiche individuale. *Freud* fu senza dubbio importante anche per gli artisti americani. Ma gli Americani invocarono spesso una nozione di archetipi più tipicamente associati con il concetto di "inconscio collettivo" rinvenuto negli scritti di *Jung*, cioè, la credenza di una innata "memoria della razza" che faceva dell'inconscio contemporaneo una miniera di forme-simboli che risalgono alla esperienza umana delle origini.

Quest'enfasi sulle verità collettive che erano psicologiche, piuttosto che storiche, si combinava e sosteneva le rivendicazioni di una nuova individualità artistica "apolitica". Si pensava che l'inconscio dell'artista moderno fosse in collegamento diretto con la sorgente viva della memoria collettiva.

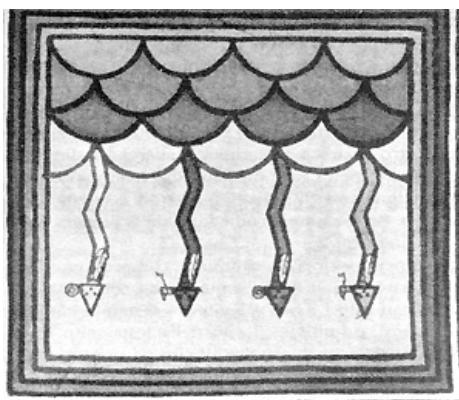
Le culture indigene offrivano un patrimonio culturale entro cui il desiderio degli artisti americani di differenziarsi dall'arte europea poteva affermarsi; l'arte indigena era associata a mitologie riguardanti l'interazione tra l'uomo e il cosmo, in un modo che la rendeva specialmente affascinante per una nuova generazione di artisti primitivizzanti.

L'arte africana esercitò minor fascino sugli artisti americani degli anni quaranta, i quali cercavano un definitivo distacco dalla figurazione; essi erano inclini sia ad evitare del tutto la presenza scultorea del corpo umano, in favore di uno spazio più paesaggistico, sia a sostituire al suo posto organismi zoomorfi o più astrattamente pseudobiologici. L'emblematica semplicità dei motivi indigeni americani faceva appello al loro interesse per le immagini isolate e archetipiche.



*Adolph Gottlieb, Pittogramma, 1942, Olio su tela. New York, Fondazione Adolph ed E. Gottlieb.*

Lo spirito del nuovo primitivismo era sintetico e ricercò forme elementari di una quasi anonima universalità archetipa, eliminando nel processo le specifiche inflessioni culturali. Dai loro obiettivi dichiarati di diffondere le convenzioni ereditate, questi pittori consideravano l'arte Primitiva principalmente non come un repertorio di stili, ma come testimonianza delle energie informanti che sostituivano la considerazione estetica.



*Fulmini a forma di serpente, Aby Warburg. Il Rituale del Serpente.*

Possiamo soffermarci su due linee complementari che costituiscono l'arte americana degli anni quaranta: da un lato, una molteplicità di immagini evoca gli inizi genetici, le forme preistoriche della crescita evolutiva o della distruzione e la biologia a livello cellulare. Ad esempio nelle opere di Rothko e Newman:



*Mark Rothko, Lento turbine della riva del mare. 1944. Olio su tela. New York, Museum of Modern Art.*



*Barnett Newman, Gea, 1945. Olio e pastelli su cartoncino. Fondazione B.Newman.*

Estremamente curiosi sono i disegni seme\ameba iniziali di Newman, ma sono altrettanto curiose le opere di David Smith per i loro forti legami alla storia naturale.



*David Smith, Incubatrice reale, 1949. Acciaio, bronzo ed argento. Collezione Mr. and Mrs. Bagley Wright.*

Dall' altro lato, si trova un repertorio di forme cifrate e segni pittorici schematici che evocano alfabeti sconosciuti, geometrie originali e metodi di scrittura primitivi. I pittogrammi di Gotlieb sono esempi notevoli. Nei dipinti di Pollock ci sono anche evocazioni della scrittura delle caverne.



*Jackson Pollock, Custodi del segreto. 1943. Museum of Modern Art, San Francisco.*

La ricerca dei fondamenti dei modi di rappresentazione dell'uomo e della loro connessione con le leggi naturali costituiva un punto nodale nell'intero tentativo dell'arte americana d'avanguardia degli anni quaranta.

La riunione della mente e della natura a livello degli inizi estremi era un ideale che trova supporto soprattutto nelle teorie etnologiche sulla mentalità Primitiva di Lévy-Bruhl. Nella descrizione di Lévy-Bruhl, l'uomo Primitivo aveva esperienza del mondo in un modo meno frazionato. Per lui i confini tra le cose animate e quelle inanimate, tra gli animali, le piante e gli uomini erano permeabili e liberamente attraversati. Questo stato di *partecipazione*, in cui il significato e la forma erano collegati involontariamente e senza ostacoli, presentava per l'artista moderno un sogno di fuga dagli effetti alienanti della razionalità.

Senza citare Jung direttamente, Rothko sostenne la validità eterna dell'arte derivava dall'inconscio.

Per esaminare brevemente i principi e le teorie estetiche di Rothko possiamo prendere in considerazione una parte di una lettera che egli insieme a Gottlieb avevano scritto per il *New York Times*.

*MR: "Né il dipinto di Gottlieb né il mio dovrebbero essere considerati opere astratte. La loro intenzione non è di creare né di enfatizzare una disposizione formale dello spazio-colore. Si allontanano dalla rappresentazione naturale solo per intensificare l'espressione del soggetto richiamato dal titolo, non per diluirlo o per rimuoverlo. Se i titoli delle nostre opere si riferiscono a miti noti dell'antichità, è perché attraverso di loro possiamo evocare i simboli eterni cui dobbiamo ricorrere per esprimere alcune idee psicologiche di base. Sono i simboli delle paure e delle ragioni primitive dell'uomo, non importa di quale Paese o di quale periodo storico, che variano solo nei dettagli ma mai nella sostanza, siano essi greci, aztechi, islandesi o egiziani. La psicologia moderna trova che essi siano ancora radicati nei nostri sogni, nelle nostre lingue e nella nostra arte, nonostante tutti i cambiamenti intervenuti nel frattempo nelle nostre condizioni di vita esteriore. Il modo di presentare tali miti, tuttavia, deve essere interpretato nei nostri termini, che sono allo stesso tempo più primitivi e più moderni dei miti stessi: più primitivi perché cerchiamo le radici primordiali e ataviche dell'idea, invece che la loro elegante versione classica; più moderno dei miti stessi perché dobbiamo riscrivere le loro implicazioni attraverso la nostra esperienza. Coloro i quali pensano che il mondo di oggi sia più gentile e aggraziato di quello delle passioni primordiali e predatorie da cui derivano questi miti, o non sono consapevoli della realtà o non desiderano vederla rispecchiata nell'arte. Il mito non ci interessa, dunque, per il suo sapore romantico, per il ricordo della bellezza di un'epoca passata, o per le possibilità che offre alla fantasia, ma perché esprime qualcosa di reale ed esistente in noi stessi, come lo era per quelli che per primi inciamparono sui simboli e diedero loro la vita." 21*

21 P.Campione, *Novecento primitivo*, p.164.

### III

## L'INTRINSECO MODERNISMO NELL'ARTE ARCAICA

#### 3.1 Esplorazioni contemporanee

Il punto di vista degli Expressionisti Astratti era centrato sullo spirito del mito e del magico piuttosto che su forme specifiche, e trovava espressione matura in modi d'astrazione che non rivelavano legami evidenti con stili tribali definiti. Una tendenza ancora più marcata a considerare il Primitivismo in termini concettuali piuttosto che concreti si è andata rivelando a partire dagli ultimi anni sessanta. “Interventi sul terreno” come la *Banchina a spirale* di Robert Smithson, performance art come i rituali di Joseph Beuys, e altre innumerevoli opere contemporanee si sono conformate alle espressioni collettive che ambivano a recuperare un ruolo magico e iniziatico.



*Robert Smithson, Banchina a spirale, Great Salt Lake, Utah. 1970. Roccia nera, cristalli di sale, terra, acqua rossa.*

### 3.2 Principali esponenti



*Disegno sul terreno: labirinto, Nazca, Pompa Ingenio, Perù. 300 a.C.-700 d.C. ca.*

Per artisti tra cui: Smithson, Heizer, Walter de Maria, Robert Morris, Richard Long e altri, l'interesse fu rivolto verso strutture dell'allineamento; un interesse oscillante tra astronomia matematica ed immediatezza dell'esperienza, mappe di conoscenza e campi di percezione cosmici.

*Per questi artisti la geomanzia dei luoghi antichi e sistemi d'ordine Primitivi che allineano insieme stelle e pietre sono spesso fonti di ispirazione determinanti.*

La produzione artistica di questi artisti smentisce le divisioni semplicistiche tra i principi estetici razionalistici e quelli primitivistici, suggerisce anche modalità più vaste con cui il primitivismo più recente rappresenta qualcosa di più di un semplice atteggiamento di fuga od opposizione nei confronti della moderna cultura occidentale. Questo carattere ibrido è la premessa che Primitivo e moderno non siano antagonisti, bensì si alimentino a vicenda.



*Richard Long, Fotografia, spirale.*

Artisti come Richard Long e Michelle Stuart, ad esempio, mettono loro stessi in contatto con la terra e con i materiali grezzi nel modo più fisicamente immediato. Essi con il loro operare manuale, fanno circolare energie primordiali, primitive, geologiche. Acqua, terra, pietra, legno lo ispirano a lasciare tracce, segni, impronte, inseguendo le forme archetipe del triangolo, del cerchio, della spirale, con cui si sono espresse, da sempre nelle civiltà antiche. Nelle foto, Long, porta testimonianza dell'esplorazione di luoghi deserti, dove la Natura incontaminata mostra la sua potente libertà e autonomia, aprendosi a grandi prospettive e impervi orizzonti. Egli coglie l'uomo, sé stesso, che cammina nel paesaggio, interferendo e colloquiando con esso attraverso segni dell'elaborazione umana, perfettamente integranti nel macrocosmo. Inutile sottolineare il raccordo instaurato tra Land Art e i linguaggi primitivi. La sequenzialità del segno, il riordino del caos naturale attraverso l'arte che tende a conchiudere ritmicamente i grafemi. La mutevolezza di ragione ed istinto, di ordine supremo e di spontaneità infantile, è il centro del carattere particolare del primitivismo contemporaneo.

Per quanto riguarda lo spostamento dell'indagine artistica verso forme di teatralità e di ritualità collettiva possiamo considerare l'esemplare lavoro dell'artista Joseph Beuys. In un'epoca storica contemporanea, la visione del cosmo propria dello sciamanesimo viene riportata al culmine.



Lo sciamano è una figura antica, tipica di società animiste, che rappresenta il saggio guaritore. La sua capacità principale è quella di riuscire a percepire le onde di energia non visibili e di viaggiare tramite stadi di *trance* nel mondo degli spiriti, riuscendo grazie ai suoi poteri a risolvere problematiche della comunità di appartenenza.

Gli sciamani hanno contribuito a conferire un'immagine dell'universo non più antropologica ma olistica, volta a vedere il mondo come un insieme organico dotato di propria sensibilità, una natura capace di comunicare tramite energie e trasmetterci informazioni. Parlando di arti figurative, *Aby Wauburg* tracciò una relazione tra immagine e memoria sociale anche osservando rituali sciamanici della tribù degli Indiani Pueblo del Nuovo Messico.<sup>22</sup> Nel rituale sciamanico, il corpo assume un valore altissimo non solo come medium ma anche come elemento sociale e politico. Il corpo è proprio uno degli elementi più indagati nell'arte contemporanea che si incontra con lo sciamanesimo.

L'artista-sciamano per eccellenza è *Joseph Beuys*, tutta la sua opera fu come pervasa dalla necessità di entrare in un intenso contatto con l'universo. Si trattò di un vero e proprio bisogno, fisico e psicologico, di oltrepassare la superficie per volgersi alla sostanza delle cose, per percepire energie nascoste.



*Joseph Beuys, I like America and America likes me. 1974. New York.*

Le sue pratiche performative sono caratterizzate da profondi silenzi o dalla ripetizione di gesti e di suoni per un lungo periodo, con l'obiettivo di porre sé stesso in uno stato di trance. Beuys intendeva così divenire partecipe, in modo animistico, di un senso cosmico dell'esistenza, capace di condurre a una rigenerazione parallela dell'umanità e della natura che ci circonda.

22 A.Warburg, *Il rituale del serpente*, 1998, Milano.

## CONCLUSIONI

L’atteggiamento ordinario dell’uomo occidentale di fronte all’universo mentale primitivo è visto con sufficienza e con lieve compatimento, come di fronte alle numerose visioni e fantasie dei bambini.

Sia l’universo mentale del primitivo che quello del bambino sono, essenzialmente degli universi ‘magici’: ossia degli universi nei quali è possibile realizzare desideri, a patto di sapersi impadronire delle tecniche a ciò necessarie, esercitando un potere segreto, e riservato a pochi, sul mondo della natura. Ma è proprio vero che un universo magico è meno logico, meno coerente, meno suscettibile di spiegare il reale, di quanto lo sia l’atteggiamento scientista e razionalista dell’uomo occidentale moderno.

Siamo proprio sicuri, nello stesso tempo, che il nostro pensiero razionalista, non sia anche esso, a suo modo, un pensiero ‘magico’ che sostituisce il dogma delle cause seconde a quello delle cause prime?

Prendiamo come esempio il sogno, per noi moderni, specialmente a partire da Freud, il sogno è la proiezione camuffata dei nostri impulsi segreti, che non osiamo, per lo più, guardare in faccia. Per i Primitivi, il sogno è il ponte che gli dèi gettano verso di noi, per parlarci, per guidarci, per svelarci il futuro. Dunque, che cosa, se non una credenza aprioristica e semplicistica ci autorizza a pensare che la nostra interpretazione sia più vicina al vero di quella dei primitivi, e naturalmente, dei bambini, i quali, come noto, stentano a fare una chiara distinzione fra la realtà della veglia e quella del sogno? È evidente che sia i primitivi, sia i bambini, pensano il reale in modo differente, e spesso tendono a saltare direttamente dai fenomeni alle cause prime, perché non sanno prendere in esame la catena di quelle seconde.

Penso che non si tratti soltanto di questo; ma che vi è una realtà più profonda, nascosta dietro le apparenze; e che i positivisti si fermano appunto alle apparenze, semplicemente perché ciò è più facile; perciò, essi peccano d'una forma di pigrizia intellettuale del tutto paragonabile a quella che rimproverano, tacitamente o esplicitamente, ai primitivi.

Il primitivo sente, in maniera istintiva, ma non per questo gratuita, che tutti i fenomeni, in realtà discendono da un Atto primo, senza il quale nulla esisterebbe.

## **Bibliografia:**

### **LÈVY-BRUHL, Lucien**

(2013), *L'anima Primitiva*, Torino, Bollati Boringhieri,  
collana “i Grandi Pensatori”

### **JUNG, Carl Gustav**

(1977), *Gli Archetipi dell'Inconscio Collettivo*, Verbano,  
Bollati Boringhieri  
(1996), *L'Uomo e i suoi Simboli*, Milano ed. Cortina Raffaello

### **PIAGET, Jean**

(1995), *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, Torino  
Bollati Boringhieri

### **ARGAN Giulio Carlo, BONITO OLIVA Achille**

(2002), *L'arte moderna 1770-1970- L'Arte oltre il Due mila*  
Milano, ed. Sansoni

### **DEL PUPPO, Alessandro**

(2003), *Primitivismo*, Art e Dossier, Milano, Giunti Editore

### **DAMIGELLA, Anna Maria**

(2005), *Gauguin a Tahiti*, Art e Dossier, Milano, Giunti Editore

### **PIRANI, Federica**

(2018), *Klee*, Art e Dossier, Milano, Giunti Editore

### **RUBIN, William Stanley**

(1985), *Primitivismo nell'Arte del XX Secolo*, Milano  
Mondadori

**WARBURG, Aby**  
(1998), *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi

**MESSINA, Maria Grazia**  
(1994), *Le Muse D'oltremare*, Torino, Einaudi

**ARGAN, Giulio Carlo**  
(1990), *L'Arte Moderna*, Corriere della Sera (n.4-6), Milano

**GOMBRICH, Ernst Hans Josef**  
(2006), *La storia dell'arte*, Phaidon

**DÈCINA LOMBARDI, Paola**  
(2002), *Surrealismo 1919-1969 ribellione e immaginazione*,  
Roma, Editori Riuniti

**CAMPIONE, Francesco Paolo**  
(2019), *Novecento Primitivo*, Milano, Mondadori

## **Ringraziamenti**

Vorrei ringraziare l'egregio Professor. Danilo Ciaramaglia per la sua massima serietà, competenza ed empatia.

*“Troverai più nei boschi che nei libri.*

*Gli alberi e le rocce ti insegnano cose che nessun maestro ti darà.”*

