Grazia Maria BERTINI

L'ARTE PRIMITIVA

NEL PENSIERO OCCIDENTALE

con particolare riferimento

al Secondo Dopoguerra

1978

PREFAZIONE - 1

Nella cultura occidentale, "arte" è anzitutto un'attività (o gli oggetti frutto di essa), e solo in un secondo senso è studio di tale attività e di tali oggetti. Non così per "arte primitiva": per noi non si pone, infatti, il problema di creare oggetti di arte primitiva; questi ci sono già dati, e noi abbiamo verso di essi solo un rapporto di conoscenza. Da ciò segue che il presente studio, essendo uno studio sulla "arte primitiva", non si occupa né può occuparsi di come produrre oggetti di arte primitiva, bensì solo di come li si può conoscere e studiare.

Lo studio dell'arte primitiva, poi, si può svolgere su due piani: o come indagine materiale volta ad arricchire la conoscenza degli oggetti, sia presentandone di nuovi, sia allargando i dati illustrativi di quelli già noti; o come elaborazione di principi metodologici e teorici che permettano da una parte di far progredire l'indagine materiale con maggiore incisività, e dall'altra di indirizzare tale indagine materiale inquadrandola in scopi conoscitivi più alti (che di volta in volta vengono appunto proposti).

La nostra ricerca non si muoverà, propriamente, su nessuno di questi due piani: nel senso che si limiterà a ricercare (nel passato e nel presente) quale lavoro sia stato finora compiuto sia nell'uno che nell'altro: ma più in questo che in quello, vale a dire che si interesserà maggiormente di cosa gli Occidentali hanno pensato dell'arte primitiva (o, che è lo stesso, del motivo principale per il quale essa andava studiata) piuttosto che di come hanno fatto progredire materialmente la conoscenza della produzione artistica delle varie popolazioni etnologiche. Questi due aspetti vengono trattati assieme - per quanto riguarda il periodo che va fino al 1940 – nella Prima Parte ("storico-introduttiva"); vengono invece trattati separatamente - per il periodo successivo – nella Seconda e nella terza Parte (rispettivamente "materiale-documentaria" e "teorico-problematica").

Pubblicazioni per la conoscenza materiale dell'arte primitiva non mancano certamente, nemmeno in Italia; e del resto sarebbe assurdo pretendere di dare dei contributi a livello generale in un campo ormai sconfinato; di qui si spiega come – nella Seconda Parte – ci si sia praticamente limitati ad una esposizione che assume il carattere di una bibliografia ragionata. Sufficiente, anche se meno soddisfacente, è pure la documentazione disponibile sulla storia della progressiva conoscenza materiale dell'arte primitiva da parte dell'Occidente fino ai primi decenni del Novecento: i dati principali sono stati comunque raccolti nella prima Parte, ma senza pretese di completezza, perché l'interesse principale della ricerca si

accentra sugli ultimi quaranta anni.

Maggiore impegno ha richiesto invece la Terza parte, poiché sui problemi teorici e metodologici dell'arte primitiva (temi che solo ora cominciano ad affacciarsi in Italia) il dibattito è tuttora disarticolato e confuso. Senza pretendere di avere dato qui un qualche personale contributo, bisogna però dire che lo sforzo di enucleare e confrontare vari approcci e varie metodologie per darne una visione d'insieme si è risolto anche – vorremmo sperare – in un'opera di chiarificazione non del tutto trascurabile. Invece ci si è limitati quasi esclusivamente ad una presentazione storica delle idee-guida, nell'approccio all'arte primitiva, antecedenti la Seconda Guerra Mondiale, e trattate nella Prima Parte.

Da ultimo, andando per un momento al di là dei limiti precisi di questa ricerca, vorremmo suggerire due ambiziosi risultati collaterali che potrebbero essere da essa dischiusi: uno, prettamente antropologico, consisterebbe, attraverso una presa di coscienza del modo in cui ci siamo accostati e ci accostiamo ai fenomeni artistici di culture "altre", nel conoscere meglio noi stessi; e l'altro, prettamente estetico, consisterebbe nell'attingere un concetto più alto e più allargato di "arte", che possa includere non solo l'arte occidentale, bensì ogni forma artistica che l'uomo ha saputo plasmare nella storia.

Dire, infine, che questa ricerca è stata condotta sotto la guida del Prof. V.L. Grottanelli equivale già ad esprimergli un ringraziamento, per chi conosce la sua cortesia e la sua disponibilità, oltre che la ben nota statura scientifica.

Roma novembre 1978

PREFAZIONE - 2

Questo lavoro non intende, in così poco spazio, fornire una informazione panoramica sulla produzione artistica di varie popolazioni di Africa, America od Oceania: sarebbe un'imitazione di lavori classici come quelli – tradotti pure in italiano – di Fraser o di Adam. Qui invece intendiamo affrontare un tema più fondamentale, e cioè quale atteggiamento sia da assumere, quale metodo sia da adottare, quale fine sia da perseguire nello studio degli oggetti di arte primitiva. Su questo, difficilmente si troveranno in Italia non diciamo trattazioni esaustive, ma anche solo adeguate prese di coscienza.

La questione, insomma, per quanto sembri paradossale, si riconduce a questa: "Cosa è 'arte primitiva'?". Di fatto gli studiosi non si trovano d'accordo nemmeno sul nome di questa disciplina, che riesce a fatica a trovare un suo posto fra le scienze antropologiche, forse proprio perché furono le avanguardie artistiche europee (Espressionisti, *Fauves*, Cubisti) ad usare per primi il termine "arte" per certi manufatti delle popolazioni etnologiche. Questa doppia paternità pervade fino ad oggi gli studi di arte primitiva, dove approcci antropologici continuano a venire in conflitto con approcci estetici, in un cruciale terreno di confine ove le scienze umane sono ricondotte a problemi ultimi: la storicità del nostro concetto di arte, e la possibilità di comprendere l'arte di culture "altre".

A integrazione e illustrazione di questi temi, oggetto della Terza Parte, il volume raccoglie - nella Prima Parte - una storia della nascita, nella coscienza occidentale, della nozione di "arte primitiva": nozione che sebbene rivolta all'"esterno" ha di volta in volta giocato un preciso ruolo di identità culturale interna. Nella Seconda Parte è offerta una documentazione sommaria delle principali istituzioni e iniziative, degli strumenti e dei temi di indagine connessi con lo studio dell'arte primitiva, così che il volume si presenta come una introduzione bibliografica, storica e metodologica a questa affascinante disciplina: introduzione tanto più necessaria quanto più vicino è il rischio di astoriche e pseudoculturali infatuazioni per l'arte "esotica".

L'Autrice, animata da un interesse specifico per la comprensione delle culture "altre", si augura di avere dato un contributo – incipiente e da superare al più presto – per lo stabilimento anche in Italia della "arte primitiva" come disciplina che non rinunci ad essere, sia pure senza facili confusioni, né scientifica né umanistica.

Roma aprile 1979

Grazia Maria Bertini

INDICE

7 **PARTE 1: STORICO - INTRODUTTIVA**

9 **Capitolo primo**: I primi episodi dell'incontro fra mondo occidentale ed arte primitiva

13 **Capitolo secondo:** La nascita delle scienze etnologiche e l' arte primitiva
13 La nascita dei musei etnologici e l'arte primitiva
17 L'evoluzionismo e l'arte primitiva
18 Studiosi tedeschi di arte primitiva
21 Gli studi di F. Boas sull'arte primitiva
22 L'arte primitiva e la ricerca etnologica sul campo

24 **Capitolo terzo:** La scoperta dell'arte primitiva da parte degli artisti fra la fine dell'Ottocento e le prime decadi del Novecento
25 Antecedenti immediati alla "scoperta dell'arte primitiva"
27 Gauguin e l'arte primitiva
28 I "*Fauves*" e l'arte primitiva
30 I Cubisti e l'arte primitiva
32 L'Espressionismo tedesco e l'arte primitiva
35 Il gruppo "*der Blaue Reiter*" e l'arte primitiva
36 I Surrealisti e l'arte primitiva
37 Le sculture delle avanguardie artistiche e l'arte primitiva
40 L'arte primitiva negli ambienti artistici fuori dalla Francia e dalla Germania

41 **Capitolo quarto:** La progressiva attenzione all'arte primitiva da parte di teorici, storici e critici d'arte, fino al 1940
41 L'arte primitiva nel pensiero dei teorici dell'arte
43 Storici dell'arte e arte primitiva
45 L'arte primitiva fra collezionisti e critici d'arte
46 Bilancio provvisorio

48 **PARTE 2: MATERIALE - DOCUMENTARIA**

50 **Capitolo quinto**: La situazione degli *oggetti* di arte primitiva
51 I musei che contengono oggetti di arte primitiva
55 Esposizioni temporanee di oggetti di arte primitiva
61 La produzione e il commercio degli oggetti di arte primitiva
63 Lo sbocco della "arte primitiva" nell'arte contemporanea

66 **Capitolo sesto:** La situazione degli *studi* di arte primitiva
67 Bibliografie, periodici, opere generali di arte primitiva
70 Studi sull'arte primitiva dell'Africa
74 Studi sull'arte primitiva delle restanti regioni
77 Congressi, simposi e studi teorici sull'arte primitiva

79 **PARTE 3: TEORICO – PROBLEMATICA**

82 **Capitolo settimo:** Problemi di delimitazione e denominazione dell'arte primitiva
83 Arte primitiva e "arte animale, dei bambini, dei pazzi"
84 Arte primitiva e arte preistorica
86 Arte primitiva e arte archeologica
88 Arte primitiva e arte folklorica
88 Arte primitiva e "arte turistica"
89 L'unità del concetto di "arte primitiva"
91 Il problema del nome

94 **Capitolo ottavo:** Problemi di principio nello studio dell'arte primitiva
94 La delimitazione di ciò che è "arte" all'interno delle culture etnologiche
98 La storicità del concetto di "arte"
100 Il miraggio di una definizione trans-culturale dell'arte
102 Il senso della applicabilità dei concetti della nostra cultura alle culture "altre"
105 Conclusioni orientative sulla possibilità di applicare il concetto di "arte" alle culture etnologiche

108 **Capitolo nono:** Approcci antropologici all'arte primitiva
109 Approcci stilistico-classificatori
111 Approcci simbolico-iconologici
113 Approcci sociologici
115 Approcci psicologici
117 Approcci semiologici
119 Approcci comparativo-inventivi

123 **Capitolo decimo:** Approcci estetici all'arte primitiva
124 Analisi stilistiche sull'arte primitiva
128 Studi sulla figura dell'artista
133 Studi sulla "estetica primitiva"
136 E' possibile "comprendere l'arte primitiva?"

141 **CONCLUSIONE**

143 **NOTA BIBLIOGRAFICA**

PARTE 1 : STORICO - INTRODUTTIVA

Cenni sull'approccio del pensiero occidentale

all'arte primitiva, fino al 1940

E' solo dall'inizio di questo secolo che il tema dell'arte primitiva viene preso in sufficiente considerazione dalla cultura occidentale, ed è solo negli ultimi 30 anni che si può considerare conclusa l'epoca "pionieristica" in questo campo, che ha lasciato il posto ad uno studio sistematico e critico.

Ed è di questo ultimo periodo che noi ci occuperemo principalmente; tuttavia non sarà male dedicare uno sguardo introduttivo alla storia dell'incontro fra mondo occidentale ed arte primitiva, soffermandoci maggiormente alle vicende ed agli atteggiamenti che fra gli etnologi e gli artisti si sono verificati fra la fine del secolo scorso ed i primi decenni del nostro, poiché essi continuano in parte a condizionare il modo attuale di porre i problemi; assai più sbrigativi saranno invece i cenni – per noi meno significativi – sul periodo precedente, che aprono questi capitoli retrospettivi.

Le linee di lettura in questa ricostruzione verteranno sostanzialmente su due punti: da una parte cercheremo di documentare le dimensioni e le modalità dell'incontro materiale fra oggetti di arte primitiva e mondo occidentale; dall'altra seguiremo le tappe che si sono rivelate necessarie per giungere ad un graduale apprezzamento estetico degli oggetti di parte primitiva, vale a dire al loro riconoscimento come oggetti "artistici".

CAPITOLO PRIMO:
I PRIMI EPISODI DELL'INCONTRO FRA MONDO OCCIDENTALE ED ARTE PRIMITIVA

Volendo, si potrebbe far risalire addirittura ai greci (FRASER 1971: 21) la più antica documentazione di un contatto fra quella che possiamo già considerare la "civiltà occidentale", ed i manufatti di popolazioni "barbare", in certo modo assimilabili – come rapporto – alle popolazioni etnologiche nei confronti della cultura "bianca" di questi ultimi secoli.

Ma per rifarci ad un periodo assai più vicino, possiamo notare che il Medio Evo europeo, sebbene non abbia avuto veri e propri contatti con l'arte primitiva, si è trovato tuttavia più di una volta in una situazione analoga, nel corso di quell'incontro con culture "altre" costituito dai viaggi in Asia Centrale ed Orientale di mercanti, monaci, ambasciatori (cfr. ZAVATTI 1967). Invece la conoscenza dell'arte araba da parte dell'Europa (cfr. SCERRATO 1972: 169-182) va probabilmente collocata in un altro contesto spirituale, che esula dai nostri interessi, in quanto verso di essa non sussistevano i due fondamentali atteggiamenti che paiono mediare costantemente l'incontro che è oggetto del nostro studio: la coscienza di una totale "estraneità", e la coscienza – almeno in una fase iniziale – della propria superiorità. Per inciso possiamo invece annotare che gli Arabi, a seguito della loro prodigiosa espansione, già verso il X secolo avevano avuto significativi contatti con l'arte africana (soprattutto la architettura: cfr. HASELBERGER 1959: 111), che però non ebbero alcun riflesso in Europa.

Comunque, come è evidente, l'impatto materiale fra l'Occidente e le "culture primitive" (compresi quindi gli oggetti che saranno poi designati come "arte") si verifica soprattutto a seguito delle scoperte geografiche dei secoli XV°-XVIII°.

Tutti questi incontri, tuttavia, hanno un chiaro carattere *episodico* e mediato, in contrasto con il successivo costante sviluppo ed approfondimento, che comincerà a prendere corpo dopo la metà del XIX secolo. In concreto, questi "episodi di incontro" consistono nella importazione – dai paesi esplorati – di oggetti di vario tipo, e recati in patria più che altro come trofei: essi confluirono nelle collezioni (LAUDE 1968a: 541-545) (per lo più di principi o re) che costituirono poi il nocciolo dei successivi musei etnografici; assai trascurabile è invece – data la natura stessa delle cose – la conoscenza che l'Europa poté avere di manufatti primitivi tramite relazioni scritte.

Forse la più antica notizia di tali collezioni si ha nel 1470, con l'acquisto di alcuni "idoli", raccolti nel corso dei primi viaggi portoghesi in Africa occidentale, da parte di Carlo il Temerario (OLBRECHTS 1941: 8-9). All'inizio del secolo XVI in Europa vi sono già numerosi oggetti provenienti dall'Africa occidentale e dal regno Benin: ad esempio una raccolta dell'Arciduca del Tirolo Ferdinando I (attualmente al Museo Etnografico di Vienna) (SCHLOSSER 1908: 58-59), la allora collezione del duca di Brünswick ora nel museo di Dresda, e quella del Museo Archeologico di Madrid. Nella Francia del Cinquecento – che non è ancora una potenza marinara ed esploratrice – vengono di moda i "gabinetti privati di curiosità", con oggetti ottenuti per via indiretta da tutte le parti del mondo: India, Brasile, Africa… (BRESSON 1944: cap. II). Nel secolo successivo, possiamo ricordare in Italia la collezione del gesuita A. Kircher (BAROCELLI 1940), ora confluita nel Museo Pigorini; siamo in un periodo, ormai, in cui il collezionismo comincia ad acquisire aspetti più programmatici, come nel caso di Weickmann, che raccoglie oggetti dell'Africa occidentale, oggi nel Museo di Ulm (cfr. FROBENIUS 1930); sensibilità e spirito critico sono riconosciuti ad esempio a Sir H. Sloan, la cui ricca collezione divenne – nel 1753 – il nucleo del British Museum (cfr. EDWARDS 1969: 247-312). Ma con questo siamo ormai alle soglie della istituzione di musei etnografici veri e propri.

L'atteggiamento che questi oggetti suscitarono in Europa fu soprattutto di stupore e di curiosità; ed anche – in alcuni casi – di meraviglia per la abilità di cui erano prova: raramente per la loro bellezza. Non dobbiamo dimenticare infatti che in queste collezioni confluirono manufatti di ogni tipo (tessuti, intagli, armi, oggetti della vita quotidiana), e non solo articoli classificabili sotto la voce "arte": indubbiamente, con il progressivo affinarsi del collezionismo (dovuto anche ad una più larga possibilità di scelta), entrava in gioco anche un certo criterio di "bellezza", che però non andava oltre il concetto del "ben riuscito"e dello "aspetto suggestivo"; concetti questi che noi usiamo nella valutazione delle "arti minori", ma non di quella attività superiore dello spirito che è – nella nostra tradizione culturale – l'Arte.

Da questo punto di vista è del tutto esclusa la prospettiva di considerare alcuni manufatti primitivi come vere e proprie forme di arte: una riflessione esplicita su questo punto è totalmente assente. Non vi fu, in altre parole, il sospetto che i "primitivi" potessero essere produttori di "arte"; e ciò avvenne per diversi motivi, a seconda delle correnti di pensiero che presero forma in quei secoli.

Non è qui il caso di ricostruire nei dettagli la storia di questo misconoscimento della produzione artistica presso le popolazioni etnologiche: essa coincide in molti punti con la storia più generale del giudizio che il mondo occidentale si fece delle "culture primitive" (cfr. MAZZOLENI-TIBALDI 1976: 9-21 e bibliografia). Qui basterà accennare che nel periodo delle prime scoperte geografiche, soprattutto in Spagna e nei confronti delle Americhe, i "primitivi" sono considerati "selvaggi", per i quali caso mai si pone il problema se siano o no dotati di anima, e verso i quali praticamente sorge un solo dilemma: o

schiavitù o sterminio. In questa prospettiva è chiaramente impossibile parlare di arte di quelle popolazioni (anche perché il primo impatto degli Spagnoli in America avvenne con popolazioni oggettivamente povere di produzione artistica); atteggiamento comunque che contrasta con la bramosia con la quale essi poi cercarono di impadronirsi dei tesori aztechi e peruviani, visti soprattutto nella loro preziosità, anche se artisti del tempo, come Dürer e Cellini (FRASER 1971: 24-25; GROTTANELLI 1975: 5; LAUDE 1968a: 151), scrissero a loro proposito nei propri diari delle annotazioni di meraviglia e di apprezzamento.

In concomitanza di quella rivalutazione delle culture "primitive" che portò (fra il XVII e il XVIII secolo, soprattutto in ambito inglese, francese e olandese) alla elaborazione del mito del "buon selvaggio", come dotato di una bontà naturale e di una semplicità originaria, non si fece strada la possibilità di attribuirgli atteggiamenti artistici (come invece – in certo senso – gli si attribuivano degli atteggiamenti morali, o forse meglio sarebbe dire "pre-morali"); infatti in alcuni casi il tema del "buon selvaggio" era un puro pretesto per una critica ed una satira interne alla società europea (cfr. MONTAIGNE 1580), e non prestava una vera attenzione a quelle culture; e anche là dove si trattava di una nostalgia autentica per una semplicità perduta (ad esempio cfr. J.J. ROUSSEAU 1750) non era parimenti pensabile che l'arte – prodotto artificioso della nostra civiltà – potesse entrare come uno dei tratti caratteristici dei popoli "primitivi".

Anche l'atteggiamento illuministico che più sarebbe stato capace di ammettere delle attitudini artistiche nei "selvaggi", cioè quello relativistico di Voltaire, non giunge mai ad affermare in essi dei valori artistici: ad essi si attribuisce una religione più elevata della nostra, una legittimità di costumi diversi; ad essi si giungeva persino a riconoscere un gusto estetico più genuino (capacità di ammirare le bellezze della natura), ma non la capacità e l'interesse per le espressioni artistiche fatte dall'uomo (cfr. il personaggio dell'Irochese ne "*L'ingenuo*": VOLTAIRE 1767).

Con la scoperta dell'Australia e delle isole dell'Oceania (seconda metà del Settecento) vi è una nuova fiammata di nostalgia (acuita per contrasto dalla incipiente industrializzazione dell'Europa), con la quale gli uomini dell'Occidente pensano alle lontane "isole felici", ove regna la serenità e la semplicità, e pertanto non l'arte (sinonimo di artificiosità); e questo atteggiamento, fondamentalmente romantico, si prolunga almeno fino alla metà dell'Ottocento.

Non dimentichiamo tuttavia che in parallelo a questo misconoscimento teorico si svolge – su un piano immediato e non riflesso – l'incontro effettivo, potremmo dire fisico, fra l'uomo occidentale e l'oggetto artistico primitivo; lungo questi secoli tale incontro pare all'insegna di quello che – sia pure con una certa genericità – possiamo chiamare "sentimento dell'esotico": esso da una parte è – *in nuce* – un atteggiamento estetico, in quanto comporta una reazione emotiva, quasi viscerale; ma d'altra parte

l'esotismo è una categoria chiusa in se stessa, irrelata, che non ha alcuna possibilità di sfociare da sola in quel particolare sentimento estetico che è la fruizione artistica vera e propria.

Per quanto rapido, questo sguardo retrospettivo infine non può omettere di segnalare che vi sono anche episodi assai significativi – e peraltro abbastanza noti – che suonano come riconoscimenti concreti all'arte primitiva, anche se – sintomaticamente – si verificarono fuori dall'Europa: ad esempio fin dalla fine del '500 i Portoghesi apprezzarono molto gli avori di artisti africani del Golfo di Guinea, al punto che presero a commissionarne (ad uso effettivo, si badi bene, e non come curiosità o oggetti da collezione), suggerendo pure i temi iconografici e decorativi, e dando così origine a quel particolare fenomeno storico noto come "arte afro-portoghese" (RYDER 1964; FAGG-FORMAN-FORMAN 1968; GROTTANELLI 1976); e vi sono tracce di una arte afro-cristiana nel bacino del Congo attorno al secolo XVI, che mostrano come non si sia disdegnato l'uso dei mezzi espressivi locali.

Ma nella sostanza il bilancio di questo capitolo è pieno di silenzi e di rifiuti; perché si possa parlare di un giudizio occidentale sull'arte primitiva (un giudizio che suppone perciò il riconoscimento di una presenza) bisogna aspettare la seconda metà del XIX secolo.

CAPITOLO SECONDO:
LA NASCITA DELLE SCIENZE ETNOLOGICHE E L'ARTE PRIMITIVA

E' la nascita delle scienze etnologiche, nella seconda metà dell'Ottocento, che determina un cambiamento di atteggiamento. Essa. a sua volta, corrisponde ad una nuova fase del rapporto fra Europa e popoli "non civilizzati": il mondo dei primitivi non è più considerato come esotico ed irrelato, bensì come oggetto di conquista e di sfruttamento coloniale; e nella conoscenza di esso subentra l'atteggiamento positivistico di raccolta e di classificazione: l'etnologia, appunto. Chiaramente poi l'etnologia ha avuto degli sviluppi che sono andati oltre queste origini, come supponiamo noto dalla sua storia, e come accenneremo di sfuggita nel corso di questo stesso capitolo (GROTTANELLI 1964: 11-24; cfr. BIANCHI 1965; cfr. BERNARDI 1974), che si spinge fino alle soglie degli anni '40 di questo secolo.

Noi, come è evidente, ci limiteremo ad individuare – all'interno dei vari filoni di studi etnologici – le posizioni riguardanti l'arte primitiva. Ma fin d'ora non dobbiamo dimenticare che accanto a queste vicende (che si collocano in ambito antropologico e scientifico), si sono verificati a proposito del nostro tema importanti sviluppi in ambito artistico, dei quali ci occuperemo nei prossimi due capitoli, e che non hanno mancato di influire (in certa misura, e a volte per contrasto) sulle teorie che esporremo in questo.

La nascita dei musei etnologici e l'arte primitiva

Un primo fatto, solo apparentemente marginale, 'è la nascita, l'organizzazione e la proliferazione di Musei Etnologici e Etnografici (cfr. FRESE 1960: 37-62): in realtà essi sono stati la fonte quasi unica sulla quale si è basata, fino agli anni '40, lo studio scientifico dell'arte primitiva; e continuano tuttora a giocare un ruolo importante.

Il moderno "museo etnografico" viene a sostituire le collezioni private di curiosità esotiche; è invece, per lo più, un'istituzione pubblica, e nasce con l'intento esplicito di raccogliere, documentare e classificare, come applicazione – in campo etnografico – di quella medesima idea che dalla fine del '700 aveva portato alla nascita dei Musei d'Arte, dei Musei di Storia, e dei Musei di Scienze naturali. Anzi, non è per nulla secondario sottolineare che i musei etnografici non erano certo concepiti come musei d'arte: fra l'altro essi raccoglievano – non dimentichiamolo – la cultura materiale delle popolazioni etnologiche, e non la loro produzione specificamente artistica, poiché questa nozione – che è quella di cui

stiamo cercando la nascita – chiaramente ancora non c'era; essi furono concepiti invece come sezioni di Musei di Scienze, assieme alla storia naturale, la biologia, l'antropologia (fisica).

L'idea di un Museo Etnografico in senso specifico è documentata forse per la prima volta nel 1841, ed è dovuta al geografo francese E.F. Jomard (HAMY 1890: 229-265). La abbondanza di materiali che ormai cominciava a rendersi disponibile, cioè, permetteva una loro consistenza autonoma, anche se solo lentamente – con i successivi sviluppi dell'etnologia, ed anzi in ritardo rispetto ad essi – se ne sarebbe poi modificata l'originaria ispirazione naturalistica.

All'interno del museo, il criterio di classificazione di questi oggetti di cultura materiale provenienti dalle popolazioni colonizzate era all'inizio abbastanza caotico; vi sono notizie di classificazione in ragione della funzione e (criterio analogo) della natura degli oggetti, sulla base di un comparativismo per lo più evoluzionistico che me ignorava la provenienza geografica, ovvero in ragione del materiale degli oggetti; ma il criterio che si è maggiormente imposto è proprio quello geografico (quello che domina nei musei attuali), anche se le conoscenze lacunose di allora resero quelle catalogazioni assai congetturali e approssimative.

Con una simile disposizione, il museo etnografico non contempla un vero e proprio spazio per l'arte: oggetti di alta qualità artistica sono affiancati ad altri simili nella forma o affini nella funzione, nei quali il valore estetico può essere anche del tutto assente.

Se comunque, adottando un criterio posteriore, volessimo domandarci quali oggetti di arte primitiva fossero raccolti nei primi musei etnologici, possiamo rispondere che l'attività inglese e olandese nei "Mari del Sud" fece sì che in un primo tempo prevalessero i pezzi dall'Oceania; ma a partire dal 1870 l'Europa fu inondata da un numero incredibile di oggetti africani, con conseguenze importanti, che vanno al di là dell'ambito ristretto dell'etnologia (cfr. LAUDE 1968a:88-90).

Possiamo ora elencare brevemente i principali musei etnologici sorti nel periodo che stiamo esaminando, o riorganizzati sulla base di precedenti collezioni private (LAUDE 1968a: 87-93; GOLDWATER 1938: 82): queste vicende hanno un loro significato come momenti di divulgazione dell'incontro – ancora quasi del tutto ristretto ai musei – fra cultura europea e mondo primitivo (in particolare, per quel che ci riguarda, la loro arte).

In Francia nel 1888 nasce il Museo del Trocadero (cfr. HAMY 1890), ove alcuni famosi artisti francesi si incontrarono con l'arte primitiva: nel 1937 è stato riorganizzato da P. Rivet come *Musée de l'Homme* (VALLOIS 1956); Parigi può anche vantare il vecchio Museo Coloniale, ora *Musée des Arts Africaines et Océaniennes*. Stoccolma apre nel 1872 il suo *Nordiska Museet*. In Germania, nel 1874 sorge – in seguito alla donazione della collezione di G. Klemm – il Museo di Etnografia di Lipsia, e nel 1875 il Museo antropologico-etnologico di Dresda (ricco soprattutto di oggetti dell'Oceania); nel 1877 il Museo

Reale di Amburgo diviene *Museum für Völkerkunde*; Berlino aggiunge al suo Museo di Antichità un settore etnologico, e nel 1886 A. Bastian (BASTIAN 1881) vi fonda il *Königliche Museum für Völkerkunde*, le cui grosse collezioni d'America e d'Asia andarono però in buona parte distrutte nella Seconda Guerra Mondiale. Il Museo Etnologico di Vienna sarà donato nel 1910 da Frobenius: in esso figura la collezione Cook, acquistata più di un secolo prima. In Italia Luigi Pigorini crea nel 1878 il Museo Preistorico ed Etnografico di Roma (cfr. BAROCELLI 1940; SESTIERI 1963); nel 1885 musei di etnografia sono già aperti a Firenze, Milano, Venezia e Torino. In Inghilterra la *Christy Collection* (di oggetti preistorici ed etnologici; EDWARDS 1969: 697-702) donata al British Museum ne diviene – nel 1883 – il settore etnografico, che fu poi ulteriormente arricchito con oggetti acquistati in Europa da W. Franks, facoltoso funzionario di quel museo (cfr. READ 1925; JOYCE-BRAUNHOTZ 1925); dal 1899 anche Cambridge ha il suo Museo di Archeologia ed Etnologia, mentre l'Università di Oxford ora ha il *Pitt Rivers Museum* (PENNIMAN 1953; PITT RIVERS MUSEUM 1900), aperto alla fine dell'Ottocento e originariamente a Londra. Gli Stati Uniti non erano una potenza coloniale ed ottenevano materiali (eccetto evidentemente quello che riguardava l'arte indigena del Nord America: FENTON 1960) per lo più dall'Europa, attraverso scambi con i musei, o per acquisto privato (cfr. ROBBINS 1966); una situazione – questa – che in certo senso li privilegiava, perché – senza appesantirli di una congerie di oggetti – permetteva loro di operare una scelta di oggetti anche secondo un criterio estetico: ad esempio il *Cincinnati Art Museum* (Ohio), aperto nel 1890, fu il primo museo d'arte ad accogliere tra le proprie collezioni oggetti d'arte africana; ricordiamo comunque la collezione etnologica del *Peabody Museum* fondato dalla *Harvard University* ed il *Commercial Museum of Philadelphi*a, che fra il 1890 ed il 1900 acquistò una serie di collezioni sia in Europa che dalla Liberia (ROBBINS 1966: 28-30). In Belgio, abbiamo il *Musée Royal du Congo Belge* (1897) (ora *Musée Royal de l'Afrique Centrale*) a Tervuren (MAES 1934), che costituisce un esempio di classificazione tematica anziché geografica (facilitato in ciò dal fatto di ospitare oggetti di una sola provenienza): Th. Masui, il primo direttore del Museo, ordinò il materiale classificandolo secondo le funzioni: 1. gli alimenti 2. l'abbigliamento 3. l'abitazione… 11. l'arte 12. la religione; egli, chiaramente, partiva dai bisogni primari per innalzarsi ai bisogni più complessi, secondo una gerarchia evoluzionistica che secondo lui corrispondeva al progressivo affacciarsi alla civiltà da parte delle società umane (cfr. MASUI 1899).

Non sono da dimenticare poi le grandi Esposizioni Universali, nelle quali non mancavano mai sezioni di oggetti provenienti dalle regioni coloniali: esse riscossero sempre grande interesse presso il pubblico, e spesso alimentarono o diedero origine a Musei Etnografici permanenti. A Londra ricordiamo l'Esposizione Universale del 1851, nella quale fra l'altro era esposta un'intera casa Maori che suscitò l'interesse di G. Semper (FRASER 1971: 27), uno dei primi studiosi di arte ad allargare le sue considerazioni al mondo primitivo, e quella del 1887. A Parigi si tennero l'esposizione del 1854, quella del 1878

che fornì la base per il Museo del Trocadero, e quella del 1889, che fu visitata da P. Gauguin e da Van Gogh (cfr. GAUGUIN 1945: 157-158); inoltre l'esposizione mondiale del 1900. L'esposizione Universale di Bruxelles del 1897 presentava importanti collezioni congolesi che poi finirono per formare il Museo del Congo Belga di cui abbiamo parlato poco sopra.

Altra famosa occasione per l'arrivo di importantissimi oggetti d'arte africana nei musei europei fu la spedizione punitiva inglese alla città di Benin (Nigeria) nel 1887 (LAUDE 1968a: 92); l'enorme bottino che se ne trasse venne diviso principalmente tra il *British Museum*, il *Pitt Rivers Museum* ed il *Museum für Völkerkunde* di Berlino; ma parti minori toccarono a quelli di Stoccarda, Dresda, Leida, Vienna, Leningrado e Colonia (cfr. FRÖHLICH 1966; MARQUART 1913).

Inoltrandoci nel nostro secolo, si diffonde la ricerca etnologica sul campo: nella raccolta di materiali che andranno ad arricchire i Musei (non di rado nuovi musei che sorgono accanto ad Università ed istituti di ricerca; cfr. FENTON 1960: 329-331) i criteri divengono maggiormente qualificati e meno casuali; tuttavia è solo in questi ultimi decenni che si può parlare di una raccolta sul campo, da parte degli etnologi, esplicitamente rivolta alla collezione di oggetti con rilevanza artistica. Attività quest'ultima che da tempo invece si svolgeva lungo canali privati, commerciali, e comunque non scientifici, e che in parte confluiva negli stessi Musei Etnologici. mentre un'altra parte andava ad alimentare un gran numero di collezioni private, instaurate – fin dall'inizio del secolo – proprio come "collezioni d'arte", sul'onda di quella valorizzazione dell'arte primitiva in campo artistico che vedremo nel prossimo capitolo.

Pertanto si può forse dire che ancora una volta (già era avvenuto per le collezioni private di curiosità esotiche nei confronti dei Musei pubblici di etnografia) l'interesse ed il dilettantismo privato hanno anticipato gli orientamenti ufficiali e scientifici: già pullulavano collezionisti di pezzi di arte primitiva quando gli etnologi ancora faticavano a riconoscere ad essi lo statuto di "arte"; i Musei, poi, saranno ancora più lenti a prendere atto di questa situazione, sebbene è innegabile che al loro interno molti oggetti di arte primitiva godessero già di una considerazione speciale, come documenti di attività "superiori", spirituali, legate – come spesso è il caso – alla religione.

Concluso il discorso sui Musei Etnografici, che aveva una funzione preparatoria, ci volgiamo ora agli studi etnologici veri e propri. In via generale, si può dire che per tutto il periodo coperto da questo capitolo l'arte primitiva come esplicito oggetto di studio è ignorata dalla maggior parte degli etnologi, i quali caso mai – nei loro studi e *réportage* sul campo – ne trattano di sfuggita sotto la voce "cultura materiale", ovvero vi accennano marginalmente nella descrizione di oggetti che compaiono come strumenti, in particolari contesti, per lo più religiosi. Vi sono però alcuni etnologi che si sono occupati

esplicitamente del tema "arte primitiva", ed è a loro che ora passiamo, cercando di enucleare le idee direttrici secondo cui si sono mossi.

L'evoluzionismo e l'arte primitiva

L'atteggiamento dominante nel secolo scorso fra gli studiosi di arte primitiva è la convinzione di una certa superiorità, o per lo meno di una maggiore complessità dell'arte occidentale su quella primitiva; un atteggiamento che possiamo chiamare genericamente "evoluzionistico", purché lo distinguiamo dalla accezione tecnica dell'evoluzionismo darwiniano, di cui ora ci occuperemo espressamente.

Le idee fondamentali dell'evoluzionismo, nel nostro ambito, si possono così raccogliere:

- anche i "primitivi " hanno fatto dei tentativi di espressione artistica

- tali tentativi sono malriusciti, rudimentali, paragonabili all'arte dei bambini

- è possibile instaurare una graduatoria all'interno del'arte dei vari popoli e delle varie epoche: in questa graduatoria l'arte primitiva occupa il posto più basso; o meglio, più un popolo è primitivo, più la sua arte è malriuscita

- il criterio per giudicare della primitività o meno di un prodotto artistico è il suo naturalismo, cioè la sua capacità di assomigliare all'oggetto naturale di cui voleva essere la rappresentazione; per costoro infatti – più o meno coscientemente imbevuti dell'estetica dell'Ottocento – l'arte è essenzialmente imitazione della natura

- l'arte primitiva, fortemente stilizzata, geometrica e non naturalistica, si conferma appunto come maldestro tentativo di imitare la natura.

L'evoluzionismo, comunque, contribuisce ad introdurre per la prima volta la nozione di "arte primitiva" intendendola formalmente come "*arte*", sia pure di rango qualitativamente inferiore, e riconoscendo un intento artistico anche alle popolazioni etnologiche. In questo ordine di idee sono, già attorno ala metà dell'Ottocento, Stolpe (1892) e Balfour (1893), i quali si orientano a cercare in una scala evoluzionistica la chiave delle variazioni degli stili artistici. Tuttavia si riconosce unanimemente a A.C. Haddon (1893; 1895) di essere stato il primo vero studioso evoluzionista, ed anzi il primo in assoluto, di "arte primitiva".

Haddon era, significativamente, uno scienziato e più precisamente uno zoologo, mandato in Nuova Guinea a studiare e classificare la fauna di laggiù. Sul posto, cominciò ad interessarsi delle decorazioni locali, che prese ad analizzare e a catalogare (secondo la sua mentalità scientifica), sulla base del modo in cui l'oggetto viene stilizzato; invece si disinteressò totalmente della funzione degli oggetti che studiava, ed anche del significato simbolico delle immagini che su di essi sono decorativamente rappre-

sentate. Egli introdusse, come concetto classificatorio, la nozione di *stile*, che avrà fortuna anche in altri contesti teorici, e che per lui svolge pressappoco la funzione del concetto di "specie" in zoologia. Gli stili si evolvono l'uno nell'altro, secondo un processo che è possibile ricostruire mettendo in una graduatoria, che abbia ai due estremi rispettivamente "stilizzazione" e "naturalismo", tutte le forme che è dato riscontrare in concreto.

Studiosi tedeschi di arte primitiva

In Germania si crea una corrente di studi di arte primitiva che pur risentendo chiaramente (soprattutto agli inizi) di idee ottocentesco-positivistiche (cioè la convinzione della superiorità della cultura occidentale), ha tuttavia dei tratti propri, che non si potrebbero ridurre agli schemi evoluzionistici inglesi, quelli che dominarono l'antropologia di Taylor alla quale grosso modo possiamo ricondurre anche lo Haddon. Questa tradizione tedesca costituisce un filone particolarmente significativo, con una lunga durata (ed una progressiva maturazione), che corrisponde anche alla particolare impostazione degli studi etnologici tedeschi e, in contesto più vasto, ad alcuni tratti della cultura tedesca di quel periodo.

In E. Grosse (1894), il suo primo esponente, troviamo già alcune delle caratteristiche fondamentali di questo orientamento. Il pensiero di Grosse potrebbe essere riassunto in quattro punti:

In primo luogo, lo sforzo di comprensione dell'arte primitiva è da lui inteso come possibilità di scoprire, in essa, l'origine dell'arte; vi è la convinzione cioè che nei primitivi siano all'opera i medesimi processi coinvolti nella nostra arte, ma a livello più elementare, e quindi più comprensibile, più facile da interrogare. Questa posizione è distinta da quella dell'evoluzionismo, per il quale i vari gradini dell'arte comportano salti qualitativi: qui invece fra le arti dei vari periodi vi è una differenza solo quantitativa (cioè nel senso della complessità).

In secondo luogo Grosse è orientato a ricondurre l'origine dell'arte soprattutto a cause psicologiche: l'arte – presso tutti i popoli – nasce da un *istinto* artistico insopprimibile, innato; un orientamento psicologico che ritroviamo, per gli studi sull'arte primitiva, in Sydow (1927) e Verworn (1908), che per quanto riguarda più in generale l'etnologia può essere riscontrato nell'opera enciclopedica di W. Wundt (1919), e che risuona anche nelle teorie sull'origine e la funzione della religione formulate da Malinowski (1948), non per nulla anche lui tedesco, sebbene trapiantato nella scuola antropologica inglese. Queste cause psicologiche, prosegue Grosse, si combinano poi alle varie situazioni sociali ed economiche, ed alle diverse conoscenze tecniche, così da spiegare sia le differenze dell'arte dei vari popoli, sia il fatto che popoli distanti – ma in situazione analoga (ad esempio i cacciatori) – hanno il medesimo tipo di arte.

In terzo luogo, anche per Grosse vi è una graduatoria nelle arti: essa però non istituisce delle distinzioni fra una popolazione e l'altra, bensì fra vari tipi di arte all'interno di una medesima popolazione. Questa gerarchia fra le arti è istituita guardando alla funzione che esse svolgono (quindi, in certo senso, al tipo di esigenza vitale alla quale rispondono): più primitive sono le arti con funzione primaria e pratica, meno primitive sono le arti con funzione prevalentemente estetica; il volume di Grosse esamina appunto uno dopo l'altro questi gradini dell'arte, partendo dalla pura decorazione, passando all'arte plastica, per arrivare poi alla danza, alla poesia, alla musica. Ed ogni cultura possiede queste forme di arte, sebbene fra i primitivi predominino (quantitativamente) le forme artistiche ispirate alle funzioni inferiori.

Infine, l'istinto artistico resta per Grosse – fondamentalmente – un istinto di imitazione della natura: e in ciò – come gli evoluzionisti – non fa che allinearsi ai canoni estetici del suo tempo. E la stessa ornamentazione geometrica (quella che di per sé pare più lontana da un intento imitativo, e che è così diffusa nell'arte primitiva) è da lui vista come sforzo rappresentativo, come segno sintetico della natura (in quanto vuole essere marchio di proprietà o contrassegno tribale): un segno che risulta di fatto poco imitativo, poco naturalistico, stilizzato, a causa della rozzezza dei mezzi tecnici (idea quest'ultima che di trovava già in H. Stolpe, altro tedesco che abbiamo già avuto modo di nominare, e nell'inglese W. Holmes: 1884-86; 1886). E' lo sviluppo della tecnica che permette l'evoluzione ed il progresso dell'arte verso forme superiori: in ciò possiamo vedere il senso di superiorità del'Europa positivistica ed industriale, che crede di poter interpretare la propria supremazia culturale come basata su una supremazia tecnico-scientifica.

Sempre in ambiente tedesco, ma cambiando quadro estetico di riferimento, troviamo il grosso nome di L. Frobenius, i cui interessi per l'arte primitiva risalgono almeno al 1897 (FROBENIUS 1987), ma che negli anni successivi risente indirettamente della "scoperta dell'arte primitiva" da parte delle avanguardie artistiche (FROBENIUS 1923). Come etnologo è troppo noto perché si debba ricordare il suo lavoro sul campo (o più precisamente le sue spedizioni etnologiche): del molto materiale da lui raccolto, soprattutto in Africa, abbondante è quello che riguarda l'arte, le sculture rupestri, ecc. Ma per venire al nostro tema, egli va collocato in quella linea di pensiero che, prolungando lo psicologismo tedesco, ha portato al vitalismo: l'arte è un'arma nella lotta per l'esistenza (concezione che sarà propria anche dell'espressionismo tedesco); in altre parole l'istinto artistico viene sempre spiegato in chiave psicologica, ma non come tendenza all'imitazione, bensì come sforzo di sopravvivere: viene abbandonata, di conseguenza, l'affermazione che l'arte primitiva è lontana dalla natura a causa dell'inesperienza tecnica, ed essa viene considerata come frutto di schemi mentali antinaturalistici, non di rado magici. In questo, gli etnologi non facevano altro che cominciare a prendere le distanze da una concezione naturalistica dell'arte, dopo gli sviluppi che nel medesimo senso si erano verificati fra gli artisti. Ma ciò indirettamen-

te (cioè rimuovendo uno dei più comuni appunti rivolti solitamente ad essa) contribuiva a rendere nobile l'arte primitiva, in concomitanza di quel flusso antievoluzionistico che – anche in altri campi – cominciava ad esempio a riconoscere alle popolazioni etnologiche un pensiero scientifico, accanto a quello magico-religioso; e così all'arte primitiva si riconosceva la stessa natura (non però propriamente estetico-artistica, bensì vitalistico-espressiva) dell'arte occidentale.

H. Kühn (1923) è un altro nome importante come punto di riferimento per gli studi tedeschi sull'arte primitiva. Anch'egli riconduce l'arte ad una fonte psicologica; tuttavia, quasi ad accordare le due diverse concezioni che lo avevano preceduto, una che intendeva l'arte primitiva come tentativo di imitare la natura (in ciò facendo troppa forza alle sue rappresentazioni chiaramente stilizzate e fantastiche, ingiustamente dichiarate maldestri tentativi) ed una che riconosceva ad essa un intento non naturalistico (orientamento quest'ultimo che sarebbe frutto di una cultura raffinata e decadente) ma che cozzava contro scoperte recenti (come i disegni realistici del Paleolitico europeo), egli propone allora una alternanza ciclica – sia all'interno delle culture etnologiche che nella stessa arte occidentale – fra uno "stile sensoriale" ed uno "stile immaginativo". Il primo è imitativo, è in relazione al mondo esterno, e lo si troverebbe – ad esempio – nell'arte preistorica, nelle alte culture americane ed africane, e – nel mondo occidentale – può essere individuato nell'Impressionismo del secondo Ottocento; lo stile "immaginativo", al contrario, è astratto, rivolto all'aldilà, e lo si ritroverebbe nelle basse culture etnologiche.

Sempre nello stesso contesto si situa l'opera di Vätter (1926), che si limita allo studio della scultura primitiva, e più precisamente a quella religiosa. Egli non usa l'inquadramento rigorosamente aprioristico di Kühn, tuttavia parte anche lui dall'alto, cioè dalla categoria di "scultura religiosa", inquadrata in considerazioni generali sulla mentalità logica dei primitivi, sull'atteggiamento dell'artista e sulle tecniche di lavorazione: e solo allora procede allo studio dei vari stili – quasi che essi fossero deducibili da quelle premesse – riconoscendo l'importanza della determinazione di regioni stilistiche da parte dello storico dell'arte, al quale compete uno studio estetico. Forse qui per la prima volta abbiamo la coscienza di una suddivisone dei compiti: quello dell'etnologo e quello dello storico dell'arte; questo implica una maturazione teorica notevole: l'etnologia riconosce di non esaurire più l'opera d'arte primitiva, e riconosce di lasciare un campo residuo – che potrà essere finalmente estetico – del quale essa non è competente. La competenza dell'etnologo sta soprattutto, per Vätter, nello scoprire e nell'analizzare la funzione religiosa delle sculture primitive.

Gli studi di F. Boas sull'arte primitiva

Lo studio dell'arte primitiva come si presenta oggi deve molto ad un altro filone di studi, questa volta americano, di ispirazione molto più empirica (cioè obiettivo-scientifica nel senso moderno), che ha come grande figura iniziatrice F. Boas (1897; 1927).

Boas non si interessa delle grandi sintesi teorico-psicologiche sull'arte primitiva; egli si avvicina a quelli che erano stati i problemi degli evoluzionisti, e cioè il rapporto fra imitazione e stilizzazione, e l'attenzione alle forme più elementari dell'arte, vale a dire alla decorazione: ma a questa vicinanza di temi si accompagna un radicale capovolgimento di soluzioni.

In primo luogo, egli nega che la decorazione sia una stilizzazione di rappresentazioni: che cioè essa nasca da un intento naturalistico, imitativo. Egli preferisce invece studiare la decorazione in se stessa (senza riferimento ad un presunto modello da imitare), perché gi elementi che noi troviamo in essa non sono tratti dalla natura, bensì sono elementi convenzionali (linea retta, linea curva, linea spezzata…): e la decorazione va proprio compresa come il risultato della composizione di questi elementi convenzionali, in rapporto anche alle possibilità tecniche che li producono. Come si vede, Boas dà un suggerimento iniziale a quegli studi formali e strutturali che verranno di moda assai più tardi. Possiamo aggiungere che il suo principale interesse per la decorazione lo teneva lontano da considerazioni contenutistiche: anzi, da tali temi egli si asteneva positivamente, accusando altri etnologi di avere – nella pratica – eluso il tema dell'*arte* primitiva finendo per interessarsi dei contenuti di essa (e cioè di religione, di miti, di società), anziché di ciò che la costituisce essenzialmente come arte; compito quest'ultimo che egli pensava appunto di assolvere con la considerazione puramente stilistico-formale degli oggetti primitivi.

Inoltre è fondamentale (e del resto assai noto) (cfr. LÉVI-STRAUSS 1966: 18-22) l'anti-evoluzionismo di Boas, e la sua convinzione che l'etnologia dovesse vagliare e confermare ipotesi diffusionistiche; e a questo scopo anche l'arte primitiva poteva essere impostata come ricerca di *regioni stilistiche*, caratterizzate da analogia di forme decorative e di tecniche di lavorazione.

Non si può negare che in questo orientamento l'arte primitiva divenisse soprattutto una scienza ausiliaria dell'etnologia, riducendosi ad una analisi dello "stile" dei manufatti e della loro tecnica, al fine di tracciare una mappa della diffusione di tali forme di cultura materiale, come strumento orientativo per tracciare una mappa di diffusione dei popoli o delle culture. L'aspetto propriamente estetico dell'arte primitiva è invece da Boas posto in secondo piano, e fatto risiedere nel piacere (che secondo lui corrisponde al "piacere estetico") che deriva dal virtuosismo tecnico: in ambito primitivo la dimensione artistica risiede unicamente nella reazione di apprezzamento di fronte ad un oggetto che mostri una tecnica maneggiata perfettamente.

Eppure è proprio Boas che ha sottolineato alcuni punti che diventeranno fondamentali in seguito, e che pendono indubbiamente a favore di un riconoscimento dell'arte primitiva in quanto arte: ad esempio la affermazione che sullo stile non influiscono solo la tecnica, ma anche l'artista individuale, il quale non ha il ruolo passivo di copiare i manufatti tradizionali, bensì quello di essere il mediatore sempre nuovo che concretizza in oggetti materiali i valori e le convenzioni del gruppo sociale.

L'arte primitiva e la ricerca etnologica sul campo

Del resto, man mano che negli anni '30 di questo secolo si andava diffondendo la ricerca etnologica sul campo, da più parti si moltiplicavano le attenzioni alla figura dell'artista; si prestò attenzione al tema della sua originalità creativa, e della sua conscia innovazione rispetto ai modelli tradizionali. Ma si cominciò anche a parlare di un sistema di valutazione, per i manufatti di arti primitive, interno alle rispettive culture.

Tutti questi spunti si imporranno veramente solo dopo gli anni '50: tuttavia come loro preparazione – nel periodo che va fino alla Seconda Guerra Mondiale – possiamo ricordare R. Firth, R.L: Bunzel e L.H. O'Neale, che studiarono rispettivamente gli intagliatori Maori (FIRTH 1925), i ceramisti Pueblo (BUNZEL 1928), ed i cestai Yürck-Karok (O'NEALE) 1932). Altri studiosi di arte primitiva sul luogo sono Vandenhoute (1948; sui Dan della Costa d'Avorio), Herskovits (1934a; 1934b; nel Dahomey), e Griaule (1938) sui Dogon. In particolare forse è bene ricordare H. Himmelheber, che pubblicò le sue ricerche presso i Baulè e i Guro della Costa d'Avorio in un volume dal titolo "*Negerkünstler*" (HIMMELHEBER 1935), duplicato poi da un parallelo volume nato a seguito di un soggiorno fra gli Eschimesi: "*Eskimokünstler"* (HIMMELHEBER 1938).

L'obiezione fondamentale di tutti costoro era che fino ad allora gli studiosi di arte primitiva avevano condotto analisi a tavolino, sulla base dei materiali disponibili nei musei e nelle collezioni: di essersi cioè occupati solo di *oggetti*, trascurando completamente la persona dell'*artista*, le sue condizioni concrete di lavoro, il suo ruolo sociale, la sua educazione, la presenza o meno di forme di "ispirazione", ecc.

Un ulteriore approfondimento a proposito dell'arte primitiva, avvenuto forse gradatamente o insensibilmente al di là di ogni particolare corrente, e penetrato ovunque come patrimonio sempre più comune, si ha in corrispondenza di un ulteriore passo avanti delle scienze etnologiche nel loro insieme: il nuovo compito dell'etnologo ormai si configurava come quello di ricostruire dal di dentro il cosmo religioso, sociale, simbolico delle popolazioni etnologiche; è chiaro che in questa prospettiva da una parte cominciava a superarsi effettivamente il pregiudizio etnocentrico, e si riconosceva ad altri gruppi il possesso di una vera e propria *cultura* originale, eliminando così l'ostacolo più serio alla possibilità di

parlare per esse di arte; dall'altra, in più, questo conferiva alla produzione di certi manufatti una tale carica simbolica, una così grande pregnanza espressiva, che quasi automaticamente l'occidentale era portato ad accostarsi ad essi con una riverenza ed uno stupore che somigliano in certa misura ad un atteggiamento estetico. In altre parole, in questa ottica i manufatti primitivi non sono presi in considerazione tanto nei loro dettagli decorativi che permettevano di fare una mappa degli stili, né come espressione di un certo (ma assai vago) atteggiamento mentale che consentisse di identificare meglio la "psicologia dell'uomo primitivo" da un lato e la "psicologia dell'artista" dall'altro: ormai li si vede come oggetti inseriti in una cultura, ove svolgono una precisa funzione; e tale funzione doveva essere progressivamente approfondita fino a vedere in essi dei documenti ricchi di significato simbolico, che dovevano adeguatamente integrare ciò che risultava dai miti e dai riti.

E' in conseguenza di queste concezioni che ha preso corpo con motivazioni ragionate la immaginabile istintiva avversione verso quell'"apprezzamento" o addirittura "infatuazione" per l'arte primitiva che si era verificata, da un punto di vista prettamente artistico-individuale, già nei decenni precedenti, come conseguenza dei fatti che tratteremo nel prossimo capitolo. Si comincia, cioè, a sottolineare che l'oggetto artistico va compreso in rapporto alla sua cultura di provenienza. Griaule ad esempio, un antesignano di questa impostazione che poi guadagnerà molto terreno, si oppone ad una fruizione estetico-soggettiva che rifletta il gusto dell'occidentale ma non rispetta il punto di vista dell'indigeno, il cui godimento estetico è strettamente collegato alle sue conoscenze iniziatiche (GRIAULE 1951). Anzi, pare emergere fra le righe, talvolta, una nuova idea (forse in alcuni casi inconscio prolungamento delle precedenti concezioni etnocentriche sulla "inferiorità" delle culture primitive): l'idea cioè che dai manufatti etnologici vada esclusa la qualificazione di "arte", non tanto perché i popoli primitivi ne sarebbero stati a priori incapaci, quanto per il fatto che essi vanno rispettati nella loro identità culturale, e non si devono sovrapporre ad essi delle categorie (in questo caso "arte", "bellezza") elaborate storicamente all'interno della nostra cultura; tema sul quale – come su altri – si sono giocate anche in seguito reciproche incomprensioni fra esteti ed etnologi, come avremo modo di vedere più avanti.

CAPITOLO TERZO:
LA SCOPERTA DELL'ARTE PRIMITIVA DA PARTE DEGLI ARTISTI FRA LA FINE DELL'OTTOCENTO E LE PRIME DECADI DEL NOVECENTO

Da tutt'altro versante la cultura occidentale, nel frattempo, era andata interessandosi all'arte primitiva. Ciò avvenne ad opera di artisti (pittori e scultori) d'avanguardia, i quali – per lo più in polemica con i canoni estetici tradizionali – affermarono, sia pure con sfumature diverse, l'arte primitiva come avente un positivo valore. Queste posizioni contribuirono a diffondere l'interesse e l'apprezzamento per l'arte primitiva in fasce assai larghe della coscienza occidentale, molto al di là di quanto avrebbero potuto fare i soli etnologi, i quali anzi risentirono essi pure di questo movimento, magari anche inconsciamente.

Vi è da dire però che non di rado gli etnologi deprecarono questo episodio – che pure ha in sé una grande rilevanza – come un momento di "moda" o di "infatuazione" che ha prodotto danni ed intralci allo studio antropologico-scientifico dell'arte primitiva (cfr. GROTTANELLI 1975; KOCHNITZKY 1956: 293); ma si trova anche chi – con animo più distaccato – propone di considerare il contributo di questi artisti come parallelo e complementare a quello degli etnologi, nella storia della scoperta del'arte primitiva (GOLDWATER 1969).

Noi qui siamo interessati ad esaminare i momenti forti del pensiero occidentale sull'arte primitiva, in qualunque luogo ed in qualunque modo si siano verificati; ora non c'è dubbio che tali artisti si sono ispirati all'arte primitiva: e sebbene non abbiano trattato di essa in modo "scientifico-oggettivo", ci hanno inequivocabilmente rivelato il loro pensiero sull'arte primitiva dal modo in cui hanno riversato nella loro "arte d'avanguardia" la loro reazione di fronte agli oggetti dell'arte primitiva. Si spiega così lo spazio riservato a questo capitolo.

Quando parliamo di scoperta dell'arte primitiva da pare di artisti moderni, non intendiamo tanto il fatto di rappresentare oggetti etnologici conservando i canoni espressivi tradizionali, come fece ad esempio Herbert Ward (1863-1919), il quale ne suoi quadri dipingeva in modo naturalistico (cioè imitandole pedissequamente) sculture provenienti dai paesi coloniali, magari inserendole in paesaggi che volevano corrispondere al loro ambiente di origine (cfr. DENIS-PÉRIER 1934; *(La) Nervie* 1927). Intendiamo invece il fatto che alcuni artisti, di fronte a sculture e maschere provenienti dall'Africa e dall'Oceania, vi scoprirono con immediatezza delle risonanze che essi seppero mettere a frutto nelle loro opere, crean-

do così un linguaggio artistico in molti aspetti estraneo a quello tradizionale, e che rimane fino ad oggi il nucleo dell'arte contemporanea.

Più precisamente, l'influsso dell'arte primitiva in un primo momento si rivela come possibile repertorio di modelli alternativi, nuovi, evasivi per l'artista stanco del mondo occidentale (Gauguin), ovvero come ispirazione generica di un contenuto emozionale di protesta antiaccademica (i *Fauves*), e infine come fonte di forme strane e sconcertanti, a supporto di una particolare estetica (Espressionisti); in questa fase l'arte primitiva è sottoposta ad una valutazione che non è ancora – propriamente – estetica, come invece avverrà in una seconda fase, quando essa sarà positivamente considerata una manifestazione artistica, cioè portatrice di valori estetici dei quali l'arte occidentale può e deve fare tesoro.

In questa seconda fase si ha dapprima la sperimentazione di singoli moduli espressivi (Matisse e il primo Picasso), e poi l'elaborazione progressiva di un vero e proprio linguaggio artistico, che sarà nuovo anche rispetto alle fonti "primitive" che lo hanno ispirato (Picasso, Braque, Gris).

Possiamo parlare poi anche di una terza fase, includendo in essa pittori che risentono l'influsso dell'arte primitiva, ma principalmente per quello che di essa è già stato immesso nell'arte contemporanea (*der blaue Reiter*): artisti che l'interesse rivolto alle arti plastiche dell'Africa aveva richiamato all'importanza della scultura al punto da farne la loro attività principale (gli scultori cubisti, Giacometti, ma preceduti in questo da studi e tentativi di molti dei pittori menzionati finora), ed infine artisti che operarono sì un incontro diretto con l'arte africana, ma ormai più pacato: facilitati in questo dal fatto che la fase di primo impatto e di rottura con i canoni tradizionali si era ormai verificata (Brancusi, Modigliani).

A conclusione di questa ambientazione, possiamo aggiungere che, nel contesto delle vicende culturali dell'Europa, questo episodio dell'incontro dell'arte occidentale con l'arte primitiva può essere visto come sintomo di quella crisi che corrisponde alla perdita di coscienza di supremazia sulle altre culture, che esploderà a livello più vasto nei decenni seguenti, ma che gli artisti colgono già fin d'allora, sentendosi estraniati dalla soffocante società consumistica ed industriale che si andava formando, e sentendosi attratti dal "primitivo" come da ciò che a tale società era radicalmente opposto (LAUDE 1968a: 10).

Antecedenti immediati alla "scoperta dell'arte primitiva"

Lo sfondo più immediato a questa "scoperta dell'arte primitiva" è costituito dal filone dell'"esotico" o del "primitivo" (in un senso più generico che ora diverrà chiaro) nella letteratura (cfr. LAUDE 1968a: 85-87) e nell'arte di fine Ottocento: un filone spesso pervaso da spirito nostalgico ereditato dal Romanticismo, o da un desiderio edonistico di trovare nuovi soggetti per i moduli espressivi

tradizionali; tuttavia ciò indirettamente portò ad una indubbia riqualificazione di arti poco conosciute e dimenticate, come l'arte giapponese (cfr. THIRION 1958-1959), quella egiziana (cfr. RIVIÈRE 1929), islamica (cfr. FOCILLON 1928: 88-90; cfr. LAUDE 1968a: 83), precolombiana (cfr. LAUDE 1968a: 12), oltre che le arti popolari europee e – naturalmente – l'arte africana ed oceanica. In questo periodo – infatti – "primitivo" copre tutta questa area che non si ispira ai canoni artistici classici, compresi anche i cosiddetti "primitivi europei" (cfr. ARGAN 1953; VENTURI 1929), cioè quegli artisti (ad esempio i Preraffaelliti) che precedono i periodi di perfezione classica (in tempi remoti e recenti) e che sono ritenuti privi di abilità tecnica: "Primitivi" vengono chiamati anche quegli artisti contemporanei che fanno un'arte volutamente ingenua e quindi antiaccademica, perché rifiutano la perfezione classica con risultato dell'applicazione di regole date a priori (cfr. GAUTHIER 1949; cfr. LIPMAN 1942; cfr. JAKOVSKY 1949). E spesso troviamo artisti che si interessano contemporaneamente o successivamente a più di una di queste "arti primitive": così, per limitarci a coloro che si occuparono anche di arte etnologica, possiamo ricordare i rapporti fra Gauguin e l'arte bretone (LAUDE 1968a: 36); fra gli Espressionisti tedeschi e l'arte tradizionale svizzera, tirolese, oltre che l'arte popolare dell'intaglio su legno; tra Picasso e l'antica arte iberica (cfr. SWEENEY 1941); tra Nolde e l'arte greco-arcaica (LAUDE 1968a: 63) tra Matisse e l'arte egiziana (LAUDE 1968a: 84; TERIADE 1952:47); fra Modigliani ed i "primitivi italiani"; fra Brancusi e l'arte popolare rumena (ARGAN 1970: 559-560); episodi tutti questi che cadono già all'interno della "scoperta" cosciente delle arti africana ed oceanica, ma che non sarebbero stati possibili senza una precedente generazione di un vago ed ingenuo "esotismo" o "primitivismo".

Il "primitivismo" di fine Ottocento va interpretato come una più o meno cosciente ricerca di moduli nuovi in conseguenza di una stanchezza e disaffezione per le regole classiche che regnavano nell'accademismo del tempo. Tuttavia ciò non ebbe automaticamente come esito un ribaltamento di idee e di valori: ad esempio la moda delle stampe giapponesi (*Japonismus des 19. Jahrhunderts* 1965; BONICATTI 1963), nonostante le grandi innovazioni apportate sul piano della figurazione, rientra pur sempre nella mentalità della "*belle epoque*"; ed anche i suggerimenti desunti da altre arti non occidentali o non classiche vennero, sostanzialmente, inseriti – più che altro come mode passeggere – all'interno del sistema tradizionale (LAUDE 1968b: 77).

Questo ribaltamento, di importanza storica per l'arte contemporanea, avvenne invece con la scoperta dell'arte africana ed oceanica, cioè quella che noi chiamiamo in senso stretto "primitiva", e che allora (fino alla Prima Guerra Mondiale) veniva comunemente designata come "arte negra" o "coloniale" (LAUDE 1968a: 115). In esse le avanguardie artistiche trovarono non tanto un repertorio di motivi e di suggerimenti, ma una fonte di ispirazione che si poneva come capace di rinnovare alle radici l'arte occi-

dentale, in quanto quella possedeva – ai loro occhi – ciò che questa aveva smarrito: forma espressiva e tecnica semplice ed immediata.

Gauguin e l'arte primitiva

Gauguin (1848-1903) è unanimemente considerato il tramite fra il generico filone del primitivismo" – che abbiamo appena considerato – ed i veri e propri "scopritori" dell'arte primitiva (SMALENBACH 1961; LAUDE 1968a: 51-81).

La vicenda spirituale di Gauguin è abbastanza nota: pittore antiaccademico e antinaturalista fin dall'inizio, egli era convinto della necessità di trovare nuovi principi estetici, e riteneva che in questa ricerca ci si dovesse volgere alle arti non classiche. Ed infatti egli acquistò una buona conoscenza delle arti non occidentali; dapprima nella sua produzione si rifece all'arte giapponese (MALTESE 1947; THIRION 1956), ma poi soprattutto si ispirò all'arte popolare bretone (*Gauguin en Bretagne* 1956: 83-97). In seguito intraprese i suoi famosi viaggi nei "Mari del Sud" (il primo nel 1887, poi nel 1891, e di nuovo nel 1895), dove morì: essi furono da molti interpretati come una fuga, espressione di una protesta morale contro l'accademismo, ma una protesta inutile (ROUSSEAU 1951: 130; HERMANN 1951): sarebbero stati i *Fauves* a sostenere la lotta in casa propria. Come risposta a questa accusa si può però dire che in realtà Gauguin aveva sì voglia di vivere liberamente (e quindi di evadere); tuttavia la sua fu anche una ricerca artistica che diede i suoi frutti, come ora cercheremo brevemente di mettere in luce, non senza avere sottolineato fin d'ora la chiara presenza – nella sua opera – dei contatti intervenuti con l'arte polinesiana durante i suoi soggiorni laggiù: in particolare i monumentali *tiki* di Tahiti per quanto riguarda le forme plastiche, ed i *tapa* (abiti in corteccia battuta) per quanto riguarda i colori (cfr. LEENHARDT 1957: 92-117).

Gauguin può essere detto – sia pure genericamente – un pittore simbolista: rifiutando di ritrarre naturalisticamente la realtà, egli cerca nuove fonti di pensiero da esprimere, nuove manifestazioni simboliche, nuove forme di mistero da adombrare. Gli idoli, le statuette dei primitivi gli servono a questo scopo: tuttavia, affinché non risultassero incomprensibili (e quindi non più simboliche) ma apparissero invece più cariche di umanità e di poesia, egli non li rappresentava da soli, bensì accostandoli a simboli comprensibili, come quelli cristiani.

Questa poetica simbolista comportava anche modificazioni nei modi espressivi: anzitutto una valorizzazione dell'aspetto scultoreo dell'arte, dal momento che gli oggetti per lui carichi di simbolismo e di valori spirituali erano, nell'arte polinesiana, delle sculture; mentre a quel tempo l'arte occidentale attribuiva ben poca importanza alla scultura, che invece è così diffusa – come sappiamo – nell'arte primitiva. Ma in secondo luogo il simbolismo stesso esigeva una semplificazione delle forme (anche nella pit-

tura) che si avvicina alla scultura (al suo senso di permanenza e di fissità), nella quale non per nulla egli stesso si esercitò. In terzo luogo, dall'arte polinesiana Gauguin apprese come valorizzare in modo nuovo la funzione del colore, proponendo colori pieni, senza sfumature di ombre e di luci, come aveva visto nei *tapa*: quest'uso dei colori, accostati direttamente l'uno all'altro, gli permette di fare a meno dello spazio prospettico e di conferire maggiore solidità scultorea alle figure.

A Gauguin si appellarono i movimenti immediatamente successivi, sia francesi che tedeschi:

I *Fauves* e l'arte primitiva

Il movimento dei *Fauves* (1905-1907) sorge in Francia, ed è costituito da artisti che vengono dall'esperienza anti-impressionistica, e che sono in contestazione con il decorativismo della *art nouveau*, cioè il *liberty* francese (DUTHUIT 1949). Nascono, formalmente, in seguito ad una mostra (1905), ove alcuni critici li chiamarono appunto "*fauves*" o "selvaggi", designazione che essi accettarono.

Nella loro ricerca, il colore acquista per i *Fauves* un ruolo dominante: essi gli conferiscono forte intensità, a reazione di una tradizione secondo cui i colori dominanti venivano poi diffusi e soffusi per tutto il quadro; e questi colori, nella nuova funzione di modellare essi stessi le forme, divengono il sostegno dell'autonomia del quadro come "fatto plastico", e veicolo diretto della espressività interiore dell'artista. Si capisce allora come la pittura *fauve* si presenta come istintiva, a volte violenta, sebbene di una violenza fine a se stessa, affermazione immediata di libertà, e non teorizzata su uno sfondo ideologico come sarà per gli Espressionisti tedeschi.

In questo loro problema di espressione istintiva e immediata, l'arte primitiva gioca un ruolo importante, ed anzi diviene, tra il 1905 e il 1907, un costante punto di riferimento per questi artisti, che ora passiamo brevemente in rassegna limitandoci però alle figure più rappresentative.

De Vlaminck (1876-1958) era un Post-impressionista, come altri alla ricerca della libertà: fondamentalmente, quindi, con un atteggiamento da "primitivista" (nel senso che abbiamo visto più sopra), che spiega come poi egli possa essere stato così impressionato dall'arte africana (SAUVAGE 1956). Tale incontro è stato abbastanza sorprendente, perché fu una vera e propria scoperta, nel senso di una fulminea attenzione alle qualità artistiche dell'are primitiva, avvenuta nel 1905 in un caffè, alla vista di alcuni oggetti africani (due statuette policrome del Dahomey, una scultura della Costa d'Avorio, ed una maschera congolese) su di uno scaffale tra le bottiglie; mentre invece lo avevano lasciato indifferente (per il loro stato di confusione e per l'ambiente stesso in cui erano collocati) gli oggetti del Museo del Trocadero, da lui più volte visitato assieme a Derain (LAUDE 1968a: 157). Questo fatto può suonare a noi a conferma indiretta che tale incontro avvenne "al momento giusto" vale a dire come risposta ai

precisi problemi artistici che lo assillavano in quel periodo. Fatto sta che egli da allora prese a raccogliere oggetti di arte africana, e a stimolare su si essi l'attenzione degli amici.

Per De Vlaminck l'arte primitiva è intesa fondamentalmente come conferma alle sue prese di posizione contro l'accademismo, come appoggio alla rivendicazione dell'istinto contro l'intellettualismo. Egli non comprende invece, né potevamo aspettarcelo, la funzione che tali manufatti giocavano nelle culture d'origine, se non altro perché mancavano ancora le sufficienti informazioni etnografiche. Ad esempio le statuette del Dahomey, di cui abbiamo appena parlato, una volta intagliate erano state dipinte a colori vivaci che avevano una funzione simbolica, sociale e religiosa: al contrario De Vlaminck attribuì a tali colori l'intento di trasmettere una forma espressiva interiore; allo stesso modo, il fatto che la scultura della Costa d'Avorio fosse deformata rispetto alla figura umana, era in funzione di evidenziare certe parti del corpo quale abitacolo di una divinità o di uno spirito: egli invece l'intende come avente il valore di una deformazione espressiva.

Anche Derain (1885-1954), pur nella sua individualità artistica, può essere associato in questo contesto a De Vlaminck (SALMON 1923; SUTTON 1959; HILAIRE 1959). Carattere inquieto, come risulta anche dalla sua formazione (oltre che di pittura si interessò della filosofia di M. Stirner e di Nietzsche, dei romanzi di Zola, della musica di Beethoven), fu richiamato da De Vlaminck all'importanza dell'arte africana, e con lui condivise immediatamente l'entusiasmo per essa, concretizzatosi anche in una ricchissima collezione, che qualcuno ha definito come un "magazzino romantico", o "un mondo di forme a cui attingere" (SUTTON 1923: 7). Quest'ultima espressione forse è esagerata, e può al massimo farci ricordare che l'influsso dell'arte primitiva su Derain si rivela probabilmente più nella scultorietà delle forme che nell'uso del colore; tuttavia l'arte primitiva, anche se non proprio un repertorio di forme, è forse per lui qualcosa di più che un puro riferimento morale, e rientra in quella complessa ed inquieta ricerca nella quale egli – più che soluzioni concrete – cercava l'affermazione del valore dell'arte: ricerca che poi si concluderà con un ripiegamento ed una caduta della tensione d'avanguardia (anche De Vlaminck – sia detto per inciso – si allontanò da questo stretto contatto con l'arte primitiva).

Tuttavia se vogliamo tirare un bilancio, possiamo dire che sia Derain come De Vlaminck non hanno per nulla sistematizzato o pensato in maniera coerente come opporre – in questa loro protesta non definita – dei nuovi valori, e si sono limitati ad esprimere le proprie emozioni e sensazioni. In questo, per il fatto cioè di non essersi interessati al rinnovamento di tutto il linguaggio artistico, anche la loro protesta ha avuto una portata più limitata, che ha lasciato intatta sia la tradizionale funzione del'arte, sia la sua impostazione di fondo. Soprattutto per essi, ma anche – con valenze diverse – per Matisse e per gli Espressionisti tedeschi, vale l'affermazione che essi hanno visto l'arte primitiva secondo una prospettiva "morale", piuttosto che come strumento di un vero e proprio approfondimento artistico.

A questo punto possiamo parlare di Matisse (1869-1954): egli è passato attraverso il fauvismo, ma quando era già un pittore affermato; e ciò ha giocato a favore di una sua maggiore individualità che del resto conserverà sempre. La sua vicenda artistica è perciò assai più complessa, se non altro perché egli svolge delle ricerche sul linguaggio espressivo, che sono assai più mature e consapevoli (DIEHL 1954). Di conseguenza è molto difficile valutare con precisione quanto – nella sua opera – sia dovuto all'influsso dell'arte primitiva, tenuto conto anche della varietà delle sue fonti, che si mescolano in modo tale che riesce difficile discriminarle. Certamente, un forte e prolungato contatto con l'arte negra, in Matisse, vi è stato: egli infatti già si interessava di arte egiziana, e dopo una casuale scoperta – nel 1906 – di una maschera negra, prese a frequentare assiduamente il Museo del Trocadero ed altri musei stranieri, facendo calchi di opere induiste, romane, caldee, oltre che raccogliendo privatamente pezzi di arte africana (cfr. KAHNWEILER 1946: 155-156; BARR 1951: 146); e nella sua accademia privata analizzava tali oggetti e tali calchi nel corso delle lezioni che impartiva (BARR 1951: 151).

Da un punto di vista generale, si può dire che l'arte negra svolse in Matisse un ruolo di semplificazione e di deformazione delle forme, che però egli combinava ad una figurazione che stendeva i volumi sul piano, con l'uso di linee in funzione non scultoria (come invece altri artisti "primitivi") ma quasi decorativa, facendole strumento per trasmettere fisicamente – diremmo – delle sensazioni di insieme. Ma soprattutto, Matisse sente il richiamo del "primitivo" non tanto come suggestione di forme, quanto come atmosfera che l'arte ha il compito di ricreare: un mondo sereno di età dell'oro nel quale l'uomo di oggi possa trovare – se non propria una evasione – per lo meno un temporaneo rifugio.

I Cubisti e l'arte primitiva

Già con Matisse l'arte primitiva era stata studiata in modo diverso rispetto a De Vlaminck e Derain; in Picasso e Braque essa sarà chiamata in causa in modo ancora differente: dapprima occasionalmente per saggiare determinate soluzioni figurative, quindi gradatamente come modello ispirativo per la struttura delle composizioni, fino alla creazione di un linguaggio plastico ormai indipendente dalle fonti e basato su principi radicalmente nuovi: e questo è appunto il Cubismo (LAUDE 1968a: 244-395; GOLDING 1963; KAHNWEILER 1948).

Picasso (1881-1973) giunge al Cubismo da una esperienza molto vasta e complessa, e vi approda come tappa per la soluzione di problemi che portava in se stesso, ancor prima del suo incontro con l'arte primitiva (1907). Estraneo – come origine – al mondo francese e in particolare ai *Fauves*, è anche lui convinto che l'arte debba rompere con la tradizione accademica; ma questo non lo porta per nulla a delle posizioni violente, "selvagge": il suo invece è un problema – potremmo dire – più intellettualistico.

Egli rifiutava il realismo tradizionale proprio per i suoi intenti individualizzanti, per le sue tendenze sentimentali, e riteneva (dopo le sue prime esperienza "blu e rosa") che il vero problema dell'arte fosse quello di esplorare le possibilità di rappresentare volumi e spazi in generale, prescindendo da prospettive – sia visuali che emotive – particolari. A maggior ragione dunque era estraneo e contrario all'espressionismo fauvista, che dava libero sfogo alla violenza dei sentimenti individuali.

Eppure sono proprio i *Fauves* che – nell'ambiente di Parigi – richiamano la sua attenzione sull'arte negra. Un primo clamoroso documento di questo incontro è il famoso quadro "*Les demoiselles d'Avignon*" (1907), ove delle cinque figure due portano un volto chiaramente improntato a maschere africane. E nei due anni successivi, che sono noti appunti come il "periodo negro" di Picasso, questi si mette ad esplorare sistematicamente le soluzioni spaziali offerte dalle maschere africane e – in un secondo tempo – dalle rappresentazioni dell'intera figura umana nelle arti negre.

Picasso, cioè, non coglie nell'arte africana, come facevano i *Fauves*, un carattere istintivo e primitivo; a lui essa appare come realizzazione di determinate soluzioni tecniche, che diventava possibile studiare come eventuali preziosi apporti in questo suo periodo di sperimentazione. Quindi, caso mai, l'arte primitiva ha per Picasso un valore razionale, e non violento o selvaggio; e si può dire che questa è la prima volta che l'arte primitiva è da un artista presa in considerazione non tanto come generica fonte di ispirazione, ma anche come riferimento per indagini tecniche e formali.

Questo "periodo negro" è transitorio, e prelude al periodo cubista (1909-1914), nel quale Picasso si unisce a Braque (1882-1963), che viene da un'esperienza meno variata (sostanzialmente quella fauvista), prima di venire attratto nell'orbita della problematica suscitata dalle "*Demoiselles d'Avignon*".

Il Cubismo propone, da un punto di vista più specificamente tecnico, l'esperire paziente ed umile dell'oggetto quotidiano nella sua realtà, spogliandolo sia dall'esotico e dal pittoresco, sia da cariche emotive ad esso esteriori; si tratta invece di studiare come operare la sua proiezione sul piano, di rappresentare la sua veduta contemporaneamente da tutti i lati secondo l'occhio della ragione, e non secondo la prospettiva individuale dell'artista. In questo possiamo vedere un parallelismo con quello che poteva sembrare allora – ed in parte è effettivamente – l'arte primitiva: il fatto che l'artista africano replichi continuamente il medesimo tipo di scultura o di maschera, sembra attribuirgli un intento di continua esplorazione e studio dell'oggetto da rappresentare (anche se in questo caso non si tratta degli "oggetti quotidiani" dei Cubisti: bicchiere, chitarra…). Tuttavia si tratta di un parallelismo che al massimo giunge a dei lontani richiami figurativi, e che non trova poi un riscontro nei dettagli, perché la sintesi cubista è certamente assai originale, e non si può isolare al suo interno qualche specifica componente "negra": questo attesta la capacità elaborativa di Picasso e Braque, ma non la marginalità dell'arte

negra nel loro itinerario artistico, poiché è incontestabile che le due principali fonti alle quali storicamente il Cubismo si richiama sono proprio la lezione di Cezanne e l'arte negra.

Da un punto di vista più generale, poi, il Cubismo si pone come un'arte finalmente diversa: non più come un'arte da museo (quale restava, pur con tutto il suo antitradizionalismo, quella dei *Fauves*), ma come un'attività umile e artigianale (Braque insiste molto su questo aspetto), assai più inserita nella cultura e nella società. E anche in questo atteggiamento generale l'arte negra era da loro vista come parallela: opera di artigiani senza nome, a servizio dei valori sociali e religiosi del gruppo, priva di quello statuto privilegiato che l'Occidente ormai conferiva a tutto ciò che è "arte", l'arte primitiva fu dai Cubisti sentita come ispirata ai medesimi ideali, e quindi come una meravigliosa compagna della loro esperienza. E' questo forse il senso più preciso che si può dare alla famosa – e pur generica – frase di Braque di fronte ad un oggetto della Costa d'Avorio: "*J'aurais aimé connaître l'homme qui a scupté cela*" (in LAUDE 1968a: 517).

Questa immagine del parallelismo - usata anche da J. Laude (1968a: 515-518) - è forse la più precisa ad esprimere il rapporto fra Cubismo ed arte primitiva; tra l'altro essa impedisce di gonfiarlo al punto da affermare che i Cubisti *si misero alla scuola* dell'arte negra: interpretazione senz'altro da rigettare; del resto era contrario alle loro stesse idee il fatto di porre l'arte negra (o qualunque altra arte) su di un piedistallo come modello da imitare.

L'Espressionismo tedesco e l'arte primitiva

L'Espressionismo è un fenomeno culturale (ma soprattutto artistico e letterario) (MITTNER 1965) tedesco di inizio secolo, che in ambito più vasto può essere inteso come denuncia della civiltà tecnica ed industriale, come una reazione alla violenza e alla brutalità con la quale l'urbanizzazione e la industrializzazione si era imposte, distruggendo le tradizioni arcaiche di una Germania che solo qualche decennio prima era ancora divisa in 234 piccoli stati, ricco ciascuno delle sue peculiarità locali. Fu dunque come una protesta disperata contro una "civiltà" vista come frutto del razionalismo latino e dello empirismo anglosassone, in nome di una genuinità "tedesca".

Dal punto di vista artistico, l'Espressionismo era sostanzialmente un rifiuto del classicismo (latino), ed un rifarsi alle proprie tradizioni, come la xilografia tedesca del XIV e XV secolo, ed all'arte popolare delle varie regioni germaniche; esso comportava dunque un atteggiamento di "primitivismo" che bene lo predisponeva all'"incontro" con l'arte primitiva in senso stretto (SYDOW 1920; EINSTEIN 1926). Questo incontro avvenne assai presto, simultaneamente alle avanguardie francesi e forse anche prima: ma su questo punto gli storici dell'arte non sono concordi (HOFFMANN-LIEBERMANN 1957: 189-190), forse a causa anche di un certo campanilismo più o meno cosciente; nella loro arte, tuttavia, le tracce di

questo contatto affiorano più tardi, e cioè soprattutto dal 1909. Fonti per la conoscenza di manufatti primitivi furono per gli Espressionisti il Museo Etnologico di Dresda (ricco soprattutto di arte oceanica), mentre al Museo Etnologico di Berlino poterono venire a contatto con l'arte di Benin e del Camerun; ma nel loro ambiente si formarono anche collezioni provate importanti, come quella di Schmidt-Rottluff (BUCHHEIM 1956: 78), quella di E. Von der Heydt (cfr. LEUZINGER 1963), e gli oggetti che il fratello di F. Heckel portò dall'Africa Orientale; né dimentichiamo poi che Nolde e Pechstein – sia pure in un tempo successivo – si recarono di persona in Oceania, e poterono verificare sul luogo la "primitività" di quelle culture di cui precedentemente avevano avuto modo di conoscere solo i prodotti.

Come idea generale, possiamo dire che l'approccio degli Espressionisti all'arte primitiva si ricollega ad una esperienza esistenziale più che ad una ricerca artistica. Per essi gli oggetti primitivi non hanno valore per le qualità formali che incarnano, bensì in quanto veicolano espressioni che sono al di là delle forme: essi negavano a tali oggetti un valore artistico, ed anzi affermavano (come del resto – ma per diverso motivo – molti etnologi di allora) che i loro autori non potevano essere che "selvaggi erranti nella notte delle origini" (LAUDE 1968a : 495); tuttavia questa mancanza di bellezza, questa situazione emozionale oscura assurgevano – per essi – ad un valore ancora più alto e genuino.

I pittori dell'Espressionismo tedesco si sono raccolti tutti – almeno temporaneamente – nel famoso gruppo "*die Brücke* (il ponte)" (1905-1913), che ora passiamo a vedere più in dettaglio nelle tre figure più interessanti per noi.

Anche se E. Nolde (1867-1956) restò nel gruppo "*die Brücke*" soltanto per dodici mesi (fino al 1909), le sue opere rimangono ugualmente indicative di come gli Espressionisti fecero la loro esperienza del "primitivo". Egli fa ricorso alle arti delle popolazioni etnologiche soltanto in quanto gli fungono da riferimento drammatico e misterioso: qualcosa di diverso, pertanto, dallo "esotico" dell'Ottocento, che – volere o no – era un po' addomesticato. Del resto già nel suo incontro con le maschere folkloristiche delle vallate svizzere (cfr. SAUERLAND 1935: 115; LAUDE 1968a : 495) egli era stato orientato ad un particolare gusto per il grottesco, confermato poi dai contatti con J. Ensor, il famoso espressionista fiammingo (STERLING 1954: 106).

Nolde fa comparire, noi suoi quadri di nature morte, degli oggetti di arte primitiva che hanno la funzione di creare un contrasto che generi sorpresa e disorientamento, con un effetto reso a volte ancora più incomprensibile (almeno apparentemente) per la presenza anche di altri oggetti (classici, etruschi, popolari, greco-arcaici): il tutto creava un'atmosfera magica nella quale oggetti appartenenti a contesti così incomunicanti concorrevano come elementi drammatici ad interagire, quasi fossero personaggi in una scena teatrale (si pensi al teatro espressionista tedesco, fortemente nichilista). Poiché l'oggetto primitivo è rappresentato senza rapporto con l'ambiente di origine, l'effetto del quadro è misterioso ed

evoca una mitologia sconosciuta che soltanto l'artista mostra di avere appreso grazie alla sua sensibilità. In questo modo i manufatti "selvaggi" vengono accentuati nella loro forza espressiva, angosciosa e suggestiva, per il fatto di alludere ad un altro mondo insolito e misterioso. Ma nonostante questi sforzi si può forse dire che in realtà Nolde non va oltre quell'esotismo aneddotico e pittoresco che egli desiderava oltrepassare per ritrovare una "partecipazione primordiale": egli riuscì – al massimo – a realizzare, se si può dire così, un "esotismo impressionista".

Già da Nolde possiamo vedere che l'audacia degli Espressionisti si situa in primo luogo nel campo iconografico; dal punto di vista formale, invece, essi non vanno oltre la deformazione figurativa e l'uso espressionistico (violento, scioccante) del colore: caratteri questi che hanno sì delle rispondenze con l'arte primitiva, ma che non necessariamente vanno ricondotti ad essa. Quest'ultimo discorso può essere fatto, comunque, per Schmidt-Rottluff (1884-1976), pittore della cerchia espressionista che subì poi l'influenza di una serie di procedimenti compositivi dai Cubisti, e di procedimenti coloristici dal gruppo del "*blaue Reiter*". Egli si rifà all'arte negra, non solo usandola come elemento figurativo per creare un effetto particolarmente angosciante, ma anche – in certa misura – come linguaggio espressivo, desunto dai Cubisti: il suo però resta un riferimento generico e di seconda mano, senza un vero approfondimento. Ad ogni modo questo riferimento formale (e non puramente iconografico) ad oggetti di arte primitiva, lo si può vedere nel suo famoso quadro "*Doppio ritratto di un artista e della sua donna*" (1919), nel quale i due volti in primo piano sono raffigurati come due maschere, le cui fattezze risultano da un'estensione dei tratti di due statuette africane poste sullo sfondo.

In Pechstein (1881-1915) possiamo avere la conferma che il riferimento all'arte primitiva era per gli Espressionisti piuttosto generico, e che per loro – in definitiva – tutte le forme di essa, per quanto diverse di origine, si equivalevano. Egli è infatti alla ricerca di un'espressione "primitiva" che sia generica, che rappresenti un *tipo* più che una precisa individualità; e tale tipo di espressione che egli crea (nel quale hanno molto peso i tratti africani) si può poi adattare a raffigurare sia l'indigeno delle Palau (isole nelle quali fece un viaggio nel 1914), sia i pescatori del Mare del Nord, anche essi alla stessa stregua considerati "primitivi". Egli comunque, fautore di una "arte proletaria", era piuttosto estraneo alla vera e propria "mistica" dei suoi colleghi (WINGLER 1954; BAHR 1918), e sulla quale non può mancare un breve cenno.

L'ideologia che fa da sfondo alla adozione di temi iconografici primitivi da parte degli Espressionisti tedeschi è incentrata sulla convinzione che l'uomo sente la vocazione per una "esistenza originaria" (*Urexistenz*), che non risiede tanto in un tempo passato, bensì nel profondo di noi stessi. La civiltà tende a farci reprimere questo sentimento vitale, dandoci una sicurezza superficiale e relativa, che ri-

schia di inaridirci: è per questo che l'artista sceglie di vivere una situazione angosciosa e pericolosa come quella del "primitivo", al fine di potenziare la sua capacità di esprimere la realtà primordiale.

La contestazione della civiltà si estende anche, abbiamo visto, al rifiuto di fare opere "belle", fine che si prefiggeva la pseudo-arte borghese. E per l'appunto gli Espressionisti si rifiutarono di idealizzare le loro opere, anzi operarono per imbruttirle, allo scopo di avvicinarsi ai fatti crudi dell'esistenza e per essere solidali con i diseredati: diviene quasi un punto d'onore, per essi, scandalizzare i borghesi evitando tutto ciò che può sapere di grazia e di rifinitura; o meglio, le loro opere non miravano ad essere né belle né brutte, bensì "selvagge" ed antiborghesi.

Il gruppo "*der blaue Reiter*" e l'arte primitiva

A Monaco di Baviera nasce nel 1911 il gruppo "*der blaue Reiter* (il Cavaliere azzurro)", fondato da W. Kandinsky, in contrapposizione con i Cubisti, che egli aveva avuto modo di conoscere in patria attraverso varie mostre: pur riconoscendone le caratteristiche innovative, non ne accettava tuttavia l'impostazione razionalistica ed in fondo anche realistica. A questo razionalismo Kandinsky contrappone lo spiritualismo del pensiero orientale, che svolge qui lo stesso ruolo di rifiuto della civiltà occidentale che abbiamo visto negli Espressionisti attraverso il loro rifarsi al "primitivo"; posizione che aveva le sue radici nelle dottrine di Strzygowsky, per il quale l'origine dell'arte era nell'Oriente, anziché – secondo una più diffusa teoria – nel mondo classico (STRZYGOWSKY 1901; GROHMANN 1958: 246).

Kandinsky (1866-1944) cerca un linguaggio adatto ad esprimere una realtà diversa da quella interna: la realtà dell'inconscio. Egli non si interessa ad elaborare simboli esterni sui quali riversare il suo mondo interiore: cerca invece di creare forme che esprimano direttamente la sua realtà interiore. Potremmo parlare di un "astrattismo impressionistico", che obbedisce ad impulsi interiori (cfr. KANDINSKY 1931).

Ed in questa ricerca per spogliarsi del linguaggio visivo si inserisce il discorso sul "primitivo". Per "atteggiamento primitivo", in questo contesto, si intende quello anteriore all'organizzazione visiva della percezione: è un "primitivo" in senso generico, che include anche il "primitivo" in senso etnologico, come è ben documentabile del resto dalle illustrazioni che corredano l'Almanacco fondato dal movimento nel 1912 (VOLPI 1698: 45-50; 177, nota 31), con l'intensione di farne l'organo di tutte le idee nuove del tempo, ma fermatosi poi al primo volume: in esso si rivela il grande ventaglio di ispirazioni per questo gruppo, che va dagli Espressionisti, ai Cubisti, alle arti tradizionali, agli acquarelli dei bambini, ed anche – in notevole misura – a oggetti di arte primitiva.

Vale la pena di sottolineare il senso di questo inserimento dell'arte primitiva sullo stesso piano dell'"Arte dei bambini" e delle arti popolari: essa è considerata più che altro un linguaggio preparatorio

all'espressione artista vera e propria; in altre parole, essa è interessante in quanto frutto di una visione ancora confusa della realtà, una visione non ancora organizzata concettualmente e quindi più capace di esprimere con immediatezza il mondo interiore. Kandinsky anzi nella sua ultima fase porterà alle estreme conseguenze questa impostazione, parlando della necessità di una grande sintesi in un linguaggio nuovo che sia capace di comunicare le sensazioni della vita, e che – attingendo in ciò anche all'arte primitiva – esprima, come essa, quella realtà simbolica e religiosa che nella nostra cultura è imprigionata nel nostro inconscio (cfr. VOLPI 1968: 149-150).

Ma nel complesso possiamo dire che per Kandinsky l'arte etnologica (come del resto tutte le altre forme "primitive" di arte) non è una fonte immediata di ispirazione, bensì un puro mezzo linguistico che non ha valore artistico fintanto che – nel giusto equilibrio – non vi si innesta quella espressione del profondo che altrimenti non potrebbe trovare una via per essere comunicata. In questo giudizio l'arte primitiva subisce probabilmente un declassamento rispetto ad altre valutazioni: essa viene considerata importante per l'arte, ma essa stessa non è arte, né dietro di essa vi è un artista.

L'altro grande protagonista del "*blaue Reiter*" è P. Klesse (1879-1940) (GOLDWATER 1969: 39-40; SALERNO 19663: col. 50): anch'egli cercò nuovi modi di espressione non figurativa, ma in ciò si rifece alla visualizzazione che si ritrova nell'arte arcaica, nell'arte infantile ed in quella dei pazzi; meno diretto è invece il suo rapporto con l'arte primitiva, nonostante il suo nome non manchi mai di essere menzionato quando si parla della presenza dell'arte primitiva nell'arte contemporanea, con riferimento soprattutto al suo quadro giovanile "Bestia senza pudore" (1906), ritratto di un "feticcio" bakuba (Congo)(KOCHNITZKY 1956: 295).

I Surrealisti e l'arte primitiva

Possiamo brevemente aggiungere che all'interno del Surrealismo (manifesto nel 1924: NADEAU 1967), movimento artistico (ma prima di tutto letterario) di avanguardia che nasce dagli sviluppi del Dadaismo, e che propone un'arte volta a trascrivere l'inconscio, l'onirico, l'irrazionale, la realtà non presente alla coscienza, abbiamo un deciso interesse per l'arte primitiva, in particolare quella oceanica, che in nessun altro artista trovò interpreti così attenti (REVEL 1965: 54; GOLDWATER 1969: 38-39). Agli occhi dei Surrealisti, essa pareva un'arte "magica" per eccellenza, vale a dire creatrice di immagini in condizioni al di sotto della soglia della coscienza, e quindi particolarmente in sintonia con la loro poetica dell'inconscio come dimensione dell'esistenza estetica: una poetica tuttavia che si muoveva molto sul piano dei contenuti, mentre per quanto riguarda le tecniche faceva largo ricorso sia a quelle di altre avanguardie (soprattutto il Cubismo), sia a quelle tradizionali.

A. Giacometti (1901-1967), scultore svizzero in contatto col Cubismo e con Brancusi (di cui poco sotto), ha nelle sue opere un chiaro rapporto con l'arte primitiva (cfr DUPIN 1962; CHARBONNIER 1959; LAUDE 1963), in primo luogo attraverso la sua vicinanza agli ambienti surrealisti (a partire dal 1924-1925), che gli permette di ammirare i manufatti dell'Oceania; tuttavia questo rapporto va anche oltre, ed è stato giustamente notato che le sue tipiche figure standardizzate ed allungate paiono direttamente ispirate alle statuette sacrificali del Mali, coperte di sangue raggrumato. sebbene si debba poi trovare una via meno diretta di contatto, dal momento che tali sculture furono conosciute per la prima volta in Europa solo nel 1954.

Con Giacometti ci imbattiamo per la prima volta in uno scultore; la scultura infatti è in progressiva rinascita fra tutte le avanguardie artistiche, fin dall'inizio del secolo, come possiamo ora brevemente rilevare: e in questa rinascita l'arte primitiva ha avuto un notevole peso, sia di principio, sia di fatto, e cioè in molti casi scultori e sculture si sono ispirate concretamente alle arti plastiche dell'Africa e dell'Oceania.

La scultura delle avanguardie artistiche e l'arte primitiva

Non vi è dubbio che l'incontro dell'arte occidentale con l'arte primitiva ha portato ad una maturazione e ad un rinnovamento della scultura tradizionale, nel senso di una sua maggiore importanza ed autonomia (HOFMANN 1962). Questa maturazione si è verificata in un secondo tempo, mentre i caratteri plastici del'arte primitiva erano stati – in un primo tempo – trasferiti nella pittura, ove avevano provocato le trasformazioni che abbiamo visto. Ma se è solo nel terzo decennio del nostro secolo che compare una scultura fine a se stessa, ciò non toglie che si possa elencare una serie di precedenti assaggi, tentativi e studi compiuti da pittori, non di rado allo scopo di esplorare e risolvere i loro problemi pittorici.

Così, già Gauguin aveva svolto un lavoro di intaglio (LINDBERG-HANSEN 1953), nel quale aveva praticamente proposta alla scultura due strade alternative: una che andava verso la natura, e l'altra – aperta ai suggerimenti dell'arte primitiva – rivolta allo sforzo di trovare nuove forme. E' quest'ultima lezione che appresero le avanguardie artistiche: una sua mostra retrospettiva del 1906 suscitò entusiasmo per gli intagli ispirati all'arte polinesiana, che furono presi a modello dai giovani artisti come paradigmi di compattezza.

Derain in questa direzione segna un passo avanti; il suo famoso "*Rannicchiato*" (1907) sembra un cilindro di legno intagliato sui quattro lati da un artista africano: ciascun lato ha una sua autonomia, e la massa, tutta contenuta in un blocco dalle superfici il più possibile liscio, produrre uno straordinario ef-

fetto di compattezza, che è stato reso possibile dal fatto che Derain ha saputo rompere definitivamente con il rispetto delle proporzioni anatomiche (LAUDE 1968a: 180; HOFMANN 1962: 134)

Ma la vera pietra miliare della nuova scultura è Matisse. Formatosi alla scuola tradizionale di Rodin, Bourdelles e Maillol, egli – proprio nel suo incontro con la plastica negra a partire dal 1906-1907 – ruppe col passato in una misura tale che dopo di lui non sarà più possibile tornare indietro (MARCHIORI 1971). La esperienza dell'arte primitiva lo fece interrogare in primo luogo su di un problema non risolto: e cioè cosa si intendesse per scultura; nella concezione di allora infatti la scultura aveva una funzione monumentale (celebrativa o funeraria), ovvero era un'arte intimista che rispondeva a vedute pittoriche. Ebbene, Matisse propone una scultura che – come quella negra – tenda ad essere nient'altro che se stessa (e non trasposizione pittorica su tre dimensioni): affermazione tanto semplice quanto esplosiva. In questa direzione egli operò una progressiva semplificazione delle forme, per giungere ad una maggiore sintesi plastica; e la sua lezione per il futuro sarà su due linee: in primo luogo, come abbiamo detto, non trasferire visioni pittoriche nella scultura, facendola diventare una somma di quattro vedute piatte, bensì modellare un'*unica* forma scultorea; in secondo luogo, e come via parzialmente alternativa, egli propone una struttura "*à montage*", cioè una pericolare articolazione delle varie parti, che risulta ad esempio dal fatto che esse sono replica l'una delle altre, come avviene spesso nelle sculture primitive (quando una medesima forma è usata per modellare particolari diversi): quest'ultimo suggerimento verrà ripreso – sia pure con modalità differenti – in particolare dai Dadaisti (LAUDE 1968a: 228)

Anche il gruppo "*die Brücke*" fece opera di scultura, riproducendo in particolare – per quello che ci interessa – statuette africane (BUCHHEIM 1956; GÖPER 1955): queste imitazioni si caratterizzano per l'angolosità delle forme e sono – diremmo – come delle "brutte copie" dei loro modelli, in ciò in linea – del resto – con la loro ottica espressionista. Con soluzioni in parte diverse K. Schymidt-Rottluff, influenzato dal Cubismo, riconduce le sue teste umane alle forme elementari della sfera, dell'uovo e del cilindro (HOFMANN 1962: 133); soluzioni che si sono volute trovare anche in certe forme di arte africana.

La scultura cubista ha le sue origini in un "*papier-collé*" di Picasso: il famoso "*Bouteille et Guitare*" (1913), nel quale Laude scorge l'influenza diretta delle maschere Guéré Wobé (Costa d'Avorio) (LAUDE 1968a: 376-379); e in realtà è proprio una lezione plastica quella che egli mostra di avere appreso dall'arte africana, e si rivela nel suo sforzo di proiettare le superfici piatte nelle tre dimensioni, dando l'impressione di una profondità illusoria come se il piano si rompesse ed i corpi solidi venissero in avanti (GONZALES 1936). Questa lezione sarà esplorata più ampiamente dalla scultura di Archipenko (1887-

1964), e soprattutto di J. Lipchitz (1891-1954) e H. Laurens (1885-1954), nei quali il riferimento almeno parziale all'arte negra è cosciente.

Infine, due figure di scultori, assai significative per noi, emergono dalla "*École de Paris*", un ambiente internazionale di artisti che praticamente dal 1910 al 1940 costituì, pur senza che si formasse un linguaggio unico, un importante luogo di scambio di esperienza e di reciproci influssi: e cioè Brancusi e Modigliani.

L'itinerario di Brancusi (1876-1957) è tipico: giunto a Parigi nel 1904 attratto da Rodin, si stringe subito in amicizia con una serie di artisti e di scrittori delle prime avanguardie, che lo mettono al corrente della scoperta – proprio in quegli anni – delle arti primitive; e questo diede anche a lui la possibilità di rompere con la tradizione, aprendogli la via a quel suo "sintetismo plastico primitivo" con il quale egli cercherà poi sempre di trasmettere l'idea del "primordiale", convinto come era che il mondo occidentale avesse bisogno di simboli religiosi per arricchirsi e rigenerarsi (GOLDWATER 1969: 36-37). Basta vedere la sua opera che segna una svolta in questa direzione ("*Il bacio*": 1910), per comprendere come in quella forma chiusa e compatta, nella quale l'energia plastica è per così dire concentrata e compressa, ma senza eliminare – nella sua geometricità – un aspetto ieratico e rituale: per comprendere, dicevamo, che Brancusi non si è preoccupato solamente, come i Cubisti, di organizzare piani e volumi dietro i suggerimenti della plastica africana, ma ha cercato anche di "svegliare la pietra", di "farla cantare per l'uomo" (cfr. MICHELI 1966: 5); sforzo che certamente egli scopriva anche nel suggestivo – sebbene poco comprensibile – simbolismo della scultura religiosa primitiva. Non per nulla Brancusi finirà per approdare alle tradizioni popolari della sua Romania, cioè ad un "primitivo" che gli potesse dare non solo degli spunti formali, ma che gli suggerisse anche una ricchezza di simboli che egli fosse in grado di percepire in tutta la loro profondità.

Anche per Modigliani (1884-1920), in un certo senso, come per Brancusi, il passaggio attraverso l'arte primitiva era una tappa che lo riconduceva alle sue origini, cioè indietro ai "primitivi" italiani, fino a Simone Martini (cfr ROY 1958b; cfr. PFANNSTIEL 1958). Ma quell'incontro avvenne in modo assai diverso: Modigliani aveva iniziato la sua attività artistica appassionandosi per il disegno, ma la sua ambizione profonda era la scultura; venuto a Parigi, sin dal 1909 strinse amicizia con Brancusi: e forse fu proprio lui che lo iniziò all'arte negra. Modigliani approfondì soprattutto la conoscenza della scultura baulé (Costa d'Avorio), che si rivela nella serie delle "*Cariatidi*" (dal 1910 al 1915); tuttavia – ed in questo egli rimane un isolato – si servì dell'arte primitiva in modo assai diverso da tutti gli artisti che abbiamo visto finora: non vi attinge temi, né lezioni di struttura o di forme precise, bensì unicamente un suggerimento per confermare e per perfezionare quel suo modellare severo e stilizzato, quasi decorativo, che si ritrova poi echeggiato anche nei suoi noti quadri.

L'arte primitiva negli ambienti artistici fuori dalla Francia e dalla Germania

La scoperta dell'arte primitiva da parte delle avanguardie artistiche ebbe luogo – abbiamo visto – soprattutto in Francia e in Germania, che però non vanno immaginati come ambienti chiusi. Noi qui possiamo limitarci a registrare qualche risonanza in altri paesi europei (LAUDE 1918a: 39-42), precisando tuttavia che il quadro degli ambienti artistici non può considerarsi del tutto compiuto (né per quanto riguarda Francia e Germania, né per quanto riguarda il resto dell'Europa e gli Stati Uniti) fino a che non avremo preso in considerazione i materiali esposti nel prossimo capitolo, concernenti alcune rappresentative figure di storici e critici d'arte, che non possono essere considerati un mondo del tutto a parte rispetto a quello degli artisti, anche se il loro ruolo ed il loro contributo è di natura differente, e si svolge – per quel che riguarda il nostro argomento – con esplicite analisi e valutazioni sull'arte primitiva, anziché con il riflesso che essa può avere nel sentire estetico o nel creare poetico dell'artista.

In Russia, già molto presto vi è la importante anche se poco conosciuta figura di Vladimir Matvei (cfr. TCHERNOVA 1966: 17), entusiasta della scultura africana, della quale mostrò di capire la profondità immaginativa, e a proposito della quale già nel 1914 scriveva un volume dal titolo "L'arte negra", pubblicato cinque anni dopo (MATVEI 1919); egli si interrogava soprattutto sulle leggi dell'effetto emozionale dell'arte africana sull'uomo occidentale. Negli ambienti artistici cecoslovacchi, il gruppo di avanguardia "*Skupina výtvarných umělců*" ("gruppo degli artisti") già nel 1914 organizza una mostra nella quale, oltre ad opere delle avanguardie francesi (soprattutto Cubismo) sono esposti pezzi di arte africana; e – sempre in contatto con gli ambienti francesi – si intraprendono collezioni e pubblicazioni periodiche (cfr. VOLAVKOVA 1965; 1967); possiamo ricordare anche lo scultore O. Gutfreund, che nei suoi scritti teorici fece spesso allusione alle soluzioni offerte dalle arti africane (LAUDE 1968a: 39-40). Negli Stati Uniti all'inizio del secolo un certo numero di pittori si dedica alla raccolta di oggetti etnografici, ma più che altro per arredare le loro scene del vecchio West (cfr. FENTON 1960: 342). In Italia, infine, l'interesse per le arti primitive non fu grande, anche perché qui dominavano allora il Futurismo (ispirato alla civiltà delle macchine), e la Pittura Metafisica (col suo anti-avanguardismo); tuttavia nel 1922 la Biennale di Venezia riservò una sala alla scultura negra, suscitando nella critica vivaci polemiche (MÛNOZ 1922; PAPINI 1922; OJETTI; GIORDANO 1922; DE BENEDETTI 1922).

CAPITOLO QUARTO:
LA PROGRESSIVA ATTENZIONE ALL'ARTE PRIMITIVA DA PARTE DI TEORICI, STORICI E CRITICI DELL'ARTE, FINO AL 1940

L'arte primitiva nel pensiero dei teorici dell'arte

Fino al secolo scorso, chiaramente, nel campo della storiografia e della teoria dell'arte non vi era la minima possibilità che l'arte primitiva fosse presa in considerazione. Una condizione preliminare per il suo apprezzamento si venne a creare dalla seconda metà dell'Ottocento in Germania con la formulazione e la diffusione della cosiddetta "teoria della pura visibilità" (cfr. VENTURI 1964: 286-290) ad opera principalmente di K. Fiedler (1841-1895). Con lui (FIEDLER 1896) si inizia a sostenere che l'arte non è imitazione o riproduzione della natura, bensì è reazione motoria alla percezione esterna: in altre parole l'arte è riproduzione creativa, non imitativa. Conseguenza assai importante di questa teoria è che se l'arte interessa per i suoi valori visivi (la "pura visibilità", e non la corrispondenza ad un modello), cade la distinzione tradizionale fra un'arte "pura o di concetto" ed un'arte "decorativa o applicata"; e questo andava ad accumulare punti a favore dell'arte primitiva, per lo più considerata – in quel tempo – soprattutto nel suo aspetto decorativo e ornamentale.

Tale distinzione era negata anche da Riegl (1858-1908), a favore di una storia universale dell'arte guidata anche da una seconda idea: quella di combattere il pregiudizio nei confronti di certi periodi della produzione artistica, che invece per lui costituisce un unico sviluppo di un processo ininterrotto, nel quale non vi sono momenti che possano essere trascurati senza perdere il senso dell'insieme (EIEGL 1893; 1901; cfr VENTURI 1964: 291-296; cfr. SCHAPIRO 1953: 301-302). Tale convinzione Riegl la appoggia su una dottrina di stampo idealista, nonostante il suo vivo interesse per le teorie materialistiche di Semper (per il quale lo stile è la risultante, nell'opera d'arte, di scopo materiale e tecnica: SEMPER 1878-1879; cfr. VENTURI 1964: 230-231): secondo lui, cioè, vi è una "volontà d'arte" (*Kunstwollen*) che sottende le trasformazioni delle forme di età in età, e che non è la somma empirica di tutte le intenzioni d'arte individuali di un'epoca, bensì una forma in sé, reale e dinamica, la qual prende varie configurazioni pur costituendo un medesimo impulso estetico che lotta continuamente con la materia per darle forma. E, a differenza di Wölfflin (1864-1945) – altra eminente figura di quel periodo (WÖLFFLIN 1915; cfr. VENTURI 1964: 296-301) – egli invita espressamente ad apprezzare anche l'arte primitiva che costituisce uno dei tanti momenti nella storia dello stile. Quanto a dottrine specifiche, Riegl per primo difende l'ipotesi opposta a quella degli evoluzionisti: sostiene cioè che spesso la stilizzazione segue il natu-

ralismo, con ciò riconoscendo qualità estetiche anche allo stile geometrico, che ad esempio anche nel Medioevo europeo ha avuto tanto sviluppo; e si sa che lo stile "geometrico" gioca un ruolo importante nell'arte primitiva.

W. Worringer (1881-1965), filosofo dell'arte, formulò nel 1907 un sistema estetico in parte simile a quello del Riegl (WORRINGER 1908); ma piuttosto che una storia dell'arte basata – come tendeva a fare questi – sulla "visione del mondo" (*Weltanschauung*) che sottosta ai vari momenti storici e alla vita dei diversi popoli, egli imposta una storia dell'arte basata sul loro "sentimento del mondo" (*Weltfühl*), cioè in chiave piuttosto psicologica. Nel suo sistema, egli si rifà esplicitamente a quella che in generale egli considerava "l'arte dei primitivi", vale a dire ad esempio l'arte bizantina, quella orientale, ed anche l'arte primitiva nel nostro senso. In quello studio intitolato "Astrazione ed empatia" egli mette in opposizione i due termini, come le due fondamentali categorie interpretative dell'arte: l'astrazione è una modalità figurativa tipica di quelle popolazioni primitive che si sentono indifese di fronte ai fenomeni inevitabili e non prevedibili della natura, e perciò tentano istintivamente – per contrasto – di dare all'arte una forma stabile, rispondente a regole precise, rivestita di un valore di necessità, mente al contrario l'"empatia" è dominata dall'amore per la forma vivente; nel caso dell'astrazione, insomma, non viene imitata la natura, ma l'opera d'arte risponde a regole create dall'uomo. Come si vede, andando al di là dell'affermazione che l'astrazione è tipica delle popolazioni che non hanno oltrepassato certi stadi di sviluppo, Worringer pone uno stretto legame causale fra "primitivi" ed "astrazione".

Tale teoria storico-estetica viene poi da Worringer inserita in una visione filosofica più vasta: l'istinto per "l'astratto" (per ciò che non ha la forma mutevole delle cose empiriche) egli lo chiama "L'istinto per le cose in sé" (il mondo naturale è invece considerato apparenza senza consistenza); tale istinto, proprio – come abbiamo visto – dei primitivi, viene perduto con la crescente padronanza intellettuale dell'uomo occidentale, che gli conferisce una illusoria sicurezza: e a ciò corrisponde un impoverimento dell'arte; nello stesso tempo – tuttavia – percorrendo fino in fondo il cammino razionalistico, l'uomo si estranierà sempre più dal mondo esteriore nel quale la sua aridità lo aveva confinato, e tornerà a provare (come possibile salvezza estrema al termine di un itinerario drammatico e disastroso), quel "senso delle cose in sé" che permetterà di attingere le forme superiori della bellezza astratta. Come si vede, Worringer vuole denunciare la scienza razionalistica che, rovinata dall'orgoglio del sapere, fa precipitare l'uomo nell'estraneazione, mettendolo nuovamente nella condizione di primitivo davanti al mondo; e nello stesso tempo vuole porre le basi teoriche dell'Espressionismo (cfr. BAHR 1918), esplicitandone fra l'altro il suo carattere "primitivo". Infatti, in questo contesto, i fattori che permettono la creazione della forma artistica sono l'istinto, la necessità interiore di esprimersi, ed una certa inconscia solidarietà collettiva, con la completa esclusione dell'azione dell'intelletto.

Storici dell'arte ed arte primitiva

Che l'estetica stesse progressivamente cambiando il proprio volto, e si allontanasse sempre più da un giudizio fondato sul classicismo, che rendeva impossibile la comprensione di un'arte fondata (come quella primitiva) su presupposti completamente diversi, ce ne accorgiamo non solo nelle teorie sistematiche ora esposte, ma anche dal loro diffondersi in tutta Europa, dal loro divulgarsi in prese di positone da parte di critici, di collezionisti e di storici dell'arte: ve ne sono alcuni ormai che dagli inizi del secolo si occupano esplicitamente di arte primitiva, argomento che compare pure nelle riviste estetiche specializzate.

In questo contesto spicca la figura dell'inglese Roger Fry (1866-1934) (cfr. PRICES-JONES 1935), che dal 1910, quando organizzò a Londra una mostra sul Post-impressionismo che gli valse la perdita del favore fra le classi più elevate ma in compenso lo propose come idolo della nuova generazione di artisti (cfr. NICHOLSON 1951), si pone come uno degli interpreti più qualificati della nascente arte contemporanea. Per quanto riguarda i principi, egli riprese la teoria della "forma significante" di C. Bell (BELL 1920; PRIORI 1965: 72), come idea capace di presiedere allo sviluppo di una nuova arte che non obbedisse più alle tradizionali norme naturalistiche: idea che aveva un sua chiara applicabilità anche all'arte primitiva. Ma indubbiamente il suo contributo più notevole sta nell'avere chiarito i rapporti fra arte contemporanea ed arte primitiva, ed averle messe in stretta connessione ai fini di rendere maggiormente comprensibile sia l'una che l'altra.

Ad esempio, per illustrare l'effetto generale che nell'opera di Matisse viene prodotto dall'assenza di naturalità, dall'armonia delle linee, dall'allungamento delle forme, egli parla di un "ritorno all'arte primitiva o all'arte barbara" (cfr. NICHOLSON 1951); e inversamente, quando vorrà dare una definizione dell'arte negra (cfr. FRY 1920a) la assocerà a Matisse, Gauguin, Cézanne. Se così si può dire, egli in tema di arte primitiva è un evoluzionista di segno opposto, e cioè ritiene che la ricchezza spirituale dell'arte subisca un processo di degradazione in concomitanza con il perfezionarsi delle tecniche; per questo egli è così favorevole ad un avvicinamento dell'arte contemporanea all'arte africana: perché questo permetterebbe alle espressioni artistiche occidentali di recuperare una "primitività" che le è indispensabile.

La logica interna all'arte contemporanea diventerà chiara allo spettatore, spiega Fry (1920b), quando egli si sforzerà di comprendere che solo apparentemente l'artista dipinge in modo assurdo e deformato; in realtà egli dipinge guidato da un principio di espressività che è astratto. Se lo spettatore vuole rendersi conto di ciò, deve immaginare che l'artista non riproduce una immagine ben formata nella

sua mente, bensì esprime ciò che poco alla volta viene a conoscere della natura, proprio come fanno il bambino e il primitivo. Certamente il bambino, crescendo, diventerà capace di una rappresentazione naturale (anziché soggettiva e parziale), ma nel contempo avrà perduta tutta la spontaneità e l'espressività. Ebbene, l'artista è uno che sente l'esigenza emotiva di tornare daccapo, di rimettersi nella situazione del bambino e del primitivo. Come si vede, vi è una concezione quasi biologica dello sviluppo delle forme (dall'astratto al naturalistico), che si svolge in modo ciclico, con una specie di "eterno ritorno" in forza del quale si regge la equivalenza fra arte primitiva ed arte contemporanea. Fry per primo ha anche svolto una vera e propria analisi stilistica dell'arte negra, considerandola pertanto una espressione artistica a tutti gli effetti. Ai suoi occhi la plastica africana ha il pregio di essere più autenticamente scultorea di qualunque altra forma occidentale. A questo proposito, due differenze caratterizzanti saltano all'occhio: in primo luogo l'artista africano concepisce la sua opera a tutto tondo, in modo tridimensionale; egli cioè pensa in termini di masse , cosicché facilmente gli riescono i ritmi plastici, mentre invece lo scultore occidentale mette insieme tante superfici piatte – come bassorilievi – a formare una scultura rotonda, e si sforza di modulare pittoricamente i singoli dettagli là dove l'artista africano riduce le sue forme a tratti geometrici. In secondo luogo, la plastica negra compone non solamente le forme solide, bensì anche gli intervalli fra le forme: compone cioè "figure positive e negative", producendo, nell'alternarsi di tali ritmi, una grande vitalità. Si può notare – per inciso – che il linguaggio di Fry è qui sostanzialmente quello dell'analisi cubista: non per nulla tali qualità dell'arte negra egli le vede anche in Cézanne.

In Francia, lo stesso metodo delle caratteristiche formali della scultura africana – un metodo che si tiene lontano da un'analisi dei significati inerenti alla rappresentazione – fu alla base della fortuna che accompagnò il libro di P. Guillaume (mercante d'arte con una ricca collezione di maschere Fang, ed in stretti rapporti con Picasso, Braque e Apollinaire: cfr. GUILLAUME 1920; 1926) e di Th. Munro sulla scultura negra (cfr. GUILLAUME-MUNRO 1929). Il loro intento era proprio quello di educare il pubblico che cominciava ad interessarsi – sull'onda di una moda – dell'arte primitiva, ma che non era ancora in grado di comprendere un'arte che non poteva più essere accostata in base alle antiche categorie di giudizio. Essi in via preliminare si preoccupano di ambientare l'arte negra nel suo mondo filosofico e culturale (tema del quale finora gli artisti si erano completamente disinteressati), e di classificarla secondo regioni stilistiche; essi però affermano che un approfondimento di queste nozioni non favorisce, anzi ostacola l'apprezzamento delle qualità plastiche della scultura africana (GUILLAUME-MUNRO 1929: 18): sono solo queste ultime infatti – e non i suoi contenuti tematici – che hanno assonanze con le aspirazioni occidentali ritrovabili nelle avanguardie artistiche. E' dunque – ancora una volta – una posizione estetica che si contrappone (ma qui in modo eccezionalmente lucido) all'atteggiamento scientifico, et-

nologico; questa contrapposizione è motivata dal fatto che, nel momento in cui si soffermasse al soggetto del manufatto primitivo, il bianco inevitabilmente trarrà da esso sensazioni diverse dall'indigeno: sensazioni che gli farebbero evocare immagini inconsce del nostro mondo civile, e che quindi ci porterebbero ancor più lontano dal significato effettivo dell'opera. Nel momento invece che volessimo gustarci l'opera solamente per la forma, allora comprenderemmo che l'artista primitivo non è incapace di riprodurre esattamente le immagini della natura, ma ha sviluppato un suo senso scultoreo che è assente dalla tradizione europea: ed ecco che le deformazioni ai fini plastici apparirebbero necessarie per far sì che l'opera abbia una sua autonomia e non sia mera immagine di qualcosa d'altro; e la potenza straordinaria delle forme cancellerebbe la nostra iniziale reazione di rifiuto, permettendoci di assaporare la logica interna e l'armonia delle parti, i ritmi concordanti e discordanti, ed il continuo rincorrersi di certe forme, come in uno spartito musicale.

L'arte primitiva fra collezionisti e critici d'arte

Il volume di Guillaume e Munro è interessante anche per le illustrazioni tratte da collezioni private del tempo: quelle dello stesso Guillaume (iniziata nel 1910), della *Barnes Foundation*, quella di Derain, Brunner, del barone Van der Heydt, di F. Haviland (LOIZE 1966), ecc.. Già abbiamo accennato altre volte al formarsi di queste collezioni private di arte primitiva (in questo contesto di "scoperta dell'arte negra") nella cerchia degli artisti (LAUDE 1968a: 116), dei critici d'arte o semplicemente di amatori d'arte facoltosi: in questo caso si cercavano e si raccoglievano veri capolavori d'arte, sui quali si forma la seconda generazione delle avanguardie artistiche, mentre la prima – come abbiamo visto – ebbe modo di imbattersi in manufatti primitivi piuttosto casualmente, e quindi non necessariamente i migliori ed i più significativi. Altre collezioni sono quelle di A. Level, di F. Fénéon, di L. A. Moreau, iniziata attorno al 1904; mentre del 1908 sono quelle di F. Haviland e di L. Rosenburg; di collezionare arte primitiva si occupava anche D.H. Kahnweiler, critico noto, legato alle avanguardie, e – in Russia – S. Chtchoukine (LAUDE 1968a: 323). Né dimentichiamo le importanti collezioni di Surrealisti come T. Tzara e A. Breton. Ognuno di questi fatti, anche se marginale, può essere considerato una tappa significativa per il nostro tema.

Da tali collezioni sono stati poi prodotti degli album illustrativi, come quello di G. Apollinaire (APOLLINAIRE-GUILLAUME 1917), pubblicato in occasione di una mostra di arte negra e che ripropone soprattutto i pezzi più conosciuti in ambiente cubista; quello di C. Einstein (EINSTEIN 1915), che propone una lettura in chiave di sensibilità religiosa di oggetti africani ed oceanici; e infine quello di M. de Zayas (ZAYAS 1916), che oltre a riportare anche documentazione fotografica da collezioni americane (egli opera negli Stati Uniti, anche se conosce assai bene gli ambienti francesi), propone anche un vero e

proprio inventario degli stili africani. Questi album, oltre ad informarci sulle idee che circolavano allora sull'arte primitiva, sono antologie della migliore "arte negra" (ma in realtà vi sono compresi molto spesso anche oggetti provenienti dall'Oceania) collezionata fino alla Prima Guerra Mondiale: essi mostrano come – 10 anni dopo la "scoperta" da parte di De Vlaminck – i criteri di scelta si fossero affinati.

Gli autori di queste pubblicazioni antologiche sono critici d'arte entusiasti dell'arte primitiva e allo stesso tempo strettamente legati alle avanguardie artistiche, delle quali in certo senso possono essere considerati i portavoce in ambito critico. Tuttavia a volte vi è uno scarto fra artisti e critici ad essi vicini: ad esempio Apollinaire, sebbene in stretto contatto con i Cubisti ed il loro maggiore intenditore, ha verso l'arte negra piuttosto un atteggiamento di "avanguardista ritardatario" (FRASER 1971: 29), nel senso che la intende come un'arte istintiva e pura, quindi ancora con un tipo di approccio che era degli artisti *Fauves*: ad ogni modo, anche se dal punto di vista strettamente critico egli non porta nulla di nuovo, la sua opera di divulgazione è assai importante.

Bilancio provvisorio

Abbiamo brevemente ricostruito come si è andata tematizzando, all'interno della cultura occidentale, la coscienza che le popolazioni "primitive" avessero una loro "arte". E' stata una scoperta che – si può dire – ha avuto due anime differenti, e che ha proceduto su due binari sostanzialmente eterogenei, al punto che si può parlare, se non propriamente di due discipline, per lo meno di due poli di interesse distinti. Gli artisti hanno prestato attenzione ed hanno parlato dell'arte primitiva soprattutto come pretesto (od anche – più sostanzialmente – come strumento) per elaborare e proporre una loro poetica; gli etnologi, al contrario, l'hanno affrontata con un animo distaccato, catalogatorio o "scientifico", che difficilmente può essere considerato esaustivo per un tema così particolare: per dirla con una battuta, per gli uni era soltanto "arte", mentre per gli altri era soltanto "etnologia".

Ma poi abbiamo assistito ad una progressiva convergenza, resa percepibile nel progressivo maturare di atteggiamenti generali, più ancora che da esplicite affermazioni di principio: gli etnologi hanno imparato a rispettare nella loro integrità – senza forzarli a loro fini e schemi – i fenomeni che cadevano nell'ambito della loro considerazione, ed hanno perciò deposto le remore a considerare l'arte primitiva – se questo lo esigeva – né più né meno come arte; e gli artisti hanno smesso di appellarsi all'arte primitiva per secondi fini, ed hanno deposto l'idea astratta di un "artista primitivo" che crea forme espressive con mezzi assai poveri; al contrario, accostandola con maggiore obbiettività, hanno in alcuni casi sottolineato il carattere gentile, rifinito, elegante della produzione artistica dei primitivi (idea questa che andava a convergere con l'affermazione della abilità e della consapevolezza tecnica dell'artista primitivo, da parte di molti etnologi): ma soprattutto ne hanno illuminato aspetti artistici sempre nuovi, mettendo

così in grado i critici di studiarla come ogni altro capitolo all'interno della storia dell'arte. In breve, per dirla con Goldwater, gli artisti ci hanno insegnato una cosa essenziale: che l'arte primitiva è anche bella (GOLDWATER 1969: 41). Le due prospettive allora si sono andate fondendo in un'unica problematica, certo ancora difficile da comporre e che risente fino ad oggi dell'originaria dicotomia: ma che sostanzialmente è rivolta – come intento ultimo – ad una comprensione dell'arte primitiva come un elemento autonomo (anche se strettamente interrelato) dalle culture primitive, nella prospettiva più vasta di una storia culturale dell'umanità; in altre parole l'etnologia si è venuta affermando come "scienza umana" (e non più come disciplina naturalistica), e d'altro canto l'arte ha cessato di essere proposta – dai suoi cultori – come puro lirismo, per assumere il volto di una manifestazione storica dell'uomo.

Insomma, agli inizi degli anni Quaranta la "arte primitiva" si apprestava a diventare una disciplina autonoma, nella quale molti problemi – seppure risolti – esigeranno un loro tempo di sedimentazione, mentre altri compiti inizieranno ad affacciarsi con prepotenza: e saranno quelli che vedremo nella terza parte di questo studio, dopo una sguardo che permetta di farsi un'idea sulla mole di lavoro che negli ultimi quarant'anni è stata compiuta nell'ambito di studi che ci interessa.

PARTE 2 : MATERIALE – DOCUMENTARIA

Sguardo panoramico sulla situazione dell'arte primitiva
e sulle ricerche compiute in tale ambito dopo la Seconda Guerra Mondiale

A partire dagli anni '40 è ormai possibile identificare un'area di studi designabile col nome di "arte primitiva": i due originari filoni vengono in reciproco contatto, e anche se restano a lungo distinti, non si ignorano più. Vi sono sì ricerche compiute da critici e storici dell'arte, ma questi non escludono (o almeno non per principio) il prezioso lavoro compiuto dagli etnologi; e viceversa gli etnologi sanno di poter contare su molta valida documentazione raccolta e pubblicata da persone interessate all'arte. Questo almeno per quanto riguarda la parte documentaria; mentre un maggiore dualità – vedremo – può essere affermata in campo teorico e metodologico.

In questa parte noi vogliamo dare un'idea panoramica della situazione e dello sviluppo del settore "arte primitiva" nel mondo occidentale in questi ultimi quaranta anni; panorama che forse si può riassumere in tre punti: vi è stato un crescente interesse in ambito antropologico, in concomitanza con i notevoli stanziamenti di cui le scienze sociali hanno usufruito un po' ovunque dalla fine della guerra ad oggi dando origine ad una produzione ormai non più dominabile; è diventato quasi assodato e normale che accanto ai vari periodi ed alle varie regioni già tradizionalmente considerate vi sia – nella storia dell'arte – un settore dedicato all'arte primitiva; è andata invece svanendo la innaturale presenza dell'arte primitiva in funzione di vessillo delle avanguardie artistiche: proprio per avere acquisito un suo posto a pieno titolo, non ha infatti più bisogno di mascherature o coperture.

Divideremo questa esposizione in due capitoli: nel primo vedremo brevemente in quale situazione si trovi la produzione, il commercio, la raccolta, la conservazione e l'esposizione degli oggetti di arte primitiva; nel secondo cercheremo di farci un'idea della mole di lavoro che in tema di arte primitiva è stata svolta dagli studiosi occidentali. Non si tratta certo – è fin troppo chiaro – di un lavoro di documentazione esaustiva, che richiederebbe ben altri mezzi e ben altro spazio: è solo uno sguardo d'insieme su una disciplina così poco nota in Italia; del resto ulteriori approfondimenti non dovrebbero essere impossibili in base alle indicazioni che daremo qui.

CAPITOLO QUINTO:
LA SITUAZIONE DEGLI *OGGETTI* DI ARTE PRIMITIVA

La materia prima, per così dire, della nostra disciplina sono gli oggetti, i documenti, di arte primitiva: quegli stessi antropologi che mettono in guardia da una concezione "cosificata" dell'arte, ed invitano a prestare attenzione più al processo di produzione che non al prodotto artistico, non per questo si astengono dal riportare a casa – al termine delle loro spedizioni – tutta una serie di reperti, a dimostrazione – per di più – che tuttora la ricerca sul campo è concepita come un episodio saltuario, e che non si crede a nessun altro futuro alternativo alle opere di arte primitiva, se non alla loro conservazione in collezioni e musei occidentali, o di impostazione occidentale.

Un primo problema sarebbe, per noi, quello di avere una documentazione completa degli oggetti di arte primitiva caduti in possesso (o anche solo venuti a conoscenza) della nostra cultura: in altre parole un catalogo d'unione di tutte le collezioni e di tutti i pezzi, corredato da ogni notizia sulla loro origine, dimensione, materiale, acquisizione, trasferimenti, ed accompagnato da una debita documentazione fotografica. Questo lavoro tuttavia (a parte alcune realizzazioni del tutto incomplete anche se utili: cfr. per l'Italia BASSANI 1977) esiste solo allo stadio di augurio, sebbene possa essere in qualche modo avvicinato al progetto di un "*Index Ethnographicum*" per tutto il Nord-America che W. Fenton (FENTON 1960: 347-8) proponeva, sia pure nell'intento tutto particolare di rafforzare gli studi antropologici contro la detestabile (per lui) invadenza degli amatori d'arte. E' vero che gli strumenti odierni di riproduzione e di memorizzazione renderebbero tale lavoro abbastanza agevole (cfr. RICCIARDELLI 1968), ma l'esperienza insegna che molti altri fattori (economici, organizzativi) interferiscono nella realizzazione di simili imprese: si può forse dire che simili centri di documentazione cominciano a dare frutti consistenti nell'ambito bibliografico-scientifico; ora, i Musei (come vedremo subito, particolarmente per quanto attiene al nostro argomento) vivono una loro vita assai più frammentaria che non le biblioteche. Né si vede come sarebbe possibile entrare nel campo del collezionismo privato, così fiorente nel nostro ambito, al punto che qualcuno ha indicato in esso la maggiore minaccia all'attività dei musei antropologici (FENTON 1960: 342); per avere un'idea approssimativa di questo fenomeno, si pensi che negli USA erano stimate del 1966 circa 1000 collezioni di arte africana, di cui un quarto qualificabili come importanti: ebbene, di queste ultime, 100 si trovavano in musei pubblici, e 150 in mano a privati (ROBBINS 1966: 28).

In breve, la documentazione diretta sugli oggetti di arte primitiva passa ancora attraverso musei e collezioni, o attraverso i loro cataloghi, più o meno aggiornati; mentre una documentazione selezionata è costituita dagli studi di arte primitiva che vedremo nel prossimo capitolo, ed il cui pregio non secondario è appunto quello di avere compiuto un lavoro di ricerca e di scelta all'interno di una massa di dati che diversamente a ben pochi sarebbe accessibile.

I Musei che contengono oggetti di arte primitiva

La situazione un po' caotica della documentazione (FENTON 1960: 340) risulterà anche più chiara se si pensa che è quasi inesistente una istituzione specifica di raccolta di oggetti di arte primitiva: essi sono invece sparsi in musei assai diversi fra loro, che un autore ha elencato in 8 tipi differenti (FRESE 1960)! Grossomodo, comunque, possiamo parlare di tre tipi: musei specificamente etnologici, musei specificamente artistici, e musei che non sono né l'uno né l'altro. Parleremo anzitutto di questi ultimi, notando che gli eventuali sussidi bibliografici per l'individuazione dei maggiori musei (*International Directory of Art* 1974/75) risultano piuttosto aleatori, proprio perché la loro presenza ed il loro nome non sono sufficienti a darci notizie sulla consistenza delle loro collezioni di *arte primitiva*: notizie che vanno perciò desunte da fonti più saltuarie.

Che Musei di Scienze Naturali o di Storia Naturale possano contenere importanti collezioni di arte primitiva, è chiaro da quel che si è detto nel secondo capitolo, sulle origini dell'etnologia; anche se cambiano le idee, è più difficile che cambino le istituzioni, e che per amor di logica un Museo rinunzi a dei prestigiosi reperti (HAK 1970: 24-25): è così che tutt'oggi, per fermarci agli Stati Uniti (BURNS 1953), importanti pezzi dell'ex Congo Belga si trovano all'*American Museum of Natural History* di New York; insostituibili oggetti d'arte del Camerun, ed una importantissima collezione di bronzi Benin si trova al *Chicago Natural History Museum* (1958), fondato alla chiusura dell'Esposizione Mondiale del 1893, ed esteso poi con più di 400 spedizioni etnografiche in tutto il mondo.

Raccolte di importanza straordinaria si possono trovare anche nei Musei Nazionali, che sono per lo più organizzati con criterio enciclopedico, includendo anche una sezione antropologica: basti citare a caso, oltre al *British Museum* di cui si è già detto, il *Liverpool Museum* in Inghilterra (HUNT 1972), il Museo Naturale di Copenhagen in Danimarca (NATIONAL MUSEUM OF COPENHAGEN s.d.), il Milwaukee Public Museum (cfr. *Milwaukee Public Schools*… 1956) negli USA. E' chiaro che la consistenza di tale sezione è spesso in rapporto con il passato coloniale delle rispettive nazioni, che anzi a volte ha dato origine ad un particolare tipo di raccolta: i cosiddetti "musei economico-etnografici" (chiamati anche "coloniali", sebbene il nome vada ormai sparendo), concepiti come documentazione dei paesi oltremare, ai fini dello sfruttamento, o anche solo come frutto di un certo diritto di razzia; per limitarci questa vol-

ta al Portogallo, si possono portare come esempi le collezioni della *Societade de Geografia* di Lisbona, e – sebbene privata – l'enorme collezione africana della DIAMANG, "Compagnia Angolana dei Diamanti", che costituisce il *Museu do Dundo* (BASTIN 1961; REDINHA 1956): ma già era stato menzionato il *Musée Royal de l'Afrique Centrale* a Tervuren (Belgio), a cui si può aggiungere il Museo del *Koninklijk Instituut voor de Tropen* di Amsterdam, lo *Übersee Museum* di Brema, oltre che – in un certo senso analoghi – i cosiddetti "Musei Missionari". Né si può dimenticare quel gran numero di reperti frammentati in musei archeologici, preistorici, o addirittura di storia locale, unicamente per il fatto che sono venuti in possesso di tali istituzioni, o che sono stati là dislocati in mancanza di altre più adatte a raccoglierli.

In campo di arte primitiva la parte del leone spetta comunque tuttora ai Musei Etnologici ed Etnografici, sia quelli sorti come istituzioni nazionali, sia quelli formatisi accanto ad istituti di ricerca; questi ultimi oggi indubbiamente più attivi (ora che gli Stati come tali, finito il periodo delle colonie, non acquisiscono più reperti d'oltremare a titolo speciale), ed anche dotati di una maggiore vivacità metodologica: essi stanno lottando per ripensare e riformulare il loro compito, così da porsi come veri e propri strumenti di ricerca scientifica, anziché adagiarsi al destino (che incombe su molti musei nazionali) di essere muti depositi di oggetti polverosi (cfr. EWERS 1955), compito questo tanto più urgente in quanto l'interesse degli studi antropologici non è più rivolto principalmente sulla cultura materiale, ma su aspetti più globali che non sono documentati dalle collezioni tradizionali. Abbiamo già avuto modo di nominarne alcuni: possiamo aggiungere in Europa il *Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde* di Colonia (FOY 1910), lo *Staatliches Museum für Völkerkunde* a Monaco (LOMMEL-LOMMEL 1959), il Museo Etnografico di Neuchatel (GABUS 1959), lo *Statens Etnografiska Museum* di Stoccolma, il Museo Etnografico di Lipsia (KRAUSE 1931); ma nei tempi più recenti sono indubbiamente gli Stati Uniti ad avere raccolto molto, e a presentare di conseguenza una prestigiosa serie di collezioni, spesso abbinate a moderni istituti di ricerca: ricordiamo a caso la *Smithsonian Institution* – a Washington – assai ricca di oggetti di tutto il mondo, il *R.H. Lovie Museum of Anthropology* dell'Università di Berkeley (California), il *Museum of American Indians* di New York, il *Museum of the University of Pennsylvania* a Philadelphia (con importanti pezzi dell'Oceania, dell'Asia, delle Americhe e del Nord-Africa).

In genere i Musei Etnografici sono organizzati – già lo sappiamo – secondo criteri geografici: questo è considerato per lo più un vantaggio (per lo meno dagli antropologi), in quanto gli oggetti considerati "d'arte" sono collocati nel contesto della cultura materiale di provenienza, e possono così essere compresi senza pericolosi fraintendimenti; tuttavia l'imporsi di un prevalente interesse artistico nei riguardi di alcuni particolari prodotti etnografici ha fatto sì che si riservassero sezioni speciali – all'interno dei musei di antropologia – all'"arte" (LAVACHERY 1950; cfr. anche PERROIS 1972): su questa linea forse il primo fu il *Rijksmuseum voor Volkerkunde* di Leiden (POTT 1957), organizzato in accordo

con certe considerazioni estetiche del tempo; ma vi è da notare che nessun museo tralascia di mettere in evidenza i pezzi che – al di là del loro effettivo valore artistico – giocarono un ruolo storico in quella che abbiamo chiamato la "scoperta del mondo primitivo da parte degli artisti".

L'arte primitiva è documentata anche, come sappiamo, sul versante dei musei che si definiscono "d'arte". Occorre fare attenzione che a volte questa può essere una pura etichetta, a cui sottende il significato riduttivo di "*arts and crafts*", o "artigianato": come avviene ad esempio per il già citato *Musée des Arts Africaines et Océaniciennes* (ex "Museo Coloniale" di Parigi); dello stesso tipo è il famoso *Victoria Albert Museum* di Londra (non limitato peraltro alle popolazioni etnologiche), che può essere considerato come un repertorio di forme per oggetti di uso quotidiano, pensato ad uso della nascente industria del secolo scorso, in cerca di modelli per una produzione di serie: in Germania raccolte di questo tipo sono chiamate *Kunstgewerbe Museum*. Fin qui, insomma, siamo ancora sulle tecniche impiegate nei manufatti artigianali. Più recente è invece l'idea di musei veri e propri di "Arte primitiva", cioè costituiti da oggetti scelti singolarmente in base ad un criterio estetico: a ciò faceva remora sia la difficoltà di procurarsi separatamente tali oggetti, sia la soluzione – per molti aspetti soddisfacente – di allestire apposite sale di "arte primitiva" all'interno di musei etnografici o enciclopedici (ad esempio la sezione permanente "*Primitive Arts from Africa, North America and the Pacific*" aperta nel 1971 presso il *Royal Scottish Museum* di Edimburgo). Gli USA in particolare hanno un buon numero di tali "Musei di arte primitiva", fra i quali non si può non ricordare il *Museum of African Art* (aperto nel 1964) a Washington, città che ospita pure una collezione di sculture africane presso la *Howard University*; il *Museum of Ethnic Arts and Technology* presso la *University of California* di Los Angeles, dal 1963 curato da Ralph Altmann e dotato delle più moderne tecniche di esposizione (film, diapositive, sonorizzazione, quadri didattici) al fine di contribuire a reintrodurre l'oggetto esposto nel contesto globale da cui è stato estratto: ora ha preso il nome di (*Fowler*) *Museum of Cultural History*; ed infine il famosissimo *Museum of Primitive Art*, istituito nel 1957 per iniziativa di Nelson Rockfeller, a conferma del peso che il collezionismo privato ha sull'arte primitiva, ed in particolare sull'approccio estetico ad essa (NORTHERN 1971); qui basterà ricordare che questo museo espone opere d'arte di ogni parte del mondo (Pacifico, America Precolombiana. arte indiana del Nord America, Eschimesi, Africa Nera…) e di sfuggita si può osservare che una certa predilezione – sempre negli USA – per l'arte africana è dovuta ad un interesse per le origini e le radici della cultura afroamericana. Anche l'Italia ha un suo modesto museo dedicato interamente all'arte di Africa, Oceania e America precolombiana: si tratta del "Museo delle Arti Primitive" di Rimini (cfr. catalogo: 1972), sorto nel 1981, che espone oggetti raccolti da un ricco appassionato di arte, Delfino Dinz Rialto, nel corso di sue spedizioni in Africa fra il 1948 ed il 1958, seguite da altre in Melanesia, Polinesia e Brasile (CAVALLI 1973; RONSISVALLE 1972).

Ma un passo ancora più significativo ed inequivocabile in ordine alla valorizzazione in senso estetico dell'arte primitiva si ha con l'apertura di sezioni dedicate ad essa all'interno dei musei di "belle arti": non si tratta, è vero, di una novità assoluta, poiché tali Musei per lo più già avevano istituito dei reparti di arte orientale (cinese e giapponese); comunque in questo contesto oltre al già citato *Cincinnati Art Museum* (Ohio) non possiamo non ricordare negli USA il *Philadelphia Museum of Arts*, il *Chicago Art Institute*, il *Brooklyn Museum* di New York (MAESEN 1954), il *City Art Museum* di St. Lous, il *Cleveland Museum of Art* (cfr. catalogo: 1958), il *Dallas Museum of Fine Arts* (LUNSFORD 1972), il *Los Angeles County Museum of Art* (ELLIS 1972), e il *Denver Art Museum* (*A guide to the Collections* 1964-1965); nel 1969, poi, il *Museum of Primitive Art* di New York si univa al *Metropolitan Museum of Art*, a conferma delle caratteristiche squisitamente estetiche che lo aveva informato fin dall'inizio. In Europa degni di menzione sono i *Musées Royaux d'Art e d'Histoire* di Anversa (con ricche collezioni da Polinesia e Melanesia) quelli omonimi di Bruxelles, il *Gemeentemuseum* dell'Aja, lo *Stadelijk Museum* di Amsterdam, ed il *Köller-Müller Museum* di Hoge Velewe (Olanda). L'esposizione permanente di oggetti etnologici in musei d'arte, manifestatasi con evidenza solo a partire dagli anni '50 (GUNTHER 1950), obbediva chiaramente all'esigenza di fare esperire le loro qualità estetiche, liberandoli dal pesante rapporto con la problematica etnologica che li considerava documenti di cultura materiale e si spingeva al massimo ad una classificazione degli stili: ora invece li si voleva valorizzare al massimo, dando loro anche fisicamente uno spazio, e cioè un piedistallo, una esposizione isolata di pezzi, anziché un loro allineamento all'interno di bacheche ripiene (cfr. anche CROWNOVER 1961). Ma per parte contraria gli antropologi si mostrarono piuttosto sfavorevoli ad una simile operazione, dapprima con toni bonari (MILLS 1955), e poi con toni piuttosto decisi (FENTON 1960), obiettando che in questo modo si recideva ogni rapporto fra manufatto primitivo e sua cultura d'origine; che si rischiava di costruire un immaginario ed irrelato "oggetto da contemplare", con l'uso di una illuminazione che ne avrebbe falsato ancor più il senso genuino, non escluso quello estetico; e che si finiva per riproporre anche per pezzi etnologici il modello occidentale di "arti superiori" (quelle visive), meritevoli di essere poste nei Musei di "Belle Arti", contrapposti alle "arti decorative ed applicate": dualismo del tutto arbitrario nel caso delle culture etnologiche (H.L. SCHAPIRO 1958): ma qui, come si vede, vengono coinvolti temi teorici sui quali dovremo brevemente tornare nella Terza Parte.

Vi è da dire però che l'immissione degli oggetti di arte primitiva nel tradizionale ambito dei Musei d'Arte ha permesso di applicare ad essa su larga scala le tecniche espositive proprie di tale ambito, ed in primo luogo quella delle "esposizioni temporanee" (GABUS 1953), ove la possibilità di esporre oggetti provenienti anche da collezioni diverse e riferiti ad uno stesso ambito geografico (in altre parole l'unità del tema della mostra) permette di ovviare in certa misura all'accusa di estraneazione del pezzo

dal suo ambiente: come minimo infatti vi è un confronto reciproco fra i pezzi dell'esposizione, che permette di istituire parametri di giudizio che non siano arbitrari.

Ed alle esposizioni passeremo subito, notando di sfuggita che sono ancora deboli i segni di una inversione di tendenza rispetto al vero e proprio saccheggio dell'arte tradizionale nei rispettivi paesi da parte delle nazioni Occidentali (ma un esempio per l'Oceania: cfr. SMITH 1977). Certamente non mancano Musei nell'Africa e nell'Oceania, come il *Suva Museum* delle Isole Figi, il *Provincial Museum* di Victoria, il *Dominion Museum* di Wellington, il *South African Museum* di Città del Capo, il *South Australian Museum* di Adelaide, il *Berenice Pauahi Bishop Museum of Polynesian Ethnology and Natural History* di Honolulu (BRIGHAM 1982-1893): ma alcuni di essi, o forse molti, non si distaccano certo dalla visuale occidentale dell'appropriazione da parte del "bianco". E nonostante da molti, soprattutto in Africa, si sia affermata la volontà di valorizzare la propria storia nazionale (GESSAIN 1965), forse l'unica istituzione che si sia veramente imposta – per la serietà e l'efficacia – come strumento di difesa, conservazione e valorizzazione del patrimonio artistico locale, pare essere il *Nigerian Museum* (EYO s.d.) di Lagos, che sovrintende anche altri musei all'interno della nazione, come ad esempio il più recente museo della città di Benin (WILLET 1973); ma si possono menzionare pure il Museo di Abidjan, il Museo dell'I.F.A.N. (*Institut Francçais de l'Afrique Noire*), ed il Museo Nazionale dello Zaire a Kinshasa.

Quanto poi al discorso di far tornare i tesori artistici delle popolazioni etnologiche ai loro paesi di origine, questo discorso è praticamente inesistente, per una serie di motivi legati sì ad una persistente coscienza di superiorità da parte della cultura Occidentale, ma anche alla più concreta mancanza di strutture per accoglierli, ed alla instabilità politica di quelle nazioni; si può ricordare ad esempio – in questo contesto – che il Museo Leopoldo II a Elisabethville (nella provincia zairese del Katanga) fu razziato dai soldati delle Nazioni Unite durante il loro intervento agli inizi degli anni '60 (CROWLEY 1973: 248).

Esposizioni temporanee di oggetti di arte primitiva

Le esposizioni temporanee risolvono uno dei problemi che i musei etnologici erano restii a prendere in considerazione: consentire cioè una provvisoria estrazione dei capolavori dal contesto della restante cultura materiale, al fine di proporli nel loro valore estetico. A questo bastano – spesso – pezzi provenienti da una sola collezione etnografica; ma – sia pure con problemi organizzativi maggiori – l'esposizione temporanea consente anche l'allestimento di mostre settoriali, con pezzi presi a prestito da diversi musei e collezionisti privati, col risultato di riunire provvisoriamente una documentazione unica ed estremamente valida sia dal punto di vista antropologico che storico-artistico. Se si aggiunge che le mostre sono invariabilmente accompagnate dai rispettivi cataloghi, a volte corredati anche da commenti

di valore e da documentazione fotografica esauriente; e che la loro agibilità e mobilità hanno una grande capacità di interessare il pubblico colto ma non strettamente specializzato, si capirà l'importanza di questo fenomeno nella storia dell'interesse occidentale dell'arte primitiva, e lo spazio che ora riserviamo ad esso; e questo ci permetterà fra l'altro di nominare altre istituzioni, musei e collezioni che rivestono importanza nel campo dell'arte primitiva.

Tralasciamo quelle esposizioni che solo obliquamente erano interessate all'arte primitiva, sebbene poi materialmente ne contenevano assai: come ad esempio l'Esposizione Vaticana di opere dai paesi di missione, in occasione dell'Anno Santo 1950, o l'Esposizione Coloniale al *British Museum*, replica – in certo senso – di quella che si era tenuta a Parigi nel 1927 (SKELTON 1949). Ci volgiamo invece anzitutto ad una serie di mostre che fra gli anni '40 e '50 possiamo considerare pionieristiche, e che sancirono il successo della formula, da allora sempre più ripetuta e perfezionata; per la maggior parte esse si sono svolte negli Stati Uniti, ove già nel 1922 si era tenuta una esposizione di arte africana al *Brooklyn Museum* di New York: possiamo così elencarle:

1935: "*African negro Sculpture*" al *Museum of Modern Art* di New York, con oggetti presi a prestito da varie collezioni (SWEENEY 1935)

1939: "*Pacific Cultures*", Golden Gate International Exposition, in occasione della Fiera Mondiale di San Francisco; riguardava sia le culture oceaniche che quelle del Nord-Ovest americano (GOLDEN GATE EXPOSITON 1939)

1941: "*Indian Art in the U.S.A.*", essa pure realizzata al *Museum of Modern Art* di New York con oggetti presi in prestito (DOUGLAS-D'HARNONCOURT 1941)

1945: "*Exibition of the Art of Primitive Peoples at the Berkeley Galleries*";

1946: "*Arts of the South Seas*", al *Museum of Modern Art* di New York (WINGERT-LINTON-D'HARNONCOURT 1946)

1948: "*African Negro Sculpture*" tenuta al *M.-H. De Young Memorial Museum*, San Francisco (WINGERT 1948)

1948: "*Exposition d'Art primitif aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire*", Bruxelles (DELLA SANTA 1948)

1949: "*Native Arts of the Pacific Northwest*", esposizione della Collezione Rasmussen del *Portland Art Museum*, a Stanford (California) (DAVIS 1949)

1953: "*Art of the South Pacific islands*", mostra tenuta con oggetti provenienti da varie collezioni al *M.-H. De Young Memorial Museum*, San Francisco (WINGERT 1953b)

In secondo luogo possiamo citare mostre di famose collezioni private, cioè le occasioni in cui poterono divenire accessibili al pubblico, arricchite di quel lavoro di studio, catalogazione e documentazione che sempre accompagna tali imprese:

1953: "*The Webster Plass Collection of African Art*", al *British Museum* di Londra

1956: "*The Alan Wurtzburger Collection of Oceanic Art*", organizzata al *Baltimore Museum of Art*, Washington (WINGERT-FRASER 1956)

1959: "*The African Image, a new selection of tribal art"*, esposizione tenuta al Museo di Toledo (Ohio) (PLASS 1959)

1960: Collezione di J. Lipchitz, curata dall'artista stesso, al *Museum of Primitive Art* di New York (LIPCHITZ 1960)

1960: "*The Raymond Wielgus Collection"*, al *Museum of Primitive Art,* in cui si opera una conciliazione fra gusto estetico e metodo etnologico (GOLDWATER 1960)

1962: "*The John and Dominique De Menil Collection*", esposta al *Museum of Primitive Art* di New York; gli oggetti d'arte primitiva, raccolti con un gusto estetico personale che trascura la provenienza geografica, sono poi mescolati ad opere di arte contemporanea (*John and Dominique de Menil Collection* 1962)

1963: "*The Robert and Lisa Sainsbury Collection"*, sempre esposta al *Museum of Primitive Art*; qui le opere hanno la caratteristica comune di essere tutte piccoli oggetti in miniatura (SAINSBURY, 1963)

1965: "*Ancienne Collection P. Guillaume, Art Nègre"*; oggetti raccolti da questo protagonista della scoperta della arte primitiva in campo artistico, esposti allo Hotel Drouot, Parigi

1966: "*Sculpture of Negro Africa: The Paul Tishman Collection"*; esposta a Parigi, e nei due anni successivi a Gerusalemme e Los Angeles (*County Museum of Art*) (SIEBER-KUHN 1968-1969)

1969: "*Collection of J.C. Leff. The Art of Black Africa"*, *Museum of Art*, *Carnegie Institute*, New York (CARNEGIE INSTITUTE MUSEUM OF ART 1969-1970)

1971: "*G. De Haven Collection"*, al *Museum of African Art* di Washington (DE HAVEMOM 1971)

1973: "*African Art of the Dogon: Lester Wundermann Collection"*, al *Brooklyn Museum* di New York; corredata di fotografie ed altra documentazione che inserisce gli oggetti nel loro contesto culturale (LAUDE 1973; cfr. *African art of the Dogon* 1973)

1973: "*African Art of Two Continents from Herskovits Collection"*, esposizione di oggetti raccolti in Africa e America da questo illustre discepolo di F. Boas, nella *Northwestern University Library*, Evanstone (WILLET 1973)

La Francia ha avuto una buona tradizione nell'interesse per l'arte primitiva, e lo confermano le sue esposizioni temporanee; si noterà comunque come il fatto di essere stata il centro delle avanguardie artistiche di inizio secolo costituisca un tema ricorrente, al punto da giustificare la istituzione di mostre di arte primitiva non in prospettiva estetica né in prospettiva etnologica, ma in prospettiva storica:

1956: "*L'Art de l'Afrique Noire et l'époque négre de quelques artistes contemporains*" (catalogo: 1956), a Saint-Etienne

1957: "*Arts d'Afrique et d'Océanie*", a Cannes (cfr. *Arts d'Afrique et d'Oceanie* 1957)

1958: "*Arts de l'Afrique Noire*", al Palais Graviselle di Besançon

1959: "*La masque"*, esposizione al Musée Guimet, Parigi (MUSÉE GUIMET 1959)

1960: "*Sources du vingtième siècle*", al *Muséê d'Art Moderne* di Parigi (MUSÉE D'ART MODERNE 1960)

1964: "*Afrique. Cent tribus, cent chef d'oeuvre*", al *Muséê des arts decoratifs*, Palazzo del Louvre, Parigi (W. FAGG 1964)

1965: "*Chefs d'oeuvre du Musée de l'Homme*", *Musée de l'Homme*, Parigi (REVEL 1965)

1967: "*Arts primitifs dans les ateliers d'artistes"*, esposizione al *Musée de l'Homme* di Parigi di oggetti di arte primitiva appartenuti ad artisti contemporanei: Matisse, Derain, De Vlaminck, Braque, Picasso, Cesar, Matta, Magnelli Lipchitz, M. Ernst, H. Moore (LAUDE 1967)

1969: "*Chefs d'oeuvre des Arts Indiennes et Esquimaux du Canada*", *Musée de l'Homme*, Parigi (MUSÉE DE L'HOMME 1969)

1972: "*Sculptures Africaines dans les collections publiques françaises"*, *Musée de l'Orangerie*, Parigi; soprattutto oggetti dell'Africa Occidentale, visti da un punto di vista prevalentemente estetico, e sottoposti ad una classificazione stilistica un po' intuitiva (N'DIAYE 1973)

Altre esposizioni in Europa:

1948: "*Indonesian Art"*, con oggetti del *Royal Indies Institute*, Amsterdam (HEINE-GELDERN 1948)

1949: "*40.000 years of Modern Art. A comparison of Primitive Art and Modern Art*", *Institute of Contemporary Arts*, Londra (ARCHER-MELVILLE 1949)

1951: "*Exhibition of Traditional Art from the Colonies*", evento all'interno del *Festival of Britain* a Londra (W. FAGG 1951)

1955: "*Melanesie*", ai *Musées Royaux d'Art e d'Histoire*, Bruxelles

1965: "*Art from the Guinea Coast*", *Pitt Rivers Museum*, Londra (PITT RIVERS MUSEUM 1965)

1967: "*Exotisches Kunst*", esposizione di oggetti dell'Oceania, dell'Africa, dell'America e dell'Asia del Sud-Est, al Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde, Colonia (FRÖHLICH 1967)

1972: in concomitanza con le Olimpiadi si è tenuta a Monaco di Baviera un'esposizione sul tema dell'influenza delle culture africane, oceaniche, asiatiche e indo-americane sull'arte figurativa e la musica europea

1976: "*The Secret Ogboni Society"*, con esposizione di bronzi nigeriani da diverse collezioni europee, all'*Afrika Museum* di Berg en Dal, Olanda (WITTE 1976)

1976: "*The Arts of the Hausa*", esposizione alla *Commonwealth Art Gallery* di Londra in occasione del Festival dell'Islam, con l'intento anche di mostrare l'influsso dell'arte islamica sull'arte africana; l'esposizione è stata poi ripetuta allo *Übersee Museum* di Brema (*Arts of the Hausa* 1976).

In Italia si possono annoverare un certo numero di mostre di arte della America precolombiana, un settore che è stato intenzionalmente tenuto fuori da questa rassegna; per il resto vanno menzionate la mostra del 1964 che ha accompagnato la esposizione permanente di arte africana al Museo Pigorini di Roma (CERULLI 1964), e nel 1971 la mostra di arte dell'Oceania, sempre sulla base dei pezzi posseduti dal medesimo Museo (MUSEO PREISTORICO ETNOGRAFICO "L. PIGORINI" 1971); inoltre una esposizione su *L'arte del Congo* a Palazzo Venezia (Roma) (cfr. *L'arte del Congo* 1959), con oggetti provenienti dal *Musée Royal du Congo Belge* di Tervuren, ed un'altra, in Via Margutta a Roma nel 1961 (CAGLI-KRAMER 1973), con oggetti del medesimo Museo, in cambio di un'esposizione di alcune collezioni del Pigorini che era stata fatta a Bruxelles nel 1955.

Tralasciando per il momento il Festival delle Arti Negre di Dakar, possiamo elencare brevemente, al di fuori del'Europa e dell'America:

1960: "*Australian Aboriginal Art: bark paintings, carved figures, sacred and secular objects*", *State Art Gallery of Australia*, Sidney (STATE ART GALLERY OF AUSTRALIA 1960-1961)

1965: "*Aboriginal bark paintings from Cahill and Chaseling Collection*", *National Museum* di Victoria, Australia (VICTORIA NATIONAL MUSEUM 1965)

1976: "*Weaving, textiles, costumes from West Africa*", *African Museum* a Suakoko, Liberia (MOUNT 1976)

Negli Stati Uniti, a parte un'esposizione del 1961 su *Art Styles of the Papuan Gulf* al *Museum of Primitive Art* di New York (NEWTON 1961), il maggiore interesse si concentra su due temi: l'arte africana e quella del Continente Nordamericano, che include l'arte degli Indiani, degli Eschimesi, e della Costa del Nord-Ovest. Vediamo in primo luogo le mostre di arte tradizionale africana:

1956: "*African Tribal Sculpture*", *University Museum*, Philadelphia

1959: "*The Art of the Lake Sentani*", *Museum of Primitive Art*, New York (GOLDWATER-KOOIJMAN 1959)

1961: "*Sculpture of the Northern Nigeria*, *Museum of Primitive Art*, New York (SIEBER 1961)

1967: "*African Art*", *University of California*, Berkeley (BASCOM 1967)

1970: "*African Art of Transformation*", *University of California*, Santa Barbara; il titolo si riferisce ad arti che trasformano il corpo umano per uso rituale o estetico o sociale: il tutto documentato anche con l'ausilio dei più moderni metodi didattici (COLE 1970)

1971: "*Black Gods and Kings*", *Museum of Cultural History*, University of California, Los Angeles (cfr. *Black Gods and Kings* 1971)

1972: "*African Textiles and Decorative Arts*", *Museum of Modern Art*, New York (RESWICK 1972)

1974: "*African Art"*, Los Angeles; l'arte è posta nel contesto dei riti, della danza e dei canti, con l'uso di apposite registrazioni (THOMPSON 1974)

1975: "*Icon and Symbol: The Cult of the Ancestor in African Art*", *Cranbrook Academy Art Museum*, Bloomfiels Hills (Michigan)

1975: "*African Weaving and Traditional Dress*", *Museum of African Art*, Washington (cfr. *African Weaving and Traditional Dress* 1976)

1976: "*African Spirit, Images and Identities*", New York; un invito ad approfondire meglio il contesto religioso di sculture dell'Africa Occidentale e Centrale, per una identificazione più seria ed accurata (cfr. *African Spirit, Images and Identities* 1976)

1976: "*African Art from the Harrison Eiteljorg Collection*", *Indianapolis Museum of Art*, Indianapolis (cfr. *African Art from the Harrison Eiteljorg Collection* 1976)

1976: "*Art from Zaire: 100 Masterworks from the National Collection*", *The Afro-American Institute*, New York; con accentuazione di criteri estetici che rischiano di essere soggettivi (BIEBUYCK 1971)

1976: "*Art in African Living: Objects and Ornaments from East and Southern Africa*", *The Afro-American Institute*, New York (JACQZ 1976)

Come è abbastanza chiaro dal titolo stesso delle esposizioni, è soprattutto a proposito dell'arte africana che si pone una divaricazione fra pura proposta estetica ed approfondimento della conoscenza delle culture etnologiche. Ma passiamo ora alle esposizioni che sempre negli Stati Uniti (con aggiunta di qualcuna del Canada), si riferivano all'arte del Continente Nordamericano:

1945: "*Indian Art of the Pacific Northwest*", Oakland, con oggetti del Museo nazionale di Washington (GUNTHER 1945)

1951: "*Indians of the Northewest Coast*", *Taylor Museum*, Colorado Springs, con oggetti raccolti da una serie di collezioni dell'ovest degli USA (GUNTHER 1951)

1956: "*People of the Potlach*", *Vancouver Art Gallery* e *University of British Columbia*, Vancouver (Canada), sulla base di collezioni canadesi (HAWTHORNE 1956)

1962: "*Indian Art of the Northwest Coast*", *La Jolla Art Center*, La Jolla (California) (GUNTHER 1962)

1962: "*Northwest Coast Indian Art*", esposizione assai vasta di pezzi raccolti da collezioni europee e americane meno note, in occasione della Fiera Mondiale di Seattle (SEATTLE WORLD'S FAIR 1962)

1964: "*Yakutat South. Indian Art of the Northwestern Coast*", *Art Institute of Chicago*, Chicago (WARDWELL 1964)

1965: "*Art of the Northern Coast*", *R.H. Lowle Museum of Anthropology*, Berkeley (HARNER-ELSASER 1965)

1965: "*Arctic Values '65*", *New Brunswick Museum*, Saint John, Canada (NEW BRUNSWICK MUSEUM 1965)

1967: "*Arts of the Raven*", *Vancouver Art Gallery*, Vancouver (DUFF-HOLM-REID 1967)

1967: "*North American Indian Painting*", *Museum of Primitive Art*, New York (FEDER 1967)

1973: Mostra di arte eschimese al *M.H. De Young Memorial Museum,* San Francisco

1974: "*Indian Art of the Northern Plains*", *Art Gallery of the University of California*, Santa Barbara (GEBHARD 1974)

Comunque le esposizioni ormai pullulano, e solo un costante ricorso alle riviste specializzate di arte e di etnologia è in grado di mantenere un panorama aggiornato di esse.

La produzione e il commercio di oggetti di arte primitiva

Per un esatto inquadramento di ciò che è esibito nei musei o nelle mostre, e anche per comprendere alcuni problemi preliminari che incontreremo nella Terza Parte, è bene dare un breve sguardo a ciò che sta dietro all'esposizione di oggetti di arte primitiva: mentre le antiche collezioni sono sorte ad opera di esploratori, viaggiatori e colonizzatori che si sono limitati ad asportare quei manufatti che trovavano interessanti, strappandoli al loro uso effettivo, la situazione col variare del tempo si è andata modificando (cfr. FAGG 1969:44). Già all'inizio del secolo gli etnologi potevano trovare difficoltà a venire in possesso (sia pure con regolare contropartita) di oggetti tribali con significato religioso o con uso rituale, e dovevano limitarsi a richiederne delle riproduzioni. Questo metodo, sia pure per altri motivi quali la scarsità di oggetti antichi ed originali (non dimentichiamo che spesso il materiale con cui sono fatti assicura loro una durata assai limitata), è ormai largamente diffuso, nel senso che le spedizioni antropologiche interessate a questo ambito – che sono uno dei principali canali che continuano ad alimen-

tare musei e collezioni – non si propogono tanto (salvo colpi di fortuna) di raccogliere manufatti in uso fra le popolazioni etnologiche, acquistandole dai loro legittimi proprietari, bensì si rivolgono direttamente agli artisti o artigiani tradizionali, e *commissionano* loro dei pezzi , che possono essere imitazione di altri che si trovano sul luogo, ovvero possono essere lavori volti a saggiare la creatività dell'artista, il suo modo di lavorare, le sue capacità imitative, ecc. (CROWLEY 1973).

Ma forse il flusso più consistente di manufatti "primitivi" dai paesi di arte tradizionale all'Europa e all'America (solo una piccola frazione delle *élites* locali, educate all'estero, comincia a superare quel sentimento di arretratezza collegato alle forme tradizionali, di fronte al valore economico che viene loro conferito in Occidente) avviene per via commerciale, ad opera cioè di persone che nel peggiore dei casi sono puri mercanti di un artigianato *kitsch* usualmente denominato "arte turistica", ma che a volte sono delle figure a mezza strada tra il "conoscitore d'arte" ed il commerciante, corrispondenti con musei, gallerie di arte primitiva e collezionisti privati, e fungenti così da tramite fra la produzione e l'esposizione (per avere una idea di come si svolga il commercio di arte primitiva negli USA attraverso le gallerie d'arte, si può vedere la pubblicità che compare su *African Arts*).

E' chiaro che una simile situazione nella richiesta e nel commercio va modificando profondamente il modo stesso della produzione dell'arte primitiva (SIEBER 1971; KUBLER 1971; WATERMAN 1971), giungendo a mettere in questione il concetto stesso di "pezzo originale" e "contraffatto" (WILLET 1976; cfr. *Fake, Fakers…* 1976), che subisce una trasformazione radicale rispetto all'idea che vige nell'arte occidentale, ove le copie e le imitazioni sono prive di qualunque valore. La produzione di manufatti totalmente all'interno di una cultura etnologica, vale a dire ad uso locale, è in alcuni casi ancora riscontrabile nonostante la frantumazione delle strutture sociali e delle credenze religiose (cfr ad esempio CROWLEY 1973: 249), ma è per lo più in netta decadenza, e comunque non è ormai più quella che raggiunge i mercati occidentali. Oggi l'"arte primitiva" è ormai fatta tutta su commissione dall'esterno, cioè con l'interferenza di un'altra cultura, con la coscienza che l'oggetto non sarà destinato al suo uso tradizionale, e senza peraltro che l'artigiano possa rendersi conto di cosa sia un oggetto "da museo": è una constatazione alla quale è giocoforza rassegnarsi, abbandonando i criteri di purismo che vigono da noi; piuttosto bisognerà tenere presente che in questa situazione si danno casi diversificati (W. FAGG 1969): dall'artigiano che opera ancora in contesto tradizionale e solo occasionalmente riceve commissioni dall'esterno, all'attività ormai unicamente rivolta ad un pubblico lontano, cioè ad un mercato europeo; in questo caso tuttavia si possono formare centri di produzione che, sia pure con le inevitabili ovvie trasformazioni, proseguono coscienziosamente gli stili tradizionali: e dipende in buona parte dalla capacità dell'Occidente il favorire ed il mantenere remunerativo tale mercato di qualità elevata (CROWLEY 1973: 242-249) rispetto alla produzione che si verifica in altri casi, quando gli artisti sfornano su

commissione oggetti in stili di popolazioni differenti, ovvero in stili mescolati arbitrariamente, o peggio ancora quando producono oggetti che non hanno a che fare con l'arte tradizionale, ma con ciò che l'acquirente occidentale immagina che l'arte tradizionale debba essere; senza contare la presenza, sul mercato, di oggetti "africani, oceanici o eschimesi" fatti in Europa o a Hong-Kong (BASCOM 1969: 100-102; CARPENTENR 1971:66; ELLIS 1976).

Lo sbocco dell'arte primitiva nell'arte contemporanea

Quanto la situazione sia complessa, e come la produzione di arte primitiva si vada sbriciolando, fino ad una sua possibile – anche se non ancora immediata – totale cessazione, lo si può comprendere se facciamo entrare in gioco un terzo polo (oltre quelli dell'arte tradizionale e del commercio d'arte), vale a dire la ricerca artistica da parte di individui e di gruppi (soprattutto in Africa) radicati nelle forme espressive del luogo, ma al corrente della problematica estetica occidentale, se non proprio formati in occidente. In questo caso cominciamo a rientrare nel concetto di "arte africana contemporanea": concetto in astratto assai netto, ad esempio quando si tratta di applicarlo ad artisti che si pongono coscientemente come il corrispettivo africano alla figura dell'artista occidentale, ma che in pratica diventa sfuggente di fronte a casi più complessi, quali centri di studio accademico dell'arte tradizionale (come è ad esempio il Centro di Mont Fébé presso Yaoundé per le arti del Camerun) (MARFURT 1968), ovvero gruppi di artisti che senza avere adottato matrici culturali dell'occidente hanno però preso coscienza di una propria funzionalità peculiare, individualizzata e fine a se stessa (cfr. ad esempio POLAKOFF 1972).

Pare chiaro comunque – sebbene su questo non siano in molti a prestare attenzione – che da un certo momento in poi non potranno più esservi riserve di alcun genere nell'esporre in "musei d'arte (*tout court*)" oggetti che sono stati pensati appositamente a tale scopo, e che potranno essere considerati a pieno titolo come documenti di "culture altre" (bisognosi perciò di una apposita disciplina con particolari problemi di interferenza tra arte ed etnologia) solo oggetti prodotti nel passato; è prevedibile comunque che questo non porterà ala riduzione degli studi arte primitiva, bensì favorirà il suo ampliamento in determinate direzioni, così come la rapida occidentalizzazione delle culture etnologiche non ha comportato la scomparsa della etnologia bensì – a livello immediato – la proliferazione di studi sui processi di acculturazione, ed anzi – di rimbalzo – l'ambizione di inglobare la stessa cultura occidentale all'interno degli interessi etno-antropologici.

L'argomento, infine, ci porta a dire qualcosa sulla presenza dell'arte primitiva nell'arte occidentale di questi ultimi decenni: tramontato ormai il tempo in cui poteva sembrare che artisti europei si fossero "convertiti" all'arte africana, tale presenza potrebbe essere individuata su tre livelli. Anzitutto vi sono artisti di formazione accademica o di inequivocabile appartenenza occidentale, che trovandosi a

vivere in paesi di antica arte tradizionale hanno sentita forte la suggestione delle loro lontane radici etniche, o anche solo il fascino derivante da una vicinanza geografica; valga per tutti il nome del messicano D.A. Siqueiros (1893-1974), legato peraltro ad altre figure come J.C. Orozco (1880-1949) e D. Rivera (1883-1957), famoso autore di *murales* e teso al recupero di un glorioso passato in funzione di una spinta politica rivoluzionaria: in lui è evidente il riaffiorare di elementi tradizionali-arcaici, sia pure al di fuori di ogni intento filologico o puramente estetico (DE MICHELI 1976); del resto la sua arte potrebbe essere inscritta in quel filone più vasto che vede il mondo latino-americano abbozzare una sua forma originale di cinema, di letteratura, di arte…

In secondo luogo possiamo registrare l'adozione – ma in questo caso più distaccata – di suggerimenti dell'arte primitiva da parte di artisti che vi trovano spunti e riscontri rispetto ad una ricerca personale, nella quale i tratti "primitivi" non sono ormai isolabili: fra l'altro – per inciso – il termine primitivo" in arte oggi non ha più alcun riferimento all'arte etnologica, alla quale è riconosciuta una sua complessità ed elaborazione, e viene preferibilmente usato per forme che si rifanno maggiormente a motivi popolari, folklorici, *naifs*. Ad esempio, all'interno della"ricerca segnico-materica" inaugurata da Wols (1913-1961) sul prolungamento delle posizioni di Klee e Kandinsky, il rifiuto di ogni forma rappresentativa o espressiva si associa quasi ad un bisogno di uscire dalla cultura europea: ed ecco che Bissier si converte alla poetica estremo-orientale dello *zen*, mentre Baumeister si ispira chiaramente, nella sua ricerca di "segni puramente manifestativi", ai disegni dei tessuti aztechi e peruviani (ARGAN 1970: 649-650). Oppure possiamo considerare J. Dubuffet (n. 1901), anche lui – sia pure in un contesto assai diverso, la poetica dell'informale – scetticamente convinto della necessità di ridimensionare l'arte e la cultura europea, e perciò inevitabilmente portato a sottolineare la validità dell'arte dei primitivi, anche se forse a livello più verbale (DUBUFFET 1972) che poetico; o, ancora, un'eco della vita primitiva (della vita, però, non dell'arte: e quindi a livello più intellettualistico) vorrebbe essere la proposta del "*bricolage*" di Arman, che si limita a raccogliere ripetitivamente oggetti ed immagini dell'ambiente ordinario, contestando così la tecnica organizzata e perfettamente funzionale della società industriale e riproducendo l'atteggiamento di colui che vive unicamente allo stadio della "raccolta", antecedente a qualunque progetto finalizzato.

Ma un discorso che non può essere omesso, in questo contesto, è quello che riguarda la grande figura di H. Moore (n. 1898) (NEWMAN 1962): cresciuto nella scia di scultori come J. Epstein e H.S. Brzeska che avevano introdotto in Inghilterra le tematiche dei Post-impressionisti e dei Cubisti e che avevano mostrato interesse soprattutto per l'arte africana, egli fu sospinto proprio dagli scritti di R. Fry ad interessarsi dell'arte primitiva e si mise a studiare intensamente le opere esposte al *British Museum*, al punto che poté affermare che quella fu l'unica sua vera scuola (FEZZI 1971: 6-7); ed infatti le sue pri-

missime sculture (quelle del cosiddetto "naturalismo": 1922-1925) portano chiaramente le tracce dell'arte mesopotamica, precolombiana, negra, polinesiana. Tuttavia quando ci volgiamo alla sua opera matura, allora egli è totalmente frutto e culmine della scultura contemporanea, collegabile all'arte primitiva per alcuni tratti – da lui stesso delineati in due noti saggi (MOORE 1941; MOORE 1951) - di carattere abbastanza generico: la sacralità dell'arte, come espressione di archetipi che anche in Moore sono fondamentalmente – anche se non esplicitamente – religiosi, quale il "femminino" inteso dapprima come realtà ctonica e poi come natura creatrice; un uso del materiale che non viene assoggettato con la tecnica, ma viene dolcemente assecondato (il verso della venatura nelle pietre e nel legno) quasi a fare scaturire da essa l'essenza vitale della forma; l'esigenza che l'opera d'arte non sia chiusa nel museo, ma rimanga all'aria libera e al sole. Come si vede, non è che Moore ponga come modello l'arte primitiva: in essa torva invece una conferma per la sua fede in principi universali ed in un'arte universalmente umana, che sia insieme astrazione e realismo.

In terzo luogo, allora, possiamo dire che indipendentemente dalla possibilità di trovare, nelle vicende e soprattutto nelle opere degli artisti contemporanei, tracce materiali di un incontro con l'arte primitiva, essa è entrata nel contesto dell'arte mondiale, come una delle possibili fonti per un linguaggio espressivo, al pari di tutte le altre considerata e conosciuta: ogni artista sa dire quale è secondo lui l'apporto, il significato e l'insegnamento dell'arte primitiva (come di ogni altra scuola o stile) per l'arte contemporanea (LAUDE 1967), anche se poi segue altre vie o non fa esplicito riferimento ad essa.

CAPITOLO SESTO:
LA SITUAZIONE DEGLI *STUDI* DI ARTE PRIMITIVA

Ogni campo di studio è valutabile – almeno in prima approssimazione – dalle strutture su cui poggia, dagli strumenti che si è creato, dalla mole di lavoro che ha prodotto, ecc. E' su questo aspetto che ora vorremmo brevemente soffermarci, per renderci concretamente conto di cosa significhi che l'arte primitiva si è ormai posta come una disciplina autonoma, sia pure con i limiti che ora verranno evidenziati.

Fino al 1940 le persone che si occupavano unicamente di arte primitiva probabilmente si potevano contare sulla punta delle dita: gli stessi grandi nomi che abbiamo fatto nella Prima Parte (Boas, Frobenius, Grosse, Fry) corrispondevano per lo più ad etnologi, psicologi, storici o critici dell'arte che prestarono attenzione a questo ambito nel quadro di interessi più vasti. Oggi invece questo impegno quasi esclusivo è molto più diffuso, e riguarda sia il personale dei musei, sia la ricerca, sia l'insegnamento universitario; in quest'ultimo caso, tuttavia, sebbene corsi di arte primitiva si vadano moltiplicando, al punto che sorge ormai il dibattito non solo sullo *studio*, ma anche sull'*insegnamento* di tale materia (GUERRE 1976), l'istituzione di vere e proprie cattedre di arte primitiva si è tutt'altro che imposta: gli studiosi continuano a qualificarsi invariabilmente come "professori di antropologia, sociologia, etnologia", ovvero – ma in misura minore – "di arte, o di belle arti" (tuttavia non è raro che persone di formazione artistica siano passate nei dipartimenti antropologici per seguire più da vicino l'arte primitiva), e si limitano ad annotare l'arte primitiva come "campo di ricerca" scelto all'interno della loro cattedra. In realtà, tuttavia, questo "volontariato" è spesso apprende, perché tali persone sono poi legate a quello che potremmo chiamare il "reclutamento d'ufficio" di addetti alla arte primitiva nei musei e negli istituti di ricerca (questi ultimi più o meno legati alle università a seconda delle legislazioni dei vari paesi), che costituiscono la parte trainante ed i principali punti di riferimento per il nostro campo. L'indirizzo prevalente di tali istituti è senz'altro antropologico-etnologico-sociologico (non si dimentichi che nel mondo americano l'etnologia è sentita come "antropologia sociale"), con la presenza anche di attività promosse da musei o istituti d'arte: senza però che nell'un caso come nell'altro ciò predetermini in modo assoluto il tipo di ricerche che vengono promosse. Sarebbe inutile adesso addentrarci in una descrizione dettagliata, quale si potrebbe desumere dalla consultazione di un annuario di arte e di an-

tropologia (TAX 1975; THOMAS-PIKEFLIS 1958; *International Directory of Art* 1974/75): basteranno come esemplificazione le istituzioni che sono state citate o che lo saranno in seguito; qui è sufficiente notare una certa disarticolazione nella nostra disciplina, che si rivela nella mancanza di strumenti bibliografici unitari.

Bibliografie, periodici, opere generali di arte primitiva

Manca infatti in primo luogo una bibliografia specifica e periodica di arte primitiva. A questo scopo si dovrà consultare, sul versante etno-antropologico, la *International Bibliography of Social and Cultural Anthropology* (1955ss.); invece sul versante artistico, escluso l'interesse per gli ambiti extraeuropei da parte dei repertori più classici (cioè il *Repertoire d'art et d'archéologie* e la sezione bibliografica di *Zeitschrift für Kunstgeschichte*), si potrà ricorrere al pur importante *Art Index* (1929ss.), che contempla – oltre la voce "arte primitiva" – anche voci delle varie regioni geografiche, ed al biennale (*The*) *Worldwide Art Book Bibliography* (1968ss.), ambedue pubblicati negli Stati Uniti. In compenso, si vanno allargando le bibliografie settoriali, assai utili per coprire gli anni non serviti dai repertori oggi a disposizione, anche se a mano a mano che il tempo passa richiederebbero degli aggiornamenti: ad esempio la fondamentale *Bibliography of African Art* dell'*International African Institute* di Londra (GASKIN 1965), e quella assai più recente di Western (1975), le preziose pubblicazioni del *Museum of Primitive Art* di New York nella serie "*Primitive Art Bibliographies*" (FRASER 1963; JONES 1963; COLE-THOMPSON 1964; NEWTON 1965, ecc.), e la *Introduction bibliographique aux arts plastiques de l'Ouest Africain* (BRASSEUR 1966). Eccellente poi sarebbe la formula delle rassegne di *Kunstgeschichtliche Anzeigen* (SWOBODA 1955-1956; SWOBODA 1957; HASELBERGER 1959; HASELBERGER 1965-1966), che sebbene ristrette ai libri e senza una vera garanzia di completezza, sostituiscono però la elencazione materiale con una selezione ed una esposizione qualificata: giudizio condizionale per la saltuarietà della pubblicazione, non si sa bene se afflitta da problemi economici (cosa che non di rado avviene alle iniziative utili) o dalle difficoltà nel raccogliere i contributi di lavoro, impegnativi ed assai poco gratificanti, degli esperti nei vari settori. La situazione è tale, comunque, che non vanno trascurati gli elenchi di scritti sull'arte primitiva che si possono trovare in appendice alle opere generali (SMITH 1961; HASELBERGER 1961; OTTEN 1971; BIEBUYCK 1969; D'AZEVEDO 1973), ovvero – per settori più precisi – in appendice ad opere particolari.

A scopo non solo bibliografico ma anche informativo sull'indirizzo degli studi e sugli avvenimenti principali, si possono citare alcuni periodici, notando che però è difficile definire esattamente (a conferma di una ancora incompleta identità della nostra disciplina) l'area nella quale effettuare la ricerca: se possiamo a colpo sicuro considerarci nel cuore del tema consultando una rivista di prestigio – ma settoriale – come *African Arts* (1967ss.), pubblicata dall'*African Studies Center* della *University of California* di

Los Angeles, oppure, a carattere più generale, lo *Jahrbuch für prähistorische und ethnologische Kunst* (1925ss.) ovvero i recenti *Quaderni Poro* (1967), organo di una "Associazione degli Amici dell'arte extraeuropea", non c'è dubbio che contributi insostituibili si trovano tra i periodici interessati all'ambito dei musei: e non tanto o non solo fra titoli che se ne occupano in via generale (come *Curator*, e soprattutto *Museum*), quanto bollettini e pubblicazioni periodiche dei musei stessi (etnografici o d'arte), come *Objects et Mondes* (1960ss.), del *Musée de l'Homme* di Parigi e *Metropolitan Museum of Art Bulletin* (New York), per non citarne che due fra una vera miriade, non sempre editi con regolarità e continuità. Ma interventi fondamentali sull'arte primitiva vanno aspettati pure, a pieno titolo, in ogni rivista di etnologia, e non solo nelle più note, come *American Anthropologist* (1888ss.), *Current Anthropology*, *Tribus*, *Archiv für Völkerkunde* (1946ss.), *Anthropos*, *Man* (1901ss.), ecc. che però meritano di essere menzionate perché – come del resto numerose altre – garantiscono uno sguardo attento che come minimo assicura un aggiornamento sulle novità essenziali nel nostro campo. Né si possono trascurare periodici d'arte o di critica d'arte (*Journal of Aesthetics and Art Criticism* e *Revue d'Esthetique*, per fare due nomi fra dozzine e dozzine validi a livello internazionale), che oltre ad ospitare interventi e notizie sul nostro tema possono riservare sorprese più consistenti come numeri speciali tutti dedicati ad esso. Ed infine si dovrebbero tenere presenti riviste che si occupano (sotto ogni punto di vista, e quindi anche artistico-culturale) di singole regioni geografiche che sono sede di arte tradizionale: ad esempio *Africa* (Londra) e il *Journal de la Société des Africanistes*, di impostazione – almeno originariamente – antropologica; ma ad esempio anche *Presence Africaine* per restare nel campo dell'Africa, ovvero riviste di studi Asiatici, Sud-Asiatici, Orientali, Oceanici, Sud-Americani, che mescolati a considerazioni sulla storia, la geografia, l'etnologia, la letteratura, la società, la politica, possono pubblicare studi di cultura materiale, di artigianato e di arte. Un campo sfuggente, dunque, che congiunto alla mancanza di un repertorio bibliografico specifico rende un po' dubbiosi sulla completezza di quelli sussidiari che abbiamo indicato, e giustifica l'affermazione che se pure i singoli studiosi di arte primitiva hanno coscienza dell'unità della loro disciplina, tale coscienza non è ancora profondamente penetrata nell'insieme della nostra cultura.

Non si può negare comunque che l'arte primitiva in questi ultimi decenni si sia guadagnata uno spazio materiale abbastanza consistente, rappresentato – per cominciare con ordine – da alcune collane, non solo legate ad istituzioni apposite, quali la "*Lecture Series"* e gli "*Studies"* del *Museum of Primitive Art* (New York) e le "*Publications in primitive Art*" del *Milwaukee Public Museum* (cui andrebbe aggiunto un lunghissimo elenco, in parte ricavabile dai "Direttori" di arte e antropologia sopra citati), ma anche in ambito propriamente editoriale: così ad esempio la collana "*Kunst der Welt*", della *Holle Verlag* a Baden-Baden (LEUZINGER 1959; WAGNER 1959; BÜHLER-BARROW-MOUNTOFRD 1961; ecc.), quella chiamata

"*Universum der Kunst*" (GUIART 1963; LEIRIS-DELANGE 1968; ecc.), e quella – ancora più promettente – edita all'Aja dalla *Mouton Verlag* col nome "*Art in its context*" (SCHMITZ 1963).

Ma prima di passare ad una schematica rassegna della mole di libri veramente consistente che si sono venuti pubblicando dalla Seconda Guerra Mondiale ad oggi (per i saggi e gli articoli valgano le indicaizoni date a proposito dei periodici), dobbiamo menzionare un'opera che – sebbene editorialmente meno appariscente perché dispersa in 15 volumi – costituisce indubbiamente un punto fisso di riferimento per gli studi di arte primitiva: vogliamo dire cioè la redazione degli articoli riguardanti l'arte delle culture etnologiche per la Enciclopedia Universale dell'Arte (958-1967), curata da V.L. Grottanelli con la collaborazione dei maggiori studiosi del campo, che vi hanno apportato – proprio per la natura stessa del loro contributo – le vedute più recenti e la bibliografia più aggiornata; mentre per alcune voci si tratta di brevi, sia pur succose, rassegne, nei casi più importanti giungiamo a veri e propri saggi sintetici, come per le 28 colonne sulle culture eschimesi (COLLINS 1958), le 34 colonne su quelle melanesiane (TISCHNER 1963) e su quelle indigene nordamericane (ALTMAN 1963), le 28 colonne per le culture indigene sudamericane (METRAUX 1965), e le 50 colonne per le culture indonesiane (HALLADE-HEINE GELDERN 1958).

A proposito dei libri di arte primitiva, di cui ora passiamo brevemente ad occuparci, possono essere utili due osservazioni preliminari: essi quasi sempre comportano una documentazione fotografica a volte assai ricca, e questa è indubbiamente una nota positiva, nonostante le riserve che alcuni esprimono sulla validità di studiare oggetti plastici attraverso fotografie, e sul travisamento che in esse può suscitare una particolare angolatura, o illuminazione, o sfondo; in secondo luogo, e in chiave più negativa, ci possiamo trovare di fronte a titoli che per non essere ingannevoli vanno intesi in modo restrittivo: in altre parole pubblicazioni su "L'arte dell'Oceania" possono voler dire solamente che vi si tratta di (alcuni) oggetti d'arte della Oceania (spesso quelli posseduti da un terminato museo o da una determinata collezione), sia pure eventualmente accompagnati da un inquadramento nell'insieme dell'arte della zona.

Muniti di queste precauzioni, possiamo dare anzitutto uno sguardo ad un genere di pubblicazioni che sono in netto regresso: quelle intitolate genericamente "Arte primitiva"; esse, quando non sono brevi presentazione d'insieme (DITTMER 1952; GROTTANELLI 1966: III, 659-737), hanno un po' la pretesa di dare una visione globale, documentaria e materiale, sull'arte primitiva (BELMONT et A. 1963; MÜNSTERBERGHER 1955; CHRISTENSEN 1955) o sulla scultura dei primitivi HEYDRICH-FRÖHLICH 1954), offrendo al pubblico medio una selezione di quell'enorme messe di informazioni che da vari punti di vista (sia etnologico che artistico) sono state raccolte. Fra questi testi, alcuni hanno svolto una funzione importante durante o dopo la Seconda Guerra Mondiale, a volte curati da autori di chiara fama: possiamo ricordarne in dettaglio alcuni. Il volume di ADAM (1940), che ha avuto enorme diffusione

in Europa, forse proprio a significare l'interrogarsi della civiltà occidentale, straziata dai suoi drammi, di fronte ad altri modelli, così semplici ma pur tuttavia capaci di arte: Adam si muove a metà strada fra il puro lavoro informativo e la sintesi interpretativa che volumi con quel titolo comportavano nei decenni precedenti; quanto Adam è contrario all'approccio soggettivamente estetico, altrettanto *The art of primitive peoples* (HOOPER-BURLAND 1953) coglie l'occasione della presentazione della Collezione Hooper per trasformarsi in un'analisi – del tutto estetica – del perché l'arte primitiva ci attrae; *Arts sauvages* di Roy (1958a) è invece in primo luogo una polemica – fatta risuonare anche fra il vasto pubblico – contro coloro che continuano a considerare "selvagge" le manifestazioni artistiche dei "primitivi"; *Primitive art* di quel valente storico del'arte che è D. Frazer (1962) passa in rassegna la produzione artistica delle popolazioni etnografiche antecedentemente all'incontro con i bianchi, applicandovi i metodi dell'analisi visuale; mentre Wingert (1962) cerca di combinare la comprensione dell'aspetto oggettivo-morfologico di ogni prodotto artistico (forma, colori, superfici…) con quella dell'aspetto soggettivo-culturale (la funzione, il significato, il contesto sociale…). Nel complesso tuttavia possiamo dire che simili imprese di opere di "arte primitiva" appaiono oggi troppo generiche e approssimative, perché difficilmente possono essere compensate da una possibile sintesi che conferisca loro – in contraccambio – vigore e nerbo.

Senza confronto in misura maggiore, è fiorita invece la pubblicazione riguardante singole regioni di arte tradizionale. La impressione è che dal 1950 al 1970 (per gli anni successivi forse la tendenza va cambiando, ma è troppo presto per dirlo) gran parte delle ricerche e degli studi si sono orientati non su temi metodologici e di principio, bensì – giustamente – si sono rivolti all'indagine materiale. Siamo di fronte ad etnologi o storici dell'arte ormai specializzati in manufatti, arti figurative, ecc. che raccolgono, descrivono, catalogano, raffrontano, pubblicano: tutta produzione, questa, che si situa a monte delle discussioni metodologiche (anche se inevitabilmente informata da opzioni più o meno coscienti); tali discussioni cominceranno ad affiorare non appena l'indagine materiale ha raggiunto una sua certa completezza, e si è presentato il problema di interpretarla, organizzarla all'interno di nuove prospettive: e questo in concomitanza con il sussulto delle scienze umane, pervase a volte fino all'infatuazione da nuove ventate metodologiche. Ma diamo ora una carrellata – per zone geografiche – su questa produzione: essa servirà, più che come effettivo strumento bibliografico, come ambientazione concreta negli argomenti che stanno dietro quel generico nome – che noi finora abbiamo sempre usato – di "arte primitiva".

Studi sull'arte primitiva dell'Africa

Nessuno contesterà l'affermazione che nessun Continente ha ricevuto tante attenzioni da parte degli studiosi di arte primitiva quanto l'Africa: ma non tutta allo stesso modo, in quanto risultano evi-

denti enormi differenze e disparità sia quanto a regioni sia quanto a generi; differenze dovute in buona parte – ma non solo – alla effettiva presenza di zone straordinariamente ricche di arte rispetto ad altre che ne sono assai più povere. Ne segue che spesso titoli di "*Arte africana*" si limitano a trattare le regioni più note; e in ogni caso "Africa" equivale quasi sempre –salvo esplicite correzioni – ad "Africa nera", ovvero (secondo una terminologia meno approssimativa) "Africa Sub-Sahariana". Discorso analogo si può fare per i generi d'arte: quello più studiato è senza confronto la scultura (o più precisamente l'intaglio a legno, soprattutto se in esso includiamo buona parte della produzione di maschere), al punto che esso pure può a volte significare per antonomasia "l'arte africana".

Gli studi che almeno nella pretesa si volgono all'insieme delle arti africane (ma assai spesso limitandosi a quelle visive) sono molto numerosi, ed in molti di essi si scorge un prevalente intento divulgativo (proprio per la chiara coscienza della vastità del tema), che però non è un titolo di demerito quando tale opera di divulgazione è compiuta da studiosi di grande valore. Possiamo ricordare, partendo dalle pubblicazioni meno recenti, l'opera di un pioniere prestigioso come Griaule (1957); la presentazione a più voci di *Presence Africaine* (1951); i libri di Smalenbach (1954) e di Goldwater (1961b) quello – totalmente rifatto rispetto a 25 anni prima – di Himmelheber (1959); inoltre lo studio fondamentale di Leuzinger (1959), per poi venire a Laude (1966), esperto di arte che analizza sculture e maschere; infine Bodrogi (1967), Gabus (1967), Wassing (1968), ed il volume assai completo di Leiris Delange (1968). Carattere più introduttivo che non puramente espositivo hanno le opere di Herskovits (1945), di Gerbrabds (1957), uno dei primi a porsi in modo cosciente il problema di una prospettiva metodologica, e che poi ha pubblicato un altro studio sull'arte africana (GERBRANDS 1967a); e quelle di Hermann-Geerman (1958), di Willet (1971) e di Bascom (1973): due nomi questi ultimi fra i più qualificati nel settore.

Il tema "scultura africana" vede poi un'altra schiera di pubblicazioni: ma questa volta accanto a quelle di carattere generale, che passano in rassegna l'intero Continente, guidate a volte da un filone tenue, quale i pezzi effettivamente posseduti da qualche museo, vi sono pure ricerche delimitate di carattere strettamente specialistico.. Fra le prime ricordiamo i libri di Underwood (1947), von Sydow (1954), Wingert (1950: pionieristico tentativo di comprendere sistematicamente gli oggetti nel loro contesto etnografico), Segy (1952), Trowell (1954), Leiris (1954), Plass (1956), Hermann (1958), Paulme (1956; 1962), Elisofon-W. Fagg (1958), W. Fagg-Plass (1964), Dias (1968), Meauze (1969), Schweegel-Hefel (1969), e ancora W. Fagg (1979). Fra le seconde, abbiamo le ricerche condotte dai discepoli di Olbrechts: Maesen (1946) sulla scultura Senufo (Costa d'Avorio-Mali), a proposito della quale sono comparsi pure studi di Goldwater (1960) e Holas (1964); Vandenhoute (1945), Weyns (1946) e Burssens (1958) sulla scultura del Congo; Sousberghe (1958) sulla scultura Pende (Congo sud-occidentale). Ma vi

sono numerosi altri contributi, sia di carattere regionale (HORTON 1965; HERSKOVITS-HERSKOVITS 1934b) che tematico (NUOFFER s.d.; RATTON-SWEENEY 1952): qui basterà ricordare i tre volumi di Krieger (1965-69) sulla scultura dell'Africa occidentale; altri titoli ancora risulteranno da quel che segue. Senza confronto meno trattata è la scultura in pietra ed in argilla (BEIER 1963; ALLISON 1968; VERLY 1955a e 1955b per la zona del Congo).

Altro argomento prediletto – sia pure in misura minore – è quello delle maschere: un argomento anzitutto che più di altri sollecita considerazioni etnologico-sociologiche sul loro uso e significato (STEIMANN 1943; HARLEY 1950; BIEBUYCK 1954; HIMMELHEBER 1963a), ma che è stato corredato da una massa considerevole di dati, o riguardanti genericamente lo studio di maschere africane possedute da singoli musei (GLÜCK 1956b; KRIEGER-KUTSCHER 1960; HEROLD 1965), ovvero riguardanti singole regioni e tribù: ecco allora i contributi di Underwood (1948) per l'Africa occidentale, di Murray (1949) per la Nigeria, di Bardon (1948) per i Baulé (Costa d'Avorio), di Vandenhoute (1948) per la Costa d'Avorio, di Graule (1938) – come è noto – per i Dogon, di Holas (1952) per i Kono (Dahomey), di Siroto (1962) per i Bakwele del Congo (cfr. anche HIMMELHEBER 1913) e di Fischer (1963) per i Dan (Costa d'Avorio e Liberia).

La zone prediletta, anzi il vero paradiso dell'arte africana è senz'altro l'Africa Occidentale (W.FAGG 1967b, BASCOM-GEBAUER 1953), sia quella della costa del Golfo di Guinea, sia quella dell'interno (Sudan occidentale, ma più quella che questa. Gli studi sull'arte di tali popolazioni sono veramente considerevoli: da quelli di Lebeuf sul Ciad e sul Mali (1946; 1961; 1962) a quelli di Lem (1948) e dei Kronenburg (1960) sulla scultura del Sudan, regione a cui sono dedicate anche le ricerche di Dittmer (1961), Schweeger-Hefel (1966; 1962-63); Laude (1964) si interessa in particolare della scultura Dogon (bacino del Niger), e Goldwater (1960) di quella Bambara (Mali); e poi ancora Rattray (1959) sull'arte Ashanti (Ghana), e Holas (1966) per quella della Costa d'Avorio.

Ma all'interno della stessa Africa occidentale, la vera perla è costituita dalla Nigeria, che assomma in sé una tale ricchezza di arte passata e presente, da giustificare la grande quantità di studi a suo attivo: essi, già saldamente impostati nel periodo della Seconda Guerra Mondiale (*Special arts and craft* 1938); MURRAY 1943-1944) si sono poi estesi a macchia d'olio: lo stesso Murray, dopo avere fatto uno studio su maschere e copricapi della Nigeria (1949) impostava una classificazione degli stili nigeriani (1951); e se ne occupavano ancora Beier (1960), Sieber (1961), W. Fagg-List (1963) e – limitatamente alla scultura – Thompson-Sieber (1960). Sia detto per inciso che fra gli studiosi di arte nigeriana meritano una menzione particolare i fratelli William e Bernard Fagg, impegnati da molti anni (B. FAGG 1951; W. FAGG 1955-56), non solo sul versante accademico ma anche sul piano organizzativo e operativo, per una politica di salvaguardia dell'arte africana. La Nigeria offre comunque una grande varietà di temi:

oltre l'arte dei gruppi tribali, fra cui grandeggia quella Yoruba (CORDWELL 1952; BEIER 1957; WESCOTT 1958 e 1962; COLE-THOMPSON 1964; CARROLL 1967), essa presenta una serie di reperti archeologici, e prospetta una dimensione di profondità storica che è quasi impensabile per il resto dell'Africa Sub-Sahariana, vale a dire la cultura Ife (cfr. LUSCHAN 1919; STRUCK 1923; EYO 1970), che dal XII al XV secolo ha costituito una matrice artistica per tutta la Nigeria (W.FAGG 1956 e 1958; WILLETT 1967), in particolare per l'arte dei Benin (DARK 1973; cfr. *Benin art* 1968) fiorita a partire dal XIV secolo e celeberrima per i suoi bronzi (DARK-FORMAN-FORMAN 1960).

Su basi esclusivamente archeologiche è invece lo studio dell'arte dell'Africa Settentrionale e Sahariana (MORI 1960; DAVIDSON 1959; LHOTE 1958), che per questo non sempre viene considerata rientrare nella nostra disciplina, in quanto non si prefigge tanto – data la esiguità dei reperti (per lo più avori, oltre le sculture rupestri) rispetto a millenni di storia – una ricostruzione estetica, quanto piuttosto una possibile traccia delle vicende culturali del Continente africano: tuttavia non manca chi si interroga, in tema strettamente artistico, sull'influsso delle "alte culture" di Egitto e di Cartagine sull'Africa Nilotica e Sub-Sahariana, caratterizzata da alcune antiche culture, come quella Nok (400a.C.-200d.C.)(B. FAGG 1965), che potrebbe illuminare le origini del'arte nigeriana, e, più genericamente, Sub-Sahariana. A livello archeologico, poi, altri studi sono cominciati ad apparire a proposito della stessa "Africa nera" (PEDRALS 1950; DITTMER 1967), al punto da invitare ad una sintesi per quel che riguarda la diffusione della cultura e dell'arte (quest'ultima, come è noto, è uno degli strumenti ausiliari principali per l'archeologia africana) nell'intero continente (HASELBERGER 1961:353-355), che però i più considerano prematura.

Il secondo grande centro di arte africana è costituito dal Centro-Africa, che corrisponde al bacino del Congo. Qui vi sono a disposizione alcuni studi generali (KOCHNITZSKY 1949; *L'art du Congo Belge* 1951; MAESEN 1959 e 1960, W. FAGG 1967a), e diversi altri di carattere particolare, cioè o riferiti a particolare popolazioni (gli Azande e i Mangbetu: BAUMANN 1927; i Lega: KUN 1966; i Batschokwe: HIMMELHEBER 1939; i Pende: SOUSBERGHE 1958), ovvero a particolari generi, quali la scultura (MAES 1930; OLBRECHTS 1959; ZWERNEMANN 1961) e le arti decorative (BASTIN 1961; cfr. anche 1968).

Fra le regioni del Continente africano la cui arte (del resto abbastanza povera) è oggetto di studi più rari, spiccano l'Africa Meridionale e Orientale (TROWELL-WACHSMANN 1953; WALTON 1948-49; SUMMERS 1959; MEIRING s.d.; HOLY 1967), per le quali non sarà male ricorrere anche a studi più genericamente etnografici (ad esempio CATON-THOMPSON 1931 per il Tanganika; BOSI 1962 per i Boscimani); ed anche il Madagascar (FAUBLEE 1963; LORMIAN 1930), che a volte viene considerato, per quanto riguarda l'arte, un'appendice della Oceania e dell'Indonesia.

Spesso si lamenta la poca attenzione per alcuni generi di arte africana, in primo luogo l'architettura (GLÜCK 1956a), interessante soprattutto nella zona dell'Africa Occidentale (ENGESTRON 1957; HASELBERGER 1964) anche per la decorazione delle pareti, che costituiscono una parte non irrilevante nella pittura africana; sulla pittura murale vi sono due studi generali della Haselberger (1957; 1954-59) ed alcuni altri più specifici (CORY 1953; SEKINTU-WACHSMANN 1956; REDINHA 1953). Anche lo studio dell'arte da lavorazione dei metalli (qui più che in altri generi difficilmente distinguibile dal semplice "artigianato", caso mai si ammetta la legittimità di tale distinzione) non è molto fiorente (CLINE 1937), se non forse per lo studio dei bronzi (SCHWEEGER-HEFEL 1948), particolarmente nell'Africa Occidentale (UNDERWOOD 1949; WEBSTER-PLASS 1967; MENZEL 1968; HERSKOVITS-HERSKOVITS 1934a).

Assai tardo è stato infine l'interesse per la musica (MERRIAM 1971a) e la danza (HUET-FODEBA 1954) africana, al cui studio era chiaramente insostituibile una prolungata presenza sul campo, e la padronanza di specifiche conoscenze non certo diffuse fra gli etnologi: difficoltà tuttavia che oggi si vanno superando, anche sotto la spinta della preferenza da parte degli studiosi di antropologia sociale verso il "comportamento artistico" piuttosto che verso lo "oggetto artistico"; abbiamo ad esempio le indagini concrete di Ames (1967; 1968a ; 1968b; 1969; 1973; AMES-KING 1971; AMES-GREGERSEN-NEUGEBAUER 1971), mentre invece il fatto che siamo ancora per lo più a livello di studi generali sulla musica (NETTLE 1936; MERRIAM 1964), sulla danza (SACHS 1937) e sul teatro HERSKOVITS 1944) delle popolazioni etnologiche mostra come il cammino da compiere in questa direzione è ancora lungo.

Studi sull'arte primitiva delle restanti regioni

Dopo l'Africa, è probabilmente l'Oceania il Continente verso il quale si è rivolto un considerevole numero di studi, non solo sull'onda dell'apprezzamento che le avanguardie artistiche avevano espresso nei confronti delle arti dei "Mari del Sud", ma anche in rispondenza di una oggettiva varietà e ricchezza che là è dato di riscontrare sia nei generi artistici (maschere, scultura, pittura, armi, decorazioni), sia nella varietà dei materiali lavorati (conchiglie, pietra, legno, corteccia, piume di uccello, ecc.).

Le presentazioni d'insieme sull'arte dell'Oceania sono numerose, a conferma non tanto – forse – di una divulgazione cui sottende una massa assai più vasta di studi dettagliati, quanto piuttosto del fatto che la specializzazione – ormai senz'altro seria e rigorosa – all'interno dell'arte oceanica non è però ancora tale da dissuadere da tali imprese globali. Ecco allora gli studi di Linton-Wingert-D'Haroncourt (1946), di Wingert (1946; 1953a), di Tischner (1954), di Bodrogi (1959b), di Guiart (1963); quello limitato alla scultura, di Smalenbach (1956; cfr. anche *Sculptures of the South Seas* 1962); e quello assai completo di Bühler-Barrow-Mountfors (1961), che comprende anche la Nuova Zelanda e l'Australia, quest'ultima

non sempre inclusa nelle trattazioni di arte dell'Oceania, dal momento che – giustamente – essa appartiene ad un mondo del tutto differente da un punto di vista etnologico, ed ha visto studiata la sua arte, cioè le pitture corporali, su legno e su corteccia, e le sue incisioni rupestri in pubblicazioni a parte, o generali (PETRI 1959; LOMMEL-LOMMEL 1959), o ristrette ad alcuni generi (la pittura: BRANDI 1973; la pittura rupestre: MCCARTHY 1958), ovvero ad alcune popolazioni (la terra di Arnheim: ELKIN-BERNDT-BERNDT 1950; i Tiwi: MOUNTFORD 1958 e 1961).

Ma tornando all'Oceania, uno dei temi principali fra gli studiosi è sempre quello della classificazione degli stili (SPEISER 1966): un compito particolarmente sentito di fronte alla grande diversità delle forme che vi vediamo distribuita, e che in compenso pare abbastanza bene agganciabile alla disposizione geografica – così peculiare – delle isole in questione. Di fronte a tale considerazione sostanzialmente sincronica, vi sono anche suggerimenti per una indagine diacronica (HEINE-GELDERN 1937; SPEISER 1946), per la verità forse più sentita dagli etnologi che dagli studiosi di arte primitiva: una indagine che agganci l'arte oceanica a quella indocinese (per la quale cfr. CUISINIER 1958; ed anche WAGNER 1959) e a quella indonesiana (HEINE-GELDERN 1935; KAUDERN 1944; KLAUSEN 1957); le resistenze in questo senso sono dovute in parte alla oggettiva mancanza di studi sull'arte tradizionale di quelle zone, ma in parte pure alla tendenza degli studiosi di arte primitiva a considerarle estranee al proprio campo, e soggette alla giurisdizione degli "Studi (archeologico-storico-etnologici) Indocinesi", così come avviene per lo più anche per l'arte primitiva dell'India (ELWIN 1951; FÜRER-HAIMENDORF 1959; MOKERJEE 1959), che non è (ancora) entrata a pieno titolo nella nostra disciplina, come invece è entrata nell'etnologia.

Guardando all'interno dell'Oceania, relativamente povera è l'arte della Micronesia, pur senza dimenticare l'architettura delle Isole Palau, le sculture in pietra delle Isole Caroline, ed il lavoro di intreccio e di intarsio delle Isole Marshall. Più consistente quella della Polinesia, non tanto per le sculture e le armi delle isole Samoa e Tonga, o per le sculture in pietra dell'Isola di Pasqua, interessanti anche dal punto di vista archeologico (cfr. HEYERDAHL 1962), o per l'arte delle Isole Sandwich e Hawaii (BUCK 1957), quanto soprattutto per le sculture, i disegni, le decorazioni e l'architettura dei Maori della Nuova Zelanda (FIRTH 1925; LEAD 1945; PHILLIPS 1952; 1955; 1958a; 1958b; PADOVAN 1957; GILBERT 1958; BARROW 1963).

Ma il vero scrigno dell'Oceania è costituito dalla Melanesia, e più in particolare dalla Nuova Guinea (FIRTH 1936; BLACKWOOD 1950; BERGMANNS 1956; KOOIJMAN 1955), incredibilmente ricca di una varietà di stili e di centri (BODROGI 1959a; GERBRANDS 1950) ormai estinti, fra i quali come minimo va menzionata l'arte Korvar (VAN BAAREN 1968) al Nord-Ovest, quella del Lago Sentani e della Baia di Humboldt (GOLDWATER-KOOIJMAN 1959; cfr. WIRZ 1928), quella del bacino del Sepik (WIRZ 1959; cfr. NEWTON 1965), quella Asmat (INSTITUT VOOR DE TROPEN 1956; GERBRANDS 1967b;

1962a; 1962b) sulla costa meridionale, quella del Golfo di Pasqua (NEWTON 1963) e dello Stretto di Torres (cfr. FRASER 1963). Le restanti zone della Melanesia, cioè le Nuove Ebridi (cfr. SPEISER 1923), le Isole Fiji (TROXTER 1971), le Isole Salomone e Bismarck, l'Arcipelago dell'Ammiragliato e la Nuova Caledonia non sono state altrettanto studiate.

Passando al Continente Americano, i punti di maggiore interesse sono indubbiamente situati nell'America Settentrionale (GUNTHER 1958; LARSEN 1958); in questa rassegna infatti (come del resto nell'elenco dei Musei e delle Esposizioni nel capitolo precedente) non prendiamo in considerazione l'arte dell'America precolombiana (come introduzione possono servire BUSHNELL 1967; COVARRUBAS 1957; GORDON 1971), che a seconda delle prospettive viene inclusa od esclusa dal contesto dell'arte primitiva (su questo tema torneremo brevemente nella Terza Parte), e che in ogni caso comporta alcune peculiarità (sia per gli strumenti essenzialmente archeologici, sia – almeno secondo alcuni – nel fatto di essere espressione di una cultura "superiore"); al contrario, non molto diffusa è la conoscenza dell'arte indigena dell'America meridionale (pittura, tessitura e ceramica), per la quale si possono indicare dei titoli (METRAUX 1965; BASTIDE 1958; COMITAS 1968; WILDER 1947; *Handbook of South American Indians* 1946-48; sulla Guiana: DARK 1954; HERSKOVIT-HERSKOVITRS 1930), ma che non è per nulla un settore trainante.

Nell'America del Nord, che offre anche spunti archeologici per lo scottante problema degli insediamenti umani nel Nuovo Continente (cfr. KUGLER 1961: 67-68), ma la cui dimensione storica è per lo più trascurata dagli studiosi di arte, un polo di riferimento è costituito dagli Indiani Navajo e Pueblo del Sud-Ovest (DAIR 1945; MILLS 1959), e un altro dagli Indiani delle praterie (oltre l'opera bibliografica di HARDING-BOLLING 1938, vi sono ad esempio DOUGLAS-D'HARNONCOURT 1941; SOCHSTADTER 1961 e 1974; KING-TAYLOR 1974; sulle maschere irochesi FENTON 1956; sulla pittura EWERS 1939; sull'arte canadese, compresi però gli Eschimesi, PATTERSON 1974). Ma certamente il maggiore interesse è rivolto alle cosiddette popolazioni della Costa Nord Occidentale (sul Pacifico), fra le quali bisogna ricordare almeno gli Tsimashian (GARFIELD 1950); la loro arte, fatta soprattutto di totem e di altri lavori di intaglio, è estremamente ricca (LÉVI-STRAUSS 1953; INVERARTY 1950; WINGERT 1940 e 1949; TYLER 1949; HOLM 1965; GUNTHER 1966) e giustamente studiata (cfr. la bibliografia di WARDWELL-LEBOY 1970).

Anche l'arte Eschimese (SCHAEFFER-SUMMERN 1958; BURLAND 1953; DEPARTMENT OF NORTHERN AFFAIRS 1959; CARPENTER-VARLY-LABERTY 1959; RAINEY 1959; MCGEE 1976) è uno dei più affermati settori dell'arte primitiva: dotata di una dimensione archeologico-storica (SCHUSTER 1952) basata sulla lunga durata di ossi ed avori, materiale preferito per l'intaglio, essa contempla anche la produzione di maschere (RAY 1967).

L'Asia Settentrionale, invece, anche per chiare circostanze di fatto, è quasi del tutto esclusa ed ignorata, per quel che riguarda la produzione artistica; non molto migliore è la situazione per l'Asia Centrale (JETTMAR 1964; RICE 1957): ma in certo senso, indipendentemente da considerazioni pur giuste quali l'oggettiva assenza di un'arte abbondante e qualitativamente elevata, queste regioni – come altre che abbiamo avuto già modo di nominare e che vengono per così dire "trattate d'ufficio" anziché essere i settori trainanti della nostra disciplina – sono quasi una controprova di quel che potrebbe essere oggi lo studio dell'arte primitiva se la cultura occidentale non avesse vissuto un coinvolgimento estetico con essa; sarebbe uno studio di forme, stili, tecniche, animato da intenti documentari, inventariali e – nel migliore dei casi – finalizzato a ricostruzioni storiche: lavoro certo importante, ma che si fa molto più volentieri su materiali dei quali noi sappiamo che hanno un grande valore umano culturale ed artistico.

Congressi, simposi e studi teorici sull'arte primitiva

Alla fine di questi decenni di ricerca intensa, l'arte primitiva si presenta ormai come una disciplina che scoppia: nessun cultore di essa è al corrente di tutto il lavoro che si è compiuto; come in etnologia, ciascuno conosce e coltiva ormai solo uno o due ambiti. Questa situazione da una parte invita a considerazioni di principio (che fra l'altro diventano sempre più impellenti, a mano a mano che il materiale si accumula), cioè l'unico tema sul quale studiosi di diverse regioni possono intendersi; ma dall'altra è un ostacolo alla formulazione di una metodologia e di un indirizzo comuni, proprio perché ciascuno è portato a generalizzare ciò che ha potuto constatare nel proprio campo.

Noi abbiamo appositamente lasciato da parte, fino ad ora, i contributi teorici riguardanti l'arte primitiva: li intendiamo trattare infatti con maggiore accuratezza nella Terza Parte; qui basterà semplicemente elencare quelli che possono essere considerati i fondamentali, e le eventuali occasioni (congressi, conferenze, simposi…) che sono servite per un dibattito ed un approfondimento di tali argomenti.

Bisogna dire tuttavia che non sempre gli incontri e gli scambi fra studiosi su temi di arte primitiva sono rivolti ad argomenti di principio: a volte si tratta solamente di isolate relazioni all'interno di congressi genericamente etnologici o antropologici, ovvero di incontri che accompagnano manifestazioni particolari, che possono essere di portata abbastanza ridotta, come gli annuali Festivals delle Arti Nigeriane (cfr. WARREN 1973), o di grande importanza come il Festival Mondiale delle Arti Negre di Dakar (aprile 1966), che fu appunto preceduto da un Colloquio, i cui atti – pubblicati in due volumi (*Colloque sur l'art nègre* 1971) – costituiscono un interessantissimo repertorio su tutti gli aspetti dell'arte africana di oggi, non solo quella tradizionale; difficoltà politiche – per inciso – hanno fatto rimandare

nuovamente il Secondo Festival Mondiale di Arti Africane, che si doveva tenere in Nigeria (cfr. *Festival of African Arts* 1975). Però, tutto sommato, gli urgenti problemi – non solo culturali, e riassumibili in quello di una ricerca dell'identità africana – che travagliano il Continente Nero, se sono di spinta a numerose iniziative di studio (si ricordi ancora nel 1959 un "Congresso di Scrittori ed Artisti negri": *Presence Africaine* 1959; e nel 1962 un Congresso internazionale di Cultura Africana a Salisbury, i cui atti non sono stati pubblicati) non permettono però una considerazione serena e distaccata, peraltro già difficile da ottenere in questo particolare genere di attività scientifica che sono i "Congressi". E' invece l'arte dell'Oceania che – evidentemente più libera da tali condizionamenti – ha vissuto nel 1974 in Canada un fruttuoso simposio (*A Symposium* 1974) ove si è fatto il punto sia sulla sua produzione che sul suo studio, e si sono presi orientamenti operativi, programmando anche un successivo analogo simposio sull'arte della Nuova Zelanda.

A livello più teorico, va ricordato un incontro su "Arte e Antropologia" già nel 1959 a Chicago; una sezione del simposio "Orientamenti antropologici" (tenuto nel 1960 in Austria), centrata su "Arte e scienze antropologiche" (*Anthropological Horizons* 1962; GJESSING 1962) e presieduto da Kroeber, con la partecipazione di Bernal, Lévi-Strauss, Achermann, Hynes; un simposio organizzato nel 1957 dal *Royal Anthropological Institute* di Londra su "L'artista nella società tribale", i cui atti sono stati pubblicati quattro anni più tardi (SMITH 1961): l'invito a studiare l'artista è venuto soprattutto – in quella occasione – da storici dell'arte interessati al problema della creatività individuale, un tema ripreso qualche anno dopo negli Stati Uniti da una serie di conferenze su "Creatività individuale e norme estetiche nelle arti non occidentali", tenute nel 1965-66 in California, e pubblicate nel 1969 (BIEBUYCK 1969). Sul tema "Arte primitiva e società" si è svolto nel 1967 un simposio (MERRIAM 1974) in Austria, e gli atti sono comparsi nel 1973 (FORGE 1963). A conferma del fatto che studi sull'arte africana possono svolgersi senza interferenze solo in un terreno estraneo, vi sono un simposio tenuto alla *Columbia University* nel 1965 (atti: FRASER-COLE 1972), ove si propone una indagine comparativa (sia su base formale che su base funzionale) fra le arti africane che sono collegate ad una leadership aristocratica; ed una conferenza su "L'artista tradizionale nella società africana" (atti: D'AZEVEDO 1973a) svoltasi nel 1965 in California.

Un'ultima fonte di contributi teorici sull'arte primitiva, importante non solo per l'utilità immediata, ma per la funzione di studio che ha svolto, è costituita da antologie critiche di articoli sparsi che raccolti, selezionati e confrontati instaurano per così dire un tacito dibattito e costituiscono un indubbio punto di riferimento: una è del 1966 (FRASER 1966), due del 1971 (OTTEN 1971, JOPLING 1971), ed una – sia pur limitata all'arte africana – del 1975 (MCCALL-BAY). Ma ormai è ora di accostare più da vicino tali contributi teorici, senza restringerci necessariamente a quelli citati qui.

PARTE 3 : TEORICO – PROBLEMATICA

Problemi di principio e di metodo nello studio dell'arte primitiva

Ora dobbiamo vedere i problemi di principio che vengono sollevati dall'esistenza stessa di uno studio dell'arte primitiva. Fra l'altro questa è l'occasione per precisare termini e concetti finora usati piuttosto genericamente: "primitivo", "arte" "estetico", "artistico", ecc.; prima infatti quelle approssimazioni potevano bastare: ora non più.

La situazione è tale per cui spesso tali problemi sono stati sottaciuti, lasciati in ombra, a favore della ricerca concreta; e solo recentemente si è sollevato un dibattito, ma ancora estremamente frammentario, al punto che è quasi impossibile trovare contributi che dialoghino veramente: gli studiosi di arte primitiva spesso vengono da svariate esperienze culturali, e dirigono la loro indagine a scopi differenti, e questo rende assai difficile costringerli a risposte su domande identiche, in modo da poter valutare le loro effettive convergenze e divergenze. Del resto, segnalare questa situazione caotica in campo teorico è quasi un'abitudine (SIEBER 1969: 193).

Così si spiega l'andamento di questa Terza Parte. Passare in rassegna le varie prese di posizione, avrebbe significato riprodurre tale e quale la frammentazione che ora abbiamo denunciato. Né d'altra parte era pensabile che qui si potesse proporre una trattazione assertoria ed esauriente dei problemi, che si presentasse perciò capace di superare il dibattito di questi anni, assumendone una parte e confutandone l'altra: un'impresa questa che ben pochi al momento attuale presumerebbero di poter realizzare. La via di mezzo era quella di prospettare con una certa ampiezza l'intera gamma delle questioni che di volta in volta sono state poste sul tappeto, cercando magari di ampliarle, di collegarle, di evidenziarne i possibili risvolti, così da avere un quadro più organico dei problemi; un quadro che forse non è riconducibile direttamente alle posizioni di questo o di quello studioso, ma che in compenso ne rende possibile la comprensione e la collocazione.

Ugualmente, le soluzioni proposte, le vie adottate, i metodi scelti vengono collegati fra loro così da illuminarsi reciprocamente, e costituire non tanto un elenco delle risposte che effettivamente sono state fornite, quanto un quadro comparativo nel quale sia possibile inserire eventuali altre voci, e dal quale chi vorrà potrà anche prendere lo spunto per formulare un giudizio più fondato. Il nostro sforzo principale, qui, è dunque essenzialmente quello di comprendere varie posizioni (e non di prendere posizione noi stessi), soprattutto facendo uso del criterio di ricondurre tali posizioni alle rispettive intenzioni.

Concretamente, procederemo così: in un primo capitolo vedremo quale ampiezza viene in genere attribuita all'ambito dell'arte primitiva, e ci renderemo conto di qualche oscillazione nel modo di cir-

coscriverla; inoltre registreremo il dibattito sul nome più adatto a designare la nostra disciplina, interrogandoci anche su cosa si fondi la possibilità di racchiudere in un'unica considerazione l'arte di popolazioni così diverse storicamente e geograficamente. In un secondo capitolo passeremo al vaglio alcuni basilari interrogativi che condizionano l'esistenza stessa del nostro ambito di studi: cosa è "arte"? abbiamo i diritto di usare tale concetto al di fuori della nostra cultura? Nei due capitoli successivi passeremo poi in rassegna quelli che sono i principali approcci nello studio dell'arte primitiva: approcci che si definiscono e si differenziano sia in ragione del metodo proposto per l'indagine, sia soprattutto per lo scopo a cui si vuole finalizzare l'indagine stessa.

CAPITOLO SETTIMO:
PROBLEMI DI DELIMITAZIONE E DENOMINAZIONE DELL'ARTE PRIMITIVA

L'"arte primitiva" è una disciplina nata, come oggetto e come nome, alla fine del secolo scorso: allora il suo oggetto era materialmente abbastanza definito, perché si riduceva ai manufatti dei musei etnologici, provenienti dalle regioni coloniali; ed il nome corrispondeva all'idea che guidava tale studio: si trattava di forme "primitive" (in senso evoluzionistico, e comunque con una connotazione valutativa) rispetto all'arte occidentale.

Oggi questo abito – chiaramente – non va più bene: la coscienza metodologica si è affinata, e da varie parti si sollevano problemi, che toccano il nome stesso di "arte primitiva". Noi, a questo livello preliminare, affronteremo due ordini di problemi: in primo luogo la delimitazione spaziale e cronologica dell'arte primitiva; in altre parole: quali ambiti di spazio e di tempo deve abbracciare? Per la verità, il problema forse rivestiva maggiore importanza qualche decennio fa, quando il compito supremo di uno studioso in questo campo era di scrivere un volume sintetico di "arte primitiva", all'interno del quale le sue scelte si rivelavano inequivocabilmente. Oggi invece si fanno sì discorsi generali sull'arte primitiva, ma di fatto poi ciascuno studioso – pur con l'occhio su altre regioni geografiche e con la preoccupazione che le sue affermazioni restino valide in un ambito più vasto – tende a parlare in base alla propria conoscenza in campo delimitato, e non si vede costretto a pronunciarsi con precisione sui confini geografici e storici che egli attribuisce all'arte primitiva. Questa discussione comunque rimane utile come introduttiva a quella che segue. In secondo luogo, infatti, ci domanderemo quale è il nome più adatto a designare la nostra disciplina, e quali sono i caratteri che la individuano, o – che è lo stesso – cosa conferisce unità interna al suo oggetto.

Si tratta, come è chiaro, di due problemi distinti espositivamente, ma reciprocamente solidali: il nome adatto a descrivere cosa sia "arte primitiva" dipende dall'estensione che si riconosce ad essa; ma a sua volta l'estensione della disciplina deve essere basata su alcuni caratteri che sono comuni al suo oggetto, o per lo meno al modo in cui esso viene studiato.

Arte primitiva e "arte animale, dei bambini, dei pazzi"

In casi isolati si può trovare l'affermazione che l'arte primitiva deve includere le espressioni figurative dei bambini (Siekersma in HASELBERGER 1961: 374; BLANC 1960-61; SMITH 1961: 21, 29-30); più esplicitamente, possiamo assistere di fatto all'applicazione all'arte primitiva di tecniche psicologico-proiettive, quali vengono usualmente impiegate sui disegni dei bambini per individuarne i caratteri psicologici, e sui disegni dei "pazzi" a scopo dignostico-clinico (WALLACE 1971): ed infine non manca chi è disposto a fare entrare in gioco anche le espressioni figurative che sperimentalmente vengono fatte produrre ad animali (per lo più primati): sebbene infatti non si attribuisca loro un intento rappresentativo o significativo, esse sono certo frutto di un comportamento motorio che esplicita una reazione "estetica" (cioè percettiva) di fronte a forme e colori (SCHILLER 1971), e potrebbero interessare il nostro tema, almeno secondo coloro che hanno pensato di introdurre studi del genere in antologie dedicate sostanzialmente all'arte primitiva (OTTEN 1971: XIII).

E' chiaro che simili proposte provengono da una concezione fortemente antropologica dell'arte (l'arte come strumento per conoscere meglio l'uomo che in essa si esprime), e nella quale viene privilegiato soprattutto un approccio psicologico: in essa noi cerchiamo di ricostruire la psicologia dell'artista, il suo modo di percepire forme e colori, il suo modo di immaginare e di rappresentare; e su questo piano si crea una certa uniformità fra studio dell'"arte dei bambini, degli animali e dei pazzi" da un lato, e l'arte in senso stretto dall'altro. Tuttavia una serie di considerazioni e di obiezioni sorge di fronte ad una simile proposta (cfr. SMITH 1961: 31).

Anzitutto, se si vogliono mettere sullo stesso piano (considerandole unicamente come espressioni figurative di risposta e di elaborazione nel modo di percepire la realtà) l'arte (che è invero assai più di questo) e le espressioni figurative di animali, di bambini e di malati mentali per vedere cosa esse ci possono dire sulla psicologia di chi le ha tracciate, non vi è motivo di porre un rapporto privilegiato fra "arte animale, infantile, dei pazzi" da una parte e arte *primitiva* dall'altra, perché ogni tipo di arte si presta a considerazioni del genere, salvo che in ciò non si nasconda il pregiudizio evoluzionistico di cui parleremo subito. Non per nulla, una considerazione biologica dell'arte non ha affatto bisogno di riferirsi solo all'arte primitiva (cfr. MORRIS 1961).

Tuttavia – in secondo luogo – è da notare che un simile approccio non può in ogni caso che sollevare riserve: considerare sullo stesso piano espressioni figurative così eterogenee sarebbe come, allo scopo di una psicologia comparativa delle espressioni sonore, mettere a confronto il verso degli animali, il vagito di un bimbo, le urla di un pazzo, ed un brano di lirica. L'omogeneità invece consiglierebbe che

se si vogliono avere risultati confrontabili, occorre sottoporre i soggetti a *tests* analoghi: e quindi, ad esempio, per cercare un corrispettivo agli scarabocchi degli animali e dei bambini sotto i due anni dovremo caso mai rivolgerci agli scarabocchi degli adulti, cioè a forme nelle quali l'intenzione espressiva e rappresentativa è ugualmente assente; ovvero, disegni di bambini e di malati mentali potranno sì essere confrontati con espressioni adulte, ma non si vede perché scelte fra i prodotti dell'"arte", sui quali certamente influiscono e interagiscono una quantità di altri fattori (professionalità, addestramento, aspettativa del pubblico…) che mettono in forse la credibilità del paragone.

Certo – in terzo luogo – si può ammettere che ogni cultura, nel suo modo di esprimere le forme, permette di risalire ad un suo modo di rappresentarsi la realtà, che può essere più o meno identificato con un "modello psicologico". Tuttavia è da tenere presente che in genere lo studio dell'"arte animale e infantile" ha proprio lo scopo di ricercare (caso mai il concetto qui si adatti) i "modelli psicologici" preculturali (e quindi pre-umani) di percezione e di rappresentazione della realtà; e quindi è costitutivamente erroneo mescolare in tale studio le espressioni figurative adulte (cioè "culturali") delle popolazioni etnologiche.

A meno che – infine – non si voglia affermare una peculiare parentela fra arte dei "primitivi", "arte dei bambini", "arte dei pazzi" e "arte degli animali"; parentela che potrebbe difficilmente evitare il pregiudizio – del tutto insostenibile – di un radicale evoluzionismo, secondo cui lo sviluppo della civiltà è riconducibile all'evoluzione biologica della specie (animali / primitivi / popoli "civili"). Ora è chiaro che – invece – i "primitivi" non rappresentano affatto l'infanzia dell'umanità, né sono l'anello di congiunzione fra i primati e l'*homo sapiens* occidentale di oggi.

In conclusione, quindi, salvo siano addotti chiari e convincenti motivi che impongano di equiparare gli studi psicologici di "arte animale, infantile e malata" all'arte in genere, ed all'arte primitiva in particolare, i due campi sono da considerare estranei e distinti.

Arte primitiva e arte preistorica

Non manca chi, da un punto di vista temporale, propone in via di principio o di fatto (GOLDWATER 1961a; PERICOTTI-GALLAWAY-LOMMEL 1967; MÜNSTERBERGER 1971; UCKO-ROSENFELD 1971) di allargare i compiti dell'arte primitiva fino ad inglobarvi la cosiddetta "arte preistorica", vale a dire – in sostanza – quelle raffigurazioni risalenti al Paleolitico che, a volte estremamente suggestive, sono state ritrovate soprattutto in Europa: sono sculture, pitture, graffiti e bassorilievi che non possono vantare alcuna continuità nei confronti delle civiltà che si sono successivamente formate nelle medesime regioni (cfr. MOVIUS 1961; LYONS 1967).

Ora, uno dei motivi per cui proporre questa inclusione dell'arte preistorica nell'arte primitiva è certo il fatto che quella può disporre solo di una quantità abbastanza modesta di reperti significativi, fatto questo che sollecita l'incorporamento nella disciplina meno distante.

Non dobbiamo però ignorare che storicamente tale inclusione fu fatta più o meno coscientemente alla luce del pregiudizio evoluzionistico che i "popoli primitivi" sono qualitativamente equivalenti a quelli preistorici, quasi che per essi i millenni siano passati invano, ed essi siano catalogabili *a priori* nello stesso gradino culturale all'interno di una tipologia delle società, delle economie e della psiche. Ma noi sappiamo che non esiste una serie obbligata di stadi di sviluppo, né si può ingenuamente affermare che le popolazioni etnologiche, avendo proceduto più lentamente nel loro cammino culturale, sono rimaste in ritardo, ad un livello omogeneo a quello delle fasi preistoriche delle popolazioni che invece hanno bruciato le tappe nella loro corsa verso il progresso (ma si sa quale poca continuità sia storicamente sostenibile fra popolazioni preistoriche dell'Europa e successive "civiltà superiori"); né si può dire che il tempo, nelle culture etnologiche, non ha spessore e rilevanza.

Oggi tuttavia la comune trattazione di arte primitiva (nel senso di "arte tribale") ed arte preistorica viene per lo più giustificata in ragione di effettive somiglianze sociali, economiche, psicologiche che intercorrono fra questi due tipi di civiltà (cfr. MOUNTFORD 1961), i quali potrebbero anzi illuminarsi a vicenda: una motivazione quindi meno apriorica; tuttavia è sempre da considerare con cautela questa "somiglianza", che può essere troppo facilmente presunta, o fatta emergere da una ricostruzione troppo condiscendente dei muti reperti. Pertanto, e salvo prova contraria, non si vede perché l'arte preistorica non debba essere studiata separatamente; ovvero, se si vorrà premettere allo studio dell'arte africana una considerazione sui reperti figurativi delle più antiche manifestazioni di civiltà, questo deve avere la stessa portata concettuale del fatto di proporre le rappresentazioni del Paleolitico europeo alla storia dell'arte europea, ecc. (cfr. LEROI-GOURHAN 1965).

Ma soprattutto, più che una considerazione astratta, è una considerazione pratica che deve renderci attenti al fatto che la distinzione fra due discipline è sempre in funzione della natura degli oggetti da studiare, e quindi dei metodi con i quali si li affronta. Ora pare difficile megare che assai differenti sono i metodi con cui arte primitiva e arte preistorica vengono studiati: noi non sappiamo quasi nulla delle tradizioni, delle istituzioni e delle usanze nelle popolazioni preistoriche, cioè di quelle fonti sulle quali in buona parte si basa il nostro studio dell'arte primitiva: pare difficile pertanto fare una medesima scienza su materiali tanto diversi; studiare i materiali preistorici con metodi etnologici sarebbe farli parlare arbitrariamente, e studiare i materiali etnologici con i criteri delle scienze preistoriche sarebbe costringerli indebitamente al silenzio. Considerazione questa che però non è condivisa da coloro che intendono l'etnologia in senso più vasto, come "scienza descrittiva, comparativa e interpretativa dei fatti

di civiltà rivelati dallo studio di gruppi umani estranei al nostro, siano essi preistorici, protostorici, primitivi o lontani" (FRANCASTEL 1969: 1706).

In senso contrario sta anche l'argomento che se pure storia ed etnologia sono due scienze distinte, l'arte preistorica e l'arte primitiva hanno in comune – sia pure per motivi contingenti e forse transitori – il problema di affermare ed imporre i propri reperti ed i propri oggetti in quanto *arte*, e non solo come documenti di cultura materiale o testimonianze religiose e sociali; tuttavia anche da questo lato, è su basi assai differenti che possiamo instaurare un discorso sulle qualità estetiche dell'arte preistorica e dell'arte primitiva, perché a proposito di questa ultima sono possibili riscontri e verifiche impensabili nell'altro caso (MOVIUS 1961).

Del resto l'importante non è trovare una risposta precisa, quanto avere coscienza dei motivi che fanno optare per una risposta o per l'altra, senza dimenticare quelli che vanno in senso contrario. Questi ondeggiamenti – fra l'altro – dipendono pure dal fatto che la "arte preistorica" può sconfinare in "arte archeologica", sollevando una serie di considerazioni, nel suo rapporto con l'arte primitiva, che ora vedremo brevemente.

Arte primitiva e arte archeologica

Abbastanza comune è l'inclusione dell'"arte archeologica" fra gli interessi dell'arte primitiva. Certamente non ci si vuole con questo riferire all'archeologia classica (greco-romana), che ha sì fra i suoi grandi temi, oltre la lingua e la storia, proprio l'arte; né ci si vuole riferire a quegli altri settori dell'archeologia che si sono sviluppati con metodi e orientamenti paralleli a quella: l'archeologia del Medio Oriente, dell'India, ecc., cioè zone nelle quali l'arte, senza poter essere posta in continuità storica con quella europea, viene pur sempre considerata come una componente autonoma di una "civiltà complessa", o in via di diventare tale.

L'arte archeologica viene invece accomunata al'arte primitiva là dove ci troviamo di fronte a popolazioni senza scrittura, e a "civiltà semplici e inferiori": là cioè dove l'archeologia si riduce a poco più che una tecnica di individuare e datare i reperti, lasciando spazio all'etnologo o comunque assumendo una mentalità da etnologo (l'esperto dei processi di evoluzione delle culture "altre"), nel ricostruire l'ambiente di cui essi sono muti testimoni (cfr. KUBLER 1961). L'archeologia delle zone estranee alle grandi civiltà, cioè, diviene un repertorio di dati che conferiscono uno spessore storico all'etnologia; e di conseguenza l'arte archeologica di queste zone viene considerata alla stregua dell'arte etnologica, tanto è vero che un gran numero di pezzi conservati nei musei di arte primitiva hanno origine archeologica, e molti di più ve ne sarebbero, se la natura dei materiali usati da molte popolazioni non rendesse impossibile la loro conservazione (EKHOLM 1959).

Di fronte a questa situazione di fatto, non è che ci si possa attaccare a delimitazioni di principio: certamente ben pochi penseranno di includere l'arte dell'antichità classica o medio-orientale nello studio dell'arte primitiva, salvo proporre per ambedue dei metodi che prescindano da qualunque delimitazione spazio-temporale (come ad esempio criteri matematico-statistici per la determinazione degli stili; cfr. PROSKOURIAKOFF 1971): tuttavia che questa separazione non sia poi indispensabile, sebbene quasi inevitabile per la diversa natura dei reperti e dei metodi, lo mostra il fatto che non è impossibile ed anzi è assai stimolante (soprattutto in una prospettiva diffusionistica non da tutti condivisa) considerare le grandi civiltà del passato e le loro manifestazioni artistiche come efflorescenze esuberanti di un vasto sottobosco etnologico del quale esse sono nello stesso tempo prodotto e documento.

Allo stesso modo il criterio di mettere in secondo piano le differenze fra reperti etnografici e reperti archeologici (differenze così notevoli, e che per alcuni giustificano una considerazione separata; un conto è infatti secondo costoro studiare forme morte di civiltà, e un conto è studiare forme vive: esse hanno un diverso peso, e non avremo mai la possibilità di capirle in uguale maniera), sottolineando invece che la grande discriminante passa tra "civiltà letterate" e "civiltà non-letterate", siano esse del passato o del presente, non è poi ben rigido. Infatti, se non si vuol rimanere rigidamente attaccati ad un criterio così materiale, l'idea che sta sotto tale distinzione è chiaramente quella fra "civiltà alte" e "civiltà semplici o inferiori": eppure una organizzazione sociale complessa, basata su agglomerati urbani la si ritrova anche nella cultura (archeologica) di Benin, che nessuno pensa di sottrarre all'ambito dell'arte primitiva; mentre al contrario le "alte culture" precolombiane dell'America Meridionale e Centrale, pur essendo spesso incluse nell'arte primitiva (WALLACE 1971) di fatto e di principio pretendono una disciplina separata (BERNAL 1969), distinta dall'etnologia sia per la diversa natura di metodi e di dati, sia per la sua stessa consistenza materiale, capace di riempire la vita di uno studioso, senza lasciargli il tempo di uno sguardo comparativo.

Ma è evidente che a tutte queste delimitazioni sottendono, anche se taciute, scelte più concrete: chi ad esempio è interessato a ricostruire le civiltà precolombiane nella loro individualità storica, si interesserà ben poco di accomunare i suoi studi a quelli dell'etnologia, e volgerà la sua ricerca sull'arte unicamente ai fini di una comprensione degli altri elementi di quella cultura (cfr. EKHOLM 1959: 83-85); chi al contrario è interessato all'arte primitiva come documento del'arte di culture "altre", non si lascerà certo convincere da considerazioni teoriche a disinteressarti dell'arte Maya) anche se forse non saprebbe dire perché allo stesso modo non punta la sua attenzione sull'arte dell'India, della Cina, del Giappone…). L'importante quindi, anche qui, è rimanere coscienti che ogni delimitazione è basata su motivazioni concrete da una parte (la natura degli oggetti d studiare), e sulle finalità che si vogliono raggiunge-

re dall'altra: ogni scelta rimane perciò legittima, finché resta in accordo con le motivazioni e le finalità che l'hanno giustificata.

Arte primitiva e arte folklorica

Gli interessi attuali per l'arte "folklorica" o "popolare"(MUKAROWSKY 1966: 5-81; cfr. anche VENTURI 1930), vale a dire per le forme di arte "non colta" che si trovano all'interno delle culture complesse (ma in pratica quella occidentale), non sono per lo più andati nel senso di una unificazione con l'arte primitiva, bensì al massimo verso l'instaurazione di un certo parallelismo. Nella società moderna, volgersi all'arte popolare ha significato spesso il tentativo di sfuggire al dilemma fra un'alienazione nell'arte di massa (cioè il *design* dei prodotti di consumo), e un'alienazione nell'arte "colta", estremamente individualistica al punto che in essa l'artista non è più in grado di comunicare; e questo modello di arte meno personalizzata, fortemente integrata nella società, legata a moduli tradizionali è stato indicato a volte come simile a quello dell'arte primitiva, sia in alcuni caratteri formali, sia anche in elementi materiali che costituiscono "sopravvivenze" di arte etnologica all'interno di società elevate (ad esempio l'arte negro-americana).

Nel complesso tuttavia le interferenze fra i due campi sono state assai limitate (cfr. LEADBEATER 1961), perché non bisogna dimenticare che la situazione di subalternità che specifica tutto ciò che è folklorico (cfr. CIRESE 1972) pone una differenza qualitativa fra l'arte "popolare" europea (schiacciata dalla presenza di un'arte "colta"), ed arte delle popolazioni etnologiche, fra le quali l'assenza di un concetto "accademico" di arte dà esiti assai differenti da quelli di un'arte subalterna.

Il concetto di "arte folklorica" potrebbe, forse, essere introdotto all'interno stesso delle culture etnologiche per indicare la produzione artistica di gruppi sociali subalterni (cfr. SMITH 1961: 54): ma bisogna andare assai cauti nel trasferire meccanicamente ad altre culture un concetto così complesso come "folklore". Piuttosto notiamo che potrebbe avvenire, in futuro, una tale diffusione planetaria del concetto europeo di "arte", che le arti "primitive" ancora esistenti potrebbero trasformarsi in arte folklorica, cioè ormai coscientemente nell'orbita della cultura occidentale. E' quello che sta avvenendo, in parte, con l'"arte turistica".

Arte primitiva e "arte turistica"

Un diverso tipo di problemi sorge a proposito della inclusione o meno dell'arte "turistica" nello studio dell'arte primitiva: di quei prodotti cioè che vengono eseguiti in vista del loro smercio in occidente, e quindi per venire incontro ad esigenze estranee al gruppo, e diverse da quelle tradizionali. Come abbiamo accennato nella Seconda Parte, vi è una vasta gamma di oggetti che potrebbero essere inclusi

in tale categoria: da quelli prodotti quasi in serie con riguardo solo alle esigenze ed alle preferenze del mercato, alle imitazioni di pezzi "originali", al lavoro secondo modelli più o meno coscienziosamente tradizionali, ma non più finalizzati all'antico uso. E' forse anche per questa delimitazione fluttuante, che i giudizi di valore sull'arte "turistica" appaiono difformi: per alcuni essa è di pessima qualità e non va studiata; per altri può offrire risultati di pregio, e pertanto non può essere trascurata (HASELBERGER 1961: 344); per altri infine, lasciando da parte i giudizi di valore, essa va tenuta in considerazione, ma non come fenomeno da mettere sullo stesso piano e nello stesso contesto dell'arte primitiva, bensì come documento dell'impatto fra mondo occidentale e popolazioni etnologiche (cfr. Altman in HASELBERGER 1961: 356). Nel complesso vi è forse una certa esitazione, quasi si attendesse l'evolversi della situazione; non vi è dubbio comunque che, anche lasciando da parte la pretesa di un purismo di fatto irraggiungibile, dal momento che quasi ovunque l'incontro con l'Occidente ha lasciato il suo segno (maggiore creatività e libertà riscontrabile anche nell'arte tradizionale; decadenza della vita cerimoniale cui l'arte era finalizzata…), l'arte "turistica" non è più portatrice, da un punto di vista etnologico, di una concezione del tutto "altra" – e per questo così preziosa – di "arte": essa comincia invece, come si diceva, ad essere attratta nell'orbita occidentale, e ad assumere uno statuto di subalternità, sia pure assai peculiare rispetto all'arte folklorica occidentale.

L'unità del concetto di "arte primitiva"

Quando si parla di arte primitiva, dunque, si intende soprattutto – se non esclusivamente – riferirsi alle cosiddette culture "etnologiche". E se a questo punto vogliamo domandarci cosa legittima l'unificazione in una sola disciplina dei prodotti artistici di culture così diverse morfologicamente e spazialmente, possiamo avanzare qualche considerazione su alcuni caratteri comuni ad esse (mancanza di scrittura, cultura materiale abbastanza ridotta, economia meno sviluppata, e in particolare una struttura sociale fondamentalmente simile nella sua semplicità; cfr. HSU 1964), ovvero sulla (presunta) somiglianza delle forme artistiche, o dei materiali usati, o dei soggetti trattati…; ma ancora una volta dobbiamo riconoscere che spesso tale identificazione è una conseguenza del nostro modo di affrontare tali culture, a sua volta condizionato dal tipo di documentazione disponibile. Questo del resto vale anche per l'unità delle scienze etnologiche nel loro complesso (cfr. GROTTANELLI s.d.: 9-36): anche se abbiamo superato da tempo il pregiudizio iniziale secondo cui le popolazioni indigene incontrate nel corso delle scoperte geografiche erano tutte "selvagge" (e quindi passibili di una considerazione unitaria), resta il fatto non solo che noi di ogni popolazione etnologica abbiamo raccolto una documentazione etnologica parallela usando medesimi criteri metodologici (società, economia, religione, cultura materiale…) derivanti da un atteggiamento mentale dell'etnologo che è fondamentalmente identico; ma resta pure il fatto che una

buona parte di quelle caratteristiche comuni ai "popoli primitivi" possono essere attribuzioni della nostra immaginazione, abbagliata dall'enorme distanza che pare separare la nostra cultura da tutte quelle: un po' come il fatto che ad un europeo tutti i Cinesi sembrino somiglianti significa solamente che sono diversi da lui. Quindi si può dire che, almeno in partenza, parlare di "arte primitiva" (o qualunque altro termine si voglia usare) è una generalizzazione abbastanza grossolana che ha un valore pratico, mentre aspetta dall'indagine stessa una conferma di principio.

Del resto, un progressivo approfondimento della ricerca ed un arricchimento dei materiali sta portando inevitabilmente, all'interno degli studi etnologici, ad una settorializzazione (si distingue ormai fra africanisti ed americanisti…), che conferma come l'etnologia in quanto scienza unitaria fosse nata proprio per una povertà di documentazione; tuttavia, come è noto, questa povertà per un altro aspetto si è trasformata in fecondità metodologica: l'impossibilità iniziale di ricostruire per intero le singole culture (e anche il pregiudizio sulla loro uniforme semplicità) ha fatto sì che l'etnologia impostasse una ricerca essenzialmente comparativa e sintetica; e nel confronto fra le altre culture si è progressivamente accorta della possibilità di accostare ogni tipo di cultura (e non solo quelle "primitive") con gli stessi strumenti, non esclusa la nostra stessa cultura occidentale: ed è proprio dall'etnologia (divenuta antropologia culturale) che si sono sviluppati buona parte di quegli studi trans-culturali che sono fra i risultati più suggestivi delle scienze umane di questi decenni; a proposito dei quali tuttavia, sebbene questo sia fuori del nostro tema, non sarà male tener presente che essi non ci debbono cullare nell'illusione di una imparzialità sovra-culturale, dimentica se non altro del fatto che tutta questa prospettiva transculturale è sorta storicamente ed è operata all'interno della nostra cultura.

In questa prospettiva, comunque, si vede come il mondo etnologico viene a perdere i propri contorni e la propria individualità: ma si tratta di un compito più che di una realtà; di un compito che esige ancora un'enorme mole di documentazione, di ricerca, di ripensamento da condurre con metodi specificamente etnologici; ed un compito che mai renderà inutile lo studio monografico delle singole culture, che appunto va specializzandosi e distaccandosi dalla prospettiva comparativa e trans-culturale (la quale viene a costituire ormai una disciplina a parte). Per il tema specifico dell'arte primitiva, poi, il cui studio è piuttosto arretrato che non altri aspetti della cultura, la prospettiva e la possibilità di un approccio universalmente trans-culturale (complicata poi dal problema di un approccio estetico *a-* o *sovra-*culturale), sono un tema ancora incipiente, come vedremo più avanti; mentre ancora da esplorare fino in fondo sono le prospettive analitiche all'interno delle singole culture etnologiche: esse sono utilmente portate avanti con metodo comparativo, ma non per trarne delle conclusioni universali, bensì solo per far sì che progressi e suggerimenti in singole regioni possano essere facilmente comunicati a tutto il fronte della ricerca, che può essere condotta ovunque con metodi analoghi.

In altre parole, anche ammesso che l'etnologia vada perdendo il suo rapporto privilegiato con le culture "primitive" e stia diventando una "antropologia culturale" a livello planetario, l'arte primitiva continua ancora a rimanere solidamente ancorata alle popolazioni etnologiche, nonostante si facciano avanti metodologie che puntano ad un superamento del concetto di "arte primitiva" in un concetto più ampio di "arte".

Il problema del nome

Fin qui abbiamo usato senza problema il termine "arte primitiva", solo saltuariamente variandolo con espressioni come "arte etnologica", o "tradizionale", o "tribale". Ma non si può ignorare l'esistenza di una prolungata discussione (cfr. HASELBERGER 1961; LEWIS 1961a; CLAERHOUT 1965), che forse ha assorbito più energie di quanto oggettivamente il problema meritasse, ma che comunque è sintomatica della incomunicabilità fra studiosi di questo settore, incapaci non solo di mettersi d'accordo sul nome della loro disciplina, bensì – a volte – persino di intendere il senso delle altrui argomentazioni.

Riserve e insoddisfazione per il termine "arte primitiva" sono spesso sollevate, anche da chi di fatto lo usava, soprattutto quando non ci si era ancora del tutto liberati dal pericolo di intendere "primitivo" in senso evoluzionistico e valutativo: tuttavia che ancora negli anni '60 sorgano delle voci a tuonare contro tale denominazione "offensiva", e a tessere lodi convinte dell'arte etnologica per dimostrare quanto inadeguata sia per essa la qualifica di "primitiva", è certo attribuire intenzioni e pregiudizi che di fatto mai sono stati nutriti; caso mai la discussione deve vertere sull'opportunità o meno di conservare un *nome* che contiene, per il profano, una possibile connotazione già da tempo coscientemente esclusa dal *concetto*.

Un altro tipo di obiezioni, complementari a questa, viene dal versante critico-artistico: qui si ritiene deviante la denominazione "arte primitiva" perché tale aggettivo è già consacrato, nella storia dell'arte, a designare periodi di produzione artistica del tutto differenti rispetto a quella delle popolazioni tribali, la quale invece, secondo la stessa accezione, è tutt'altro che "primitiva": ma si vede come anche qui si attribuisce al termine "arte primitiva" una connotazione valutativa che oggi è per lo più esclusa.

Al contrario, alcuni consensi non sempre significherebbero un accordo, come nel caso di chi accetta il nome "arte primitiva" perché nella sua genericità sarebbe in grado di designare sia l'arte delle popolazioni etnologiche ("anteriore" in senso culturale) che l'arte preistorica (anteriore in senso cronologico).

Non sono mancate, quindi, proposte alternative per indicare il nostro ambito di studi: prescindendo da quelle che incorrono in confusioni concettuali ancora maggiori, e questa volta inaccettabili

("arte folklorica" o "popolare"; "*Kunst der Naturvölker*": e questo ci ricorda che nella discussione interferiscono pure incomprensioni di tipo linguistico), le proposte più consistenti sono state fatte in favore del termine "arte etnologica" (HASELBERGER 1961), "arte tribale" (SMITH 1961: X-XI; W. Fagg in HASELBERGER 1961: 365), e "arte tradizionale". Quest'ultimo però abbisogna sempre della specificazione geografica ("arte tradizionale africana"…) e non assolve più il compito di una designazione globale (Willett in HASELBERGER 1964: 379); l'aggettivo "tribale", pur evitando molti degli inconvenienti di "primitivo", vede poi annacquato il suo preteso rigore nel fatto di doversi adattare pure a manifestazioni artistiche di gruppi che sono "tribali" in senso molto largo: ad ogni modo esso non è stato molto avversato, e ben lungi dall'avere sostituito l'antica denominazione, le si è in sostanza affiancato.

Le critiche più forti sono venute invece alla proposta di adottate il nome "arte etnologica": se infatti esso voleva evitare che nel profano si insinuassero pregiudizi valutativi, vi riesce solo rendendosi incomprensibile; senza contare che l'aggettivo "etnologico" si viene a trovare sotto il fuoco incrociato di chi ritiene non sia linguisticamente corretto trasferirlo dall'ambito dello studio (*etno-logia*) all'ambito degli oggetti studiati (uso che per la verità è alquanto entrato nella prassi, ma non al punto da essere elevato così clamorosamente a principio)(cfr. W. Fagg in HASELBERGER 1961: 365); di chi ritiene che l'etnologia sia di natura sua rivolta allo studio di tutte le culture, e non solo delle culture "semplici"; e di chi al contrario vede escludere, con tale designazione, l'arte preistorica ed archeologica.

E infine, in questo dialogo assai animato ma poco concludente, escono anche voci di distacco, o nel senso che ormai è in via di superamento il problema di avere un termine comune per designare lo studio dell'arte tradizionale nelle varie regioni, o nel senso che il termine comune è dopo tutto un'etichetta convenzionale sulla quale è inutile dibattere. Osservazione quest'ultima sulla quale non si può che concordare, purché sia precisata, in modo da rendere più chiari i diversi piani sui quali si è svolta la discussione.

Il nome che noi diamo ad una disciplina può svolgere la sua funzione linguistica con diverse sfumature: può essere convenzionalmente indicativa, come quando si designa una branca scientifica col nome del suo scopritore, e a questo livello qualunque soluzione per il nostro caso andrebbe bene, nel senso che non si pone più il problema della corrispondenza oggettiva fra nome e cosa nominata. Oppure il nome di una disciplina può entrare nel merito del suo oggetto o del suo metodo: e, schematizzando, questa designazione riguarderà l'oggetto materiale di quella scienza (ad esempio "egittologia", "vulcanologia"), che può essere pure descritto con una circonlocuzione delimitativa ("chimica *organica*", "storia *medievale*"), ovvero la designazione entrerà ancor più nel merito e nell'ottica con cui l'oggetto è studiato, come ad esempio "filologia", "storia", "filosofia", tutte discipline il cui nome (sia pure ricondotto ad

un'origine storica, magari accidentale) comporta ormai una giustificazione teorica, proprio perché in esso è per così dire condensata l'idea su cui ciascuna di esse si impernia.

Ebbene, se "primitivo" viene usato in questa ultima funzione designativa, è chiaro che non sarebbe accettabile: noi non studiamo, come si faceva all'inizio del secolo, l'arte delle popolazioni tribali *in quanto è primitiva* (vuoi dal punto di vista evolutivo, vuoi dal punto di vista estetico). Se invece intendiamo l'aggettivo "primitivo" come circoscrizione geografica del termine "arte", la cosa diviene più accettabile: resta certo l'insoddisfazione per un termine delimitativo che non è felice e – per così dire – circoscrive il nostro campo in una maniera convenzionale (o meglio ormai superata); ma in compenso tale termine "primitivo", oltre ad acquistare ormai una nuova accezione *standard* spogliata di ogni sfumatura offensiva nei confronti delle popolazioni interessate (le quali fra l'altro non devono poi essere del tutto incapaci di comprendere una tale correzione linguistica), costituirebbe come un prezioso compendio dell'origine e dell'evoluzione storica dello studio occidentale dell'arte fra le popolazioni che formano il classico oggetto dell'etnologia.

CAPITOLO OTTAVO:
PROBLEMI DI PRINCIPIO NELLO STUDIO DELL'ARTE PRIMITIVA

Gran parte della nostra disciplina, abbiamo visto, è sorta e si è imposta per via di fatto, assumendo orientamenti che erano dettati da circostanze più o meno accidentali, e non scelti alla luce di considerazioni teoriche. O meglio, delle implicite e tacite assunzioni di principio erano certo operanti in quelle posizioni (SIEBER 1973:425; D'AZEVEDO 1973: 329ss.): ed oggi si sollecita appunto una vigilanza metodologica per esplicitare e sottoporre al vaglio tali assunzioni, che per lo più si configurano come "pregiudizi", consistenti nella trasposizione materiale all'arte primitiva di concezioni desunte dall'arte occidentale (LEACH 1975). Quest'opera di chiarificazione, però, si sta rivelando assai difficile, perché di natura sua richiede il ricorso ad un quadro di riferimento teorico, mentre di fatto ci si trova ancora senza strumenti concettuali sicuri, o per lo meno univocamente riconosciuti. Già un problema è, ad esempio, decidere come riconoscere l'arte primitiva:

La delimitazione di ciò che è arte all'interno delle culture etnologiche

Nel capitolo precedente si è grossomodo convenuto che l'arte primitiva è circoscritta all'ambito delle popolazioni tradizionalmente studiate dall'etnologia; ma all'interno di quelle culture, cosa deve essere studiato in quanto qualificabile come "arte", e cosa deve essere trascurato perché "arte" non è?

Più o meno consciamente, una risposta a questa domanda è sempre stata data: basta guardare quel che di fatto i singoli autori hanno studiato, in pubblicazioni catalogabili sotto la voce "arte primitiva". Se dovessimo esplicitare tali risposte, esse forse potrebbero raggrupparsi in tre differenti criteri, che non si escludono necessariamente: assai spesso si è scelto di studiare come "arte primitiva" tutto ciò che comporta rappresentazioni figurative (scultura, pittura, maschere); ovvero, vi ci si è rivolti agli oggetti che comportano una grande abilità, o in assoluto (cioè forse "rispetto a noi"), o in rapporto alle tecniche usate, o in rapporto alla "rozzezza" che si sarebbe stati tentati di attribuire a quelle popolazioni: decorazione, ornamentazione, giochi di colore nei tessuti, disegni sul corpo, ecc., oltre che naturalmente sculture e pitture; o infine si è pensato di localizzare l'arte in quegli oggetti che paiono prodotti come fine a se stessi, o in quelli che, per quanto abbiano un uso preciso (ad esempio cerimoniale, reli-

gioso…), non si configurano comunque come "utensili": ed in questo si contrappongono agli oggetti di uso comune, con carattere utilitario con al massimo decorazioni di abbellimento.

Tuttavia, se dovessimo formulare con esattezza questi tre criteri, e giustificarli in via di principio, sorgerebbero molte difficoltà. Il primo non è altro che la trasposizione, all'interno delle culture etnologiche, della convinzione occidentale secondo cui scultura e pittura sono "arte" per antonomasia; ma siamo sicuri che ciò valga anche per altre culture? e siamo sicuri che in tal modo non lasciamo fuori manifestazioni artistiche "primitive" che debbono essere considerate "arte" a pieno titolo? e poi, all'interno della nostra stessa cultura, questa convinzione è oggi veramente sostenibile, o non è forse superata?

Il secondo criterio sembra introdurre un metro più oggettivo, più sganciato dalle convinzioni e dagli schemi occidentali, perché trasferisce il problema su di un piano meno sdrucciolevole, ma è anche più pragmatico fino a rischiare di essere semplicistico; in ogni modo bisogna rendersi conto che esso da un punto di vista teorico elimina una classica distinzione di principio, e cioè quella fra "arte" e "artigianato" (l'artista viene ridotto ad un "artigiano più abile"): una distinzione che è certo legata alla nostra cultura, e che perciò potrà essere negata o superata, ma non ignorata (SMITH 1961: 105ss.); in altre parole si dovrà chiarire perché si nega tale distinzione, e se l'arte primitiva – in tale indistinzione – si trova ad essere comprensibile maggiormente in termini di "arte" o in termine di "artigianato".

Il terzo criterio, infine, introduce ancora più spudoratamente che non il primo la veduta occidentale (odierna!) secondo cui l'*oggetto* d'arte è del tutto fine a se stesso (è fatto per il museo, la galleria, l'esposizione); ma in più tale veduta è forzatamente sovrapposta alla situazione delle popolazioni etnologiche, a proposito delle quali la non-funzionalità pratica (da "utensile") viene scambiata per "arte fine a se stessa", quando invece essa è chiaramente – almeno in molti casi – una *funzionalità* "superiore" (religiosa, ad esempio, o anche solo di prestigio sociale…).

Senza contare che il modo stesso di porre il problema potrebbe essere viziato da una rigidità concettuale: ci si domanda infatti quali *oggetti* rientrino nell'arte primitiva, e con ciò si rischia di escludere del tutto il settore delle "esecuzioni" (musica, danza, acrobazie, teatro, narrazioni) che pure a volte ha dignità artistica nella nostra stessa cultura, per la quale però l'"arte" resta senza confronto maggiormente legata a valori visivi e oggettivati. Queste dimenticanze, per la verità, cominciano ad essere corrette dagli etnologi, così che oggi quando si parla di "arte primitiva" si è disposti ad includere anche tali "esecuzioni", ed anzi sempre più spesso ci si interroga se per caso non dobbiamo cercare "arte" in ambiti per noi ancora più inusitati (ad esempio l'attività giudiziaria: FERNANDEZ 1973); nel complesso, però, quando si tratta di problemi teorici, può essere che si proceda avendo come tacito punto di riferimento le arti visuali, assumendo magari la giustificazione che parlare di "oggetto artistico" non esclude generi

come la musica e la danza, poiché esse pure producono un oggetto (il suono, la figura), sua pure mobile e transeunte.

Ad ogni modo, per il problema di delimitare ciò che in una cultura etnologica è arte, si possono anche proporre delle soluzioni di tipo teorico, ma – si vedrà – esse rimandano inevitabilmente a problemi ancora più radicali:

Si può assumere che l'arte sia una qualità propria dell'oggetto, e che noi siamo in grado di riconoscerla senz'altro, in modo percettivo (KUBLER 1961: 70-71; Altman in BIEBUYCK 1969: 184). Questo criterio non è così gretto come potrebbe sembrare: esso è fondato sulla convinzione certamente discutibile di una validità oggettivamente universale dell'arte; sulla convenzione cioè che se qualcosa a me appare come "bello", conserva tale valore per tutti, almeno potenzialmente (potendo sorgere ostacoli, ma non insormontabili, di educazione, differenza di cultura, ecc.): e quindi è possibile una valutazione della sua qualità estetica che ha valore universale, allo stesso modo che noi ci sentiamo di dare giudizi con validità assoluta sulla abilità tecnica (FIRTH 1951: 155-162). Noi questa asserzione di una pretesa universalità la possiamo ridimensionare e dire che in quella prospettiva si considera "arte" – fra gli oggetti prodotti dalle popolazioni primitive – quelli nei quali *noi* vediamo una qualità artistica, quelli che suscitano *in noi* un risposta estetica, vale a dire analoga a quella suscitata da ciò che nella nostra cultura è arte. I problemi di delimitazione, dunque, in tale prospettiva si risolvono tutti all'interno della cultura occidentale, e noi ci troveremo in un ambito ben delimitabile anche in via di principio (sia pure non di "principi assoluti"); non dimentichiamo infatti che buona parte della ricerca concreta è stata fatta proprio in questa ottica: si sono maggiormente studiate quelle manifestazioni "primitive" che a noi sembravano artistiche; e sarà bene tenere presente che a questa prospettiva così storicamente condizionata sarà giocoforza rassegnarsi, nel caso che non si riesca a trovare un criterio altrettanto chiaro, teoricamente fondato, ma meno etnocentrico (cfr. Altman in BIEBUYCK 1969: 184). Anche in questa direzione, comunque, siamo ricondotti ad un problema ulteriore, sebbene non di competenza diretta dello specialista di "arte primitiva": come si delimita ciò che è arte da ciò che non è arte all'interno della nostra cultura?

Ovvero, si può sottolineare una universalità dell'arte non tanto nell'oggetto, quanto nell'intenzione artistica (cfr. anche D'AZEVEDO 1958: 708ss.). Di conseguenza noi dovremmo assumere come oggetti di arte quelli che – all'interno delle culture "primitive" – sono prodotti con intenzione artistica, indipendentemente dal fatto che a noi paiano belli o brutti. In questa posizione si rinuncia a gran parte di quell'oggettivismo presente nella posizione precedente, e si pone un principio che molti sono disposti a condividere: che cioè non è in base ad un riferimento oggettivo al "bello" e al "brutto" che si decide se un prodotto "primitivo" è "arte" o "non-arte": tale riferimento, ammesso che trovi una

sua giustificazione, potrà aiutarci a distinguere fra una buona e una cattiva arte, fra un'arte riuscita e un'arte meno riuscita; ma a distinguere l'arte dalla non-arte è l'atteggiamento o l'intenzione di chi crea o agisce. Anche qui, tuttavia, resta da delimitare cosa comporta la "intenzione artistica" nella nostra cultura; ed in più viene da domandarsi se sia legittimo aspettarsi di trovare un identico atteggiamento nell'artista occidentale e nell'"artista primitivo": la ricerca concreta può forse fornirci casi del genere, tuttavia se dovessimo restringerci a questi (e saranno stati ben compresi, oppure affrettatamente interpretati alla luce della nostra categoria di "intenzione artistica"?), l'arte primitiva si ridurrebbe a ben poca cosa. E' per questo che – a livello concreto – la "intenzione artistica" viene per lo più individuata su parametri assai larghi (e discutibili proprio perché ammettono, senza giustificarlo e precisarlo, un ampliamento della nozione occidentale), quali l'impegno per dispiegare abilità tecnica (ma in contrario Altman in BIEBUYCK 1969: 192), ovvero la produzione di ciò che va al di là dello stretto utilitario: parametro quest'ultimo che può anche – per inciso – rivelarsi a doppio taglio, in quanto finisce per privilegiare ciò che è inutile (decorazioni, ornamenti) rispetto a ciò che è importante e centrale (una maschera può avere certo uno scopo funzionale, ma non per questo è da escludere a priori dall'ambito dell'intenzione artistica). Inoltre, con un criterio così soggettivo, dovremmo rinunciare in partenza a discriminare fra artigiano e artista?

Una terza possibilità è quella di poggiarsi non tanto sulla qualità dell'oggetto o sulle intenzioni dell'artista, quanto sull'accoglienza del pubblico. Arte", fra le popolazioni primitive, è individuata in ciò che riceve una reazione analoga a quella da noi riservata a ciò che noi chiamiamo "arte". Questa prospettiva, assai ben vista da studiosi di ambito sociologico, parte probabilmente dalla convinzione che il comportamento del pubblico sia meglio registrabile ed esteriorizzabile che non quello dell'artista. Una variazione, in senso ancora più rigido, di questa posizione, sarebbe di considerare arte solo la produzione delle società nelle quali noi possiamo riconoscere una vera e propria "estetica" in senso occidentale, valutativa e verbalizzata (MERRIAM 1973: 275-281). Tuttavia anche qui restano i medesimi problemi: cosa è, nella nostra cultura, che caratterizza la "risposta estetica"? Possiamo aspettare di trovare in culture differenti il medesimo tipo di risposta? E se la risposta non sempre è identica, possiamo allargare questo concetto a comportamenti analoghi, e fino a quanto? Ad esempio, potremo includere come "risposta estetica" la approvazione del pubblico ad uno spettacolo di acrobazie in una società africana? Senza contare che – paradossalmente – molte attività di scultura, che a noi pare la produzione più alta, verrebbe ad essere in secondo piano, almeno stando a coloro che notano come spesso non si manifesti grande apprezzamento estetico per oggetti rituali…

Per concludere, la coscienza di questi problemi è più volte affiorata nelle discussioni sull'arte primitiva. Spesso però ciò è avvenuto in modo frammentario; ad esempio si è detto che nelle popola-

zioni tribali non sussiste la distinzione che vige – abbastanza netta – nella coscienza occidentale fra "arte" e "artigianato": e questo è un modo forse impreciso di prendere coscienza della parziale equivocità del termine "arte" quando applicato a culture differenti dalla nostra; ovvero si è detto che l'arte primitiva" è una "arte senza artista", a sottolineare l'assenza di individualità e la forza della tradizione, nell'ambito di quelle società. Ma da un punto di vista di fatto, indagini concrete sconsigliano tali generalizzazioni, che potrebbero a volte rivelarsi anche infondate; e da un punto di vista di principio si richiede invece una presa di coscienza più completa, che riguarda due punti: che la nozione occidentale di "arte" (e tutto ciò che l'accompagna: "artista, intenzione artistica, fruizione artistica") è nata storicamente, storicamente va individuata, e non è – di per se stessa – trans-culturale; che resta da interrogarsi sulla possibilità di applicare concetti della nostra cultura a culture "altre". Si tratta di due problemi estremamente vasti e impegnativi: uno verte nientemeno che sul concetto di arte, e l'altro sui limiti e la possibilità stessa delle scienze etnologiche; è chiaro che noi non esauriremo né l'uno né l'altro, ma ci limiteremo ad alcune considerazioni in grado di orientarci nel nostro tema specifico.

La storicità del concetto di "arte"

Sarebbe esagerato dire che la coscienza della storicità del concetto di "arte" è dovuta all'impatto con i problemi teorici posti dall'arte primitiva: una consapevolezza storicistica è penetrata da lungo tempo nella nostra cultura, ed ha aggredito uno dopo l'altro anche quelli che sembravano pilastri immutabili (la filosofia, la religione, la morale, l'arte); è così che la storia dell'arte è in grado di ricostruire e di ripercorrere una serie di trasformazioni nel gusto estetico, nei canoni e negli ideali artistici, nel ruolo sociale o psicologico dell'arte, nel contesto concettuale e persino linguistico che individua le manifestazioni artistiche. Tuttavia questa storia, pur piena di modificazioni, è sentita e trattata come avente una sua unità o per lo meno una continuità: una continuità a volte palese nel fatto che gli astisti di un periodo si pongono esplicitamente come conclusione, soluzione o rottura dell'arte precedente, ma a volte più sotterranea (come nel caso dell'arte greco-romana rispetto a quella medievale); e per quanto in proposito si possa sviluppare un'enorme gamma di problemi, qui ci basta dire che sono differenti dai nostri. Resta infatti che è emersa la convinzione che sotto i vari volti dell'arte nei diversi periodi vi sia per così dire un residuo comune a tutti, un'unica anima che assume successivamente diverse configurazioni: l'"arte", per l'appunto; non a caso da essa Hegel e Croce (sia pure in modo diverso) è stata esaltata come "categoria dello Spirito". Ora, tale affermazione – sia pure spogliata di ogni contorno metafisico – può essere accettata con una essenziale precisazione storicistica, e cioè che l'arte è effettivamente considerabile una "categoria dello spirito *occidentale*". Ciò vuol dire in sostanza che per quanto l'arte romana sia diversa da quella barocca, tuttavia a pieno titolo possiamo applicare ad ambedue il *concetto* di arte; che pos-

siamo includere ambedue in una medesima *disciplina* che è la "storia del'arte (occidentale)"; e che la conoscenza di ambedue è per noi finalizzata al medesimo *scopo* (in qualunque modo lo si voglia poi determinare).

Ma che succede quando usciamo dalla nostra cultura? Quell'unità del concetto di "arte", di cui abbiamo appena parlato, va a priori escluso, proprio perché nato nella storia dell'Occidente. Quindi o neghiamo che possa valere per le altre culture, o basiamo la sua applicabilità sul fatto che l'"arte" occidentale non è altro che una forma storica di una categoria ancora più profonda, che sarebbe appunto "l'arte in sé". Non è qui il caso di registrare tutte le pietre che nel nostro campo sono state scagliate contro l'affermazione dell'universalità dell'arte, per lo meno se intesa in senso rigido, né le voci sempre più deboli e ormai spente che l'hanno difesa. Il nostro concetto di arte si è formato storicamente, e anche solo pensare che in qualche altra cultura si sia verificato un processo storico parallelo al nostro, pare veramente insostenibile. Su cosa si basa, allora, la possibilità di parlare anche per esse di "arte"? Poiché di fatto il termine si usa, anche se qualcuno si spinge quasi ad affermare che presso le popolazioni tribali essa va intesa in termini totalmente diversi dalla nostra (Carpenter in BIEBUYCK 1969: 203-204): il che, vedremo, non pare logicamente sostenibile.

Prima di vedere le possibili risposte a questo problema, però, non possiamo non spendere qualche parola sulla coscienza che gli studiosi di arte primitiva hanno sviluppato a proposito della oscillazione del concetto di "arte" nella nostra cultura: un fatto questo che rende la nostra indagine ancora più complessa e intricata.

Non è certo qui il caso di fare un'analisi completa su cosa si intende col termine "arte", "estetico", "artistico" (MILLS 1973:403-404; ETZKORN 1973: 353ss.; cfr. anche D'AZEVEDO 1958); ma solo per dare un saggio delle possibili fluttuazioni, basterà dire che alcune volte "estetico" contiene unicamente un generico riferimento alla sensibilità (cfr. FERNANDEZ 1973: 195): vale a dire, secondo del resto la originaria etimologia, si può parlare di "reazione estetica" per indicare non solo la reazione di fronte all'arte, ma qualsiasi reazione che coinvolga (come fa anche – secondo una ininterrotta concezione filosofica – l'arte) la corporeità, come ad esempio la sorpresa, la meraviglia, l'ammirazione…; e sempre nella stessa accezione è "estetico", da un punto di vista attivo, qualunque tipo di espressione, sia linguistica, sia gestuale, sia rappresentativa, proprio perché "esprimere" equivale a "comunicare attraverso un mezzo *corporeo*". In un secondo senso, "arte" designa una particolare e ben definita attività (ed il suo risultato) all'interno della società, separabile almeno concettualmente dalle altre, e come tale fine a se stessa, che ha per protagonisti delle figure psicologicamente e socialmente caratteristiche (gli "artisti") e per destinatario – al di là dell'eventuale committente – un certo pubblico, ipoteticamente allargabile all'umanità intera. In un terzo senso, "arte" ed "estetica" fanno riferimento soprattutto ad un tiro-

cinio, all'appartenenza ad una scuola, all'adeguamento ad un insieme di norme e di canoni, che forniscono pure i parametri nel giudizio e nella valutazione (la "critica estetica"). Ma quante altre sfumature e mescolanze, se pensiamo che lo stesso vocabolo può essere usato come equivalente a "suprema attività dello spirito" (come quando uno afferma che "l'arte è immortale"), o – grossomodo – ad "artigianato" ("l'arte popolare").

Una accezione abbastanza diffusa di arte ci permette di toccare un altro nodo di problemi: arte, si può sentir dire, è ciò che piace: arte è solo ciò che piace "in quanto è bello" (e non in quanto utile, sorprendente, gustoso, lusinghiero…). Ora, a ben vedere, questa circonlocuzione ha il sapore di una tautologia, in quanto dire che l'arte riguarda ciò che è bello non ci delimita per nulla il concetto di arte, dal momento che il "bello" è una nozione non meno sfuggente di "arte": questo si collega ad un ulteriore problema (Sieber in BIEBUYCK 1969: 193ss.; LADD 1973: 418 ss; MILLS 1973: 379ss.), e cioè il fatto che "arte" non è nozione riconducibile ad un discorso, proprio perché l'esperienza artistica non è un'esperienza discorsiva o concettuale, ma emotiva, simbolica e valutativa (DUTTON 1977: 406). Questo tema costituisce veramente una pietra di paragone in tutte le discussioni, anche se è leggermente marginale alla nostra indagine: da una parte c'è chi ha esagerato in un senso, esigendo l'assoluta rinuncia ad ogni concetto definito, dimenticando forse che di tutto si può parlare, anche dell'arte, senza per questo pretendere che l'arte sia solo un discorso; e dall'altra si è tuonato contro la pretesa (tutta occidentale, storicamente condizionata e deviante) di conservare il mondo dell'arte come un mondo a sé, qualitativamente differente e inaccessibile ai metodi di indagine che valgono per gli altri tipi di comportamento.

Il miraggio di una definizione trans-culturale dell'arte

Una delle vie d'uscita da questi nodi problematici sarebbe quella di giungere ad una definizione allargata di arte, ad una "teoria antropologica dell'arte", che non faccia riferimento unicamente alle connotazioni che questa ha in Occidente: in tal modo avremmo uno strumento ugualmente valido per approcciare sia l'arte occidentale che l'arte primitiva, senza pericolo di fraintendimenti. Detto così, il progetto mostra fin troppo chiaramente le sue crepe: in che modo infatti accedere ad una definizione allargata di arte? Forse assommando induttivamente tutto ciò che troviamo incluso nell'arte di altre culture? Ma ciò presupporrebbe il possesso di quel che cerchiamo, e cioè la delimitazione di ciò che nelle culture "altre" è arte. Ovvero vi arriveremo spogliando il concetto occidentale di "arte" da quelli che sono i suoi condizionamenti storici? Ma non si vede su quale criterio stabilire – all'interno dell'arte occidentale – ciò che è essenziale da ciò che è accessorio, se non per mezzo di un confronto con ciò che già in anticipo è considerata l'"arte" delle altre culture.

Ma tale progetto va compreso soprattutto nel suo contesto e nel suo intento: diversi antropologi si sono sentiti intralciati dall'ottica puramente estetico-valutativa (ed – ammettiamolo pure – miope ed etnocentrica) cui gli studi di arte primitiva rischiavano continuamente di andare soggetti; e pensarono perciò di liberare la loro disciplina da tali interferenze (D'AZEVEDO 1958: 712; ETZKORN 1973: 349). Essi però furono portati a ritenere che per eliminare il pregiudizio occidentale bastasse spogliare l'arte della sua dimensione estetico-soggettiva, e ridurla ad una dimensione antropologico-sociologico-oggettiva; per essi, cioè, "l'accidente storico" nel concetto occidentale di arte era la sovrastruttura estetico-critica, senza della quale noi saremmo di fronte al fenomeno artistico nella sua oggettiva universalità: l'arte trattata né più né meno che come un *comportamento*, al di là di ogni intento valutativo, emotivo, fantastico… Ora, non c'è chi non veda che una simile impostazione soffre critiche da due punti di vista (DUTTON 1977: 406): in primo luogo l'indagine concreta ha evidenziato l'esistenza di concezioni estetiche, o per lo meno di apprezzamento estetico, fra diverse popolazioni etnologiche; in secondo luogo, il comportamento artistico nella cultura occidentale, anche se studiato solo da un punto di vista antropologico, non per questo cessa di essere storicamente condizionato, e quindi differente da quello delle altre culture: e rimane intatta la domanda su quale base istituire un concetto allargato di "arte".

Questa posizione, che comunque ha contribuito a creare la coscienza della necessità di superare l'estetica tradizionale intesa unicamente come "scienza normativa del bello" in favore di una disciplina aperta (FRANCASTEL 1969), si accompagna anche ad un altro procedimento, che non sempre è ben chiaro: l'esigenza di un procedere rigoroso e fondato spinge alla definizione iniziale (magari attraverso un elenco di requisiti) di cosa è "comportamento artistico", così che in seguito non vi sia nessuna esitazione a decidere quel che rientra e quel che non rientra in tale definizione (sia nel caso della nostra come di altre culture). Ora, ciò costituisce un indubbio vantaggio, che elimina ogni possibile ondeggiamento dei termini; le perplessità però sorgono quando ci domandiamo su cosa si basa questa delimitazione di principio: su una considerazione induttiva, ottenuta magari come massimo comune multiplo tra ciò che nelle varie culture si pensa che sia la "attività artistica"? Tale definizione non cesserebbe per questo di essere culturalmente e storicamente condizionata, e – proprio perché rigidamente fissata – in pericolo di scricchiolare di fronte ad ogni possibile acquisizione di nuovi fatti. E' per questo che tali definizioni vengono per lo più proposte come "operative", orientative, non rigide, passibili di continui riaggiustamenti (D'AZEVEDO 1958; SIEBER 1973: 432-434). Esse comunque non paiono poter dare quel vantaggio decisivo che sembravano promettere, a meno di avere la controprova che esse siano radicate nella realtà: i nostri schemi, infatti, sono chiarificanti quando i fatti concreti vi si adattano e vi si inseriscono senza fatica; al contrario, che vi siano dei fatti concreti ben delimitati che corrispondono ad

una serie di requisiti enunciati astrattamente, questa è una tautologia, e non prova ancora che tali fatti concreti siano stati separati dagli altri secondo criteri che si confanno ai fatti stessi.

Il senso della applicabilità dei concetti della nostra cultura alle culture "altre"

In ogni caso, comunque, resta un'illusione quella secondo cui se si riesce a banalizzare, esteriorizzare, privare di contenuto elevato il termine "attività artistica", allora diventa più facile identificarla con certezza fra le popolazioni etnologiche, così come nessuno ha difficoltà a riconoscere una validità trans-culturale a concetti come "cibo, abitazione, coltivazione, caccia…". In realtà, gli stessi etnologi metterebbero in guardia da una simile semplificazione, secondo cui da un punto di vista materiale e fisico gli uomini sono tutti identici, mentre da un punto di vista culturale e "spirituale" sono incomunicabilmente diversi: infatti tutti mangiano, ma nelle diverse culture il cibo e l'atto di cibarsi hanno delle peculiarità non trascurabili; allo stesso modo è diverso il senso, il valore, la funzione dell'abito, dell'abitazione, delle attività economiche…

Il fatto è che non pare un buon criterio quello di spogliarsi in partenza dei propri concetti (come fanno quegli studiosi di arte primitiva che escludono a priori il concetto occidentale di "arte"), e cercare poi di accostare ciò che è "diverso", adducendo magari il motivo che altrove tali concetti non esistono; l'essenziale infatti non è *trovare* i nostri concetti in altre culture, bensì vedere se siano *applicabili* ad esse (D'AZEVEDO 1973: 282); fra l'altro non si vede come – così facendo – noi potremmo *comprendere* il "diverso": comprendere significa appunto fare entrare qualcosa dentro le nostre categorie. Certo, tutta la abilità e l'agilità sta nell'adattare e modificare gradualmente, man mano che si avanza nella comprensione dell'altro, i propri concetti, così che senza perdere del tutto il riferimento che hanno nella nostra cultura si allarghino e si trasformino per non forzare ciò che è "altro", ma per adattarsi il più possibile ad esso (cfr. MILLS 1973: 685-402).

Il "comprendere" non è altro che l'allargamento del nostro quadro di riferimento, che si espande ad inglobare qualcosa di altro: ma non limitandosi a fare un uso ripetitivo di concetti già posseduti, ché allora non è comprensione, bensì mero "riconoscimento"; né accogliendo l'"altro" come un blocco estraneo ed irrelato a ciò che già si conosce; comprensione è inglobare ciò che è diverso, in modo tale che esso si inserisca e si integri in ciò che è già noto, provocando una reazione sulla situazione precedente, così che non si abbia una semplice aggiunta materiale nella conoscenza, ma una ristrutturazione del quadro di riferimento, che abilita ad un lavoro di comprensione ancora più allargata. Chiaramente in queste sintesi si possono imboccare strade false, operare integrazioni indebite che procedendo si rivelano insostenibili…; vi è la possibilità di una infinita gamma di sfumature: e le scienze (quelle umane, per

lo meno) non sono altro che la codificazione delle "comprensioni" più affermate, più genialmente profonde, più condivise.

Ma anche se si vuol presentare diversamente il processo della "comprensione", che è assai complicato e porta a problemi molto lontani dal nostro tema (di essi si occupa una disciplina filosofico-epistemologica che si chiama appunto "ermeneutica"), non pare che si possa rinunciare ad intenderlo come un processo sintetico, che parte dal generale e procede al particolare, e non viceversa. Non è accumulando confronti su dettagli che si costruisce una interpretazione di un fenomeno sconosciuto: è invece formulando una iniziale ipotesi di interpretazione, in ordine alla quale si finalizza l'analisi dei dettagli; e nel corso del processo di comprensione vi è una continua mobilità, nel senso che ogni elemento aggiunto modifica l'ipotesi iniziale; ma se queste modifiche giungessero a farla esplodere, cioè a renderla non più inquadrabile nel campo di riferimento da cui si parte, allora si renderebbe necessario ricominciare daccapo con una nuova ipotesi, perché un insieme di elementi analitici, non inseriti nell'orizzonte del nostro comprendere, è un non-senso.

Questo processo è riscontrabile in molti modi all'interno stesso dell'etnologia, che forse più di ogni altra scienza è di natura sua alle prese con problemi di comprensione di ciò che è "altro". Già il fatto stesso che si studino le popolazioni etnologiche in una disciplina a parte, suppone l'ipotesi di partenza che esse siano costituite da "esseri umani" come noi: ipotesi che non è riconducibile alla constatazione analitico-scientifica di una sostanziale identità biologica, perché se fosse solo per questo, allora non ci sarebbe motivo di studiarli al di fuori della zoologia; il fatto è che noi, prima ancora di sapere esattamente in cosa la loro cultura è simile alla nostra, abbiamo la percezione che essi sono interpretabili come esseri culturali: senza questa "precomprensione" (certo poi confermata in modo irreversibile) l'etnologia non potrebbe sussistere; ma del resto questo avviene in ogni scienza: per rimanere in un campo confinante, cosa è l'etologia se non la scienza dei comportamenti animali, badata cioè sulla supposizione che si possa applicare la categoria (finora solo umana) di "comportamento" anche al regno animale? Senza tale ipotesi di partenza, certo sollecitata da una serie di dati oggettivi, che facevano fatica ad inquadrarsi nello schema naturalistico della zoologia classica (fino a farla saltare), mai lo studio degli animali avrebbe potuto staccarsi dalle vecchie impostazioni.

E all'interno dell'etnologia, una serie di concetti formati nella nostra cultura sono stati applicati a saggiare, comprendere e identificare fenomeni di cultura "altre": "linguaggio", "matrimonio", "parentela", "attività economica"; ma anche concetti assai più impegnativi come "religione", "diritto", "scienza". Certamente a volte questi strumenti sono stati usati in modo rigido: sarebbe assurdo oggi pretendere di studiare una religione etnologica suddividendola – come forse si faceva una volta – secondo criteri desunti dalla nostra (divinità, essere i intermedi, oltretomba, riti, comunità di culto, morale, ecc.), ma

non si può negare che l'uso della categoria "religione" ha permesso di comprendere una quantità di comportamenti che altrimenti sarebbero rimasti incomprensibili (e questo resta – si badi – anche ammettendo che la "religione" vada poi ricondotta a funzione sociale, prodotto psicologico, favola poetica, ecc: perché ciò in ogni caso varrebbe pure al di là del campo etnologico).

Per fare altri esempi presi a caso, il nostro concetto religioso-morale di "peccato", con il quale in primo approccio si è cercato a volte di comprendere alcune concezioni di altre religioni, si è rivelato per lo più inadatto (è stato, per usare la nostra immagine, progressivamente dilatato nel tentativo di adattarlo, fin che è esploso) ed ha dovuto essere per lo più sostituito con concetti del tipo "trasgressione, impurità…"; oppure a volte si è cercato un approccio apparentemente inverso, cioè conservando intatto il termine "altro", e tentando di sostituirne il contenuto con nozioni proprie: ad esempio si è preferito per lo più non tentare di "tradurre" il concetto polinesiano di "*mana*", ma poi di fatto lo si è cercato di "costruire" con pezzi presi dal nostro armamentario ("forza vitale", ecc.).

Vi è da aggiungere che indubbiamente questa ipotesi iniziale che guida il processo di "comprensione" può poi essere formulata discorsivamente e ricondotta a criteri concreti: ad esempio possiamo parlare di "religione" per certi fenomeni etnologici, per il fatto che essi svolgono una *funzione analoga* a quella svolta presso di noi dalla religione; ovvero parliamo di "proprietà" presso altri popoli, perché riscontriamo *comportamenti analoghi* (recinzione, difesa, uso esclusivo…) a quelli che accompagnano ciò che da noi è "proprietà". Tuttavia tali criteri sono tutti al servizio dell'ipotesi interpretativa, e non possono valere come criteri assoluti che la sostituiscano o la rendano inutile: sono strumenti che saggiano l'ignoto manovrati da una centrale (il concetto esplorativo) la quale sola ha l'agilità e la versatilità di "comprendere", mentre i singoli criteri possono solo meccanicamente – per così dire – registrare concordanze e discordanze. Non si tratta, cioè, in questo ordine di problemi, di avere criteri precisi per decidere se un concetto è usabile o no al di fuori della nostra cultura: il "comprendere" (che è un "riconoscere ciò che non si è mai conosciuto prima di allora") non è una scienza esatta; è invece il gettare un punte su una sponda ignota, ed in questa operazione è impossibile pensare di poter far uso di "concetti fissi" (ammesso che tali "concetti fissi" esistano anche all'interno di una medesima cultura): invece sono all'opera dei "concetti esplorativi", che si modificano e si adeguano (salvo rivelarsi inadeguati) man mano che procede l'esplorazione. I nostri concetti non sono realtà immutabili: né per se stessi (come nell'antica filosofia), né per nostra definizione (come vogliono molti studiosi moderni, alla ricerca di una esattezza nelle scienze umane); sono strumenti che noi possiamo stringere od allargare con una certa elasticità, non però del tutto arbitrariamente senza che poi perdano la loro funzione di punti di riferimento nel nostro mondo conoscitivo.

L'importante quindi non è definire con rigore un concetto, e poi non cambiarlo più (il "comprendere" esige che il concetto in certa misura si modifichi); è sufficiente essere coscienti, in ogni momento, di quale uso se ne sta facendo: se lo si sta usando unicamente come riscontro di fatti già compresi in esso, o – se lo si sta allargando a scopo esplorativo – fino a che punto esso è distante da altre accezioni più comuni. In questa prospettiva, come è chiaro, non vale l'obiezione che si sta cercando di capire gli altri attraverso le lenti della propria cultura, e quindi travisandoli: perché tale posizione fa tutt'uno con l'affermazione che se vi è un modo di comprendere gli altri (e questo ognuno deve dedurlo in base alla propria esperienza) esso passa obbligatoriamente attraverso questa strada.

Conclusioni orientative sulla possibilità di applicare il concetto di "arte" alle culture etnologiche

Ora non vi è dubbio che anche "arte", nel nostro caso dell'arte primitiva, è usato come concetto esplorativo. Non ci dobbiamo aspettare di sapere se presso altri popoli c'è o non c'è l'"arte" o la "attività artistica", bensì solo di sapere se tale concetto ci può essere utile per inquadrare, afferrare, raggruppare e comprendere certi fatti delle culture etnologiche, forzandoli il meno possibile.

Ebbene, in linea generale questo concetto si è rivelato utile, e nonostante tutte le cautele e le precauzioni con le quali lo si circonda, finora non è praticamente stato rifiutato da nessuno: questo pare di poterlo dire senza smentita.

Ugualmente abbastanza ammesso è il fatto che presso molte popolazioni (potremmo dire tutte, purché non sia presa come una affermazione di principio, che pure è stata fatta – FIRTH 1951: 152-162 – ma non da tutti condivisa) esiste una attività di modellare forme, di decorare, ornamentare, compiere esecuzioni vocali, corporee, strumentali, che possono essere dette "estetiche", cioè destinate all'ambito della percezione (VAUGHAN 1973: 164ss.). In molti casi, poi, è stata riscontrata l'esistenza di una particolare figura sociale, produttrice di certi beni o prestazioni prettamente "estetiche" nel senso appena detto: ad esempio cantori, danzatori, suonatori, lavoratori di metalli, modellatori di argilla, intagliatori di legno: e si è pensato di poterli fare corrispondere al nostro concetto di "artista" (cfr. D'AZEVEDO 1973: 308-329); ora, sebbene siano decisive le indagini concrete da un lato, e l'elasticità mentale del ricercatore dall'altro, non si dovrà dimenticare che l'identificazione potrebbe essere deviante, e non solo per inevitabili differenze marginali, quanto per il fatto ad esempio che il particolare *status* sociale dei musici potrebbe essere equiparabile a quella marginalità sociale che anche da noi è riservata ad attori girovaghi, artisti del circo, ecc.; così come l'esistenza di una particolare casta di "lavoratori del metallo" potrebbe essere inquadrata all'interno di una ipotesi storico-religiosa (ELIADE 1956), anziché come sintomo di uno statuto particolare equivalente a quello che nella nostra cultura ha l'artista; tanto più che potrebbe risultare, ad esempio, che – nella stessa cultura – dei "creatori di forme" come gli intagliatori di legno,

che forniscono a privati e società segrete statuette per il culto degli antenati o maschere rituali, non solo non formano una classe socialmente riconoscibile, ma nemmeno esercitano a tempo pieno tale loro attività "artistica". Per cui qualcuno preferisce chiamare "artista" solo quel produttore di forme o di prestazioni che è riconosciuto per la sua abilità, e che mantiene il suo nome legato ai suoi prodotti.

Presso molte società, poi, è stato segnalato un atteggiamento di approvazione e ammirazione, che si è voluto identificare come "godimento estetico-artistico": e forse possiamo accogliere tale interpretazione, soprattutto quando è fatta dopo molte cautele, con l'attenzione di non considerare a priori "approvazione artistica" qualsiasi atteggiamento di apprezzamento, con la vigilanza di interrogarsi se per caso altri concetti della nostra cultura non potrebbero adattarsi meglio (come per esempio la ammirazione per il virtuosismo o per l'abilità là dove – come alcuni notano – il giudizio del pubblico è espresso non tanto sull'oggetto finito, quanto nel corso della sua produzione); e con l'avvertenza di non confonderlo con un giudizio equivalente al riconoscimento che un certo oggetto risponde alla sua funzione o obbedisce a requisiti tradizionali estranei all'ambito estetico. Ma nel complesso, non si potrebbe tacciare di etnocentrismo chi ha visto presso altre culture la possibilità di riconoscere (a volte più presente, a volte meno) una nozione che corrisponde a ciò che noi diciamo "bello": certamente sarà inserita in campi immaginativi e linguistici differenti (che vanno attentamente esplorati: per noi ad esempio "bello" ha anzitutto un riferimento visivo, una uguale applicabilità alla natura ed all'arte…); certamente non sarà applicata alle medesime situazioni o con i medesimi nostri criteri, ma – se una serie di indizi ci portasse a confermare questa ipotesi – non possiamo a priori escludere che anche per altri esista una pura valutazione estetica, l'esperienza di un appagamento globale incentrato sulle nostre attività percettive, immaginative, fantastiche: e questo pur tenendo presente che nella nostra cultura il "bello" ha avuto uno sviluppo anomalo (una forte connotazione valutativa) rispetto ad altre nozioni della stessa natura (il comico, l'orrido, il grottesco…), che forse altrove sono diversamente sentite, vale a dire culturalmente identificate in modo differente, che non va trascurato nell'indagine senza pericolo di travisamenti.

Ed infine, sarebbe assurdo rifiutare la possibilità, da alcuni studiosi esplorata in questi ultimi anni, che presso alcune popolazioni etnologiche si dia l'esistenza di un vero e proprio insieme di conoscenze riferite all'arte (termini descrittivi, criteri valutativi, ideali estetici), che possono essere equiparati a quel che noi diciamo "scienza estetica"; certamente bisognerà stare accorti nel non intendere come basate su di un corpo di princìpi alcune valutazioni che potrebbero essere anche solo improntate al linguaggio comune e ad impressioni immediate ("questa statua è bella perché è liscia", "c'è troppa sproporzione fra le parti del corpo", ecc.); ma non si vede perché tale identificazione non potrebbe reggere, nel caso che sia riscontrato effettivamente accanto alle valutazioni immediate e "profane" un corpo di

conoscenze, eventualmente impersonato da figure socialmente riconosciute come capaci di formulare giudizi fondati nel campo della arti rappresentative, o musicali, ecc..

In conclusione, come si vede, l'area che nelle culture etnologiche viene ricoperta dal termine "arte" può essere molto varia; l'importante è non tanto giungere ad una formulazione univoca, quanto piuttosto sapere qual è l'esatta estensione che in ogni contesto le viene attribuita. In questo modo si eviteranno le incomprensioni assai frequenti, con reciproci rimproveri di avere incluso aspetti indebiti, o di avere escluso aspetti essenziali. Ma è chiaro che con la legittima (purché coerente) fluttuazione del termine "arte" quando applicata alle culture etnologiche, ci veniamo a trovare di fronte a differenti modi di intendere lo studio stesso dell'arte primitiva, come risulterà dai due capitoli che seguono, nei quali ai diversi metodi ed ai diversi scopi che vengono via via proposti dagli studiosi nell'ambito della nostra disciplina non sarà difficile ricondurre anche le diverse accezioni del termine "arte primitiva" che abbiamo qui sommariamente indicato.

CAPITOLO NONO:
APPROCCI ANTROPOLOGICI ALL'ARTE PRIMITIVA

In questi ultimi due capitoli vogliamo brevemente dare un'idea del tipo di analisi che vengono compiute nel campo dell'arte primitiva: in che modo cioè i diversi studiosi trattano il loro oggetto, con quali metodi, e verso quali scopi. Non tutti infatti, come vedremo, si ripromettono da questo studio di giungere al medesimo tipo di risultato; al contrario vi sono – sia pure non sempre espressamente formulate – diverse concezioni sul fine che l'indagine dell'arte primitiva deve raggiungere, e su quale genere di spiegazione è da ritenere più illuminante (finalizzando in ordine ad essa ricerca e metodi).

Nel cercare di inquadrare sotto alcune voci i contributi di natura diversa che è dato di trovare nella nostra disciplina, partiremo da una distinzione, abbastanza grossolana ma chiarificatrice, fra "approcci antropologici" ed "approcci estetici", che peraltro è divenuto quasi abituale ricordare e deplorare (KUBLER 1961); su quest'ultimo punto tuttavia si potrebbero avanzare delle riserve: certo è una distinzione grossolana perché di fatto è difficile trovare un autore che non si occupi di ambedue gli approcci, e questo avviene là dove, ad esempio, si tratta di regioni poco conosciute e studiate, per le quali il ricercatore si sente investito di indagare e riferire su tutto ciò che rientra nella voce "arte" (cfr., per citare un solo caso, DAVENPORT 1971, a proposito delle Isole Salomone orientali); ma anche là dove l'abbondanza di materiali non urge più ad una raccolta indiscriminata di dati, e lascia posto ad una elaborazione di essi, non è raro che si vedano mescolati i due tipi di considerazione, non fosse altro per una certa confusione metodologica.

Tuttavia non si può non riconoscere la funzione chiarificatrice di questa distinzione, in grado di appianare molte discussioni sterili (proprio perché vedono gli interlocutori muoversi, senza saperlo, su piani diversi): e cioè, per usare una formula sbrigativa, che gli "approcci antropologici" intendono lo studio dell'"arte etnologica" soprattutto in quanto "etnologica", vale a dire come un mezzo per conoscere maggiormente le culture da cui essa è prodotta; mentre invece gli "approcci estetici" intendono lo studio dell'arte primitiva soprattutto in quanto "arte", e cioè come allargamento di quello studio (descrittivo, interpretativo, valutativo) dell'arte che già si compie all'interno della nostra cultura. Ora, che queste due prospettive abbiano delle interferenze, è chiaro: la comprensione delle implicazioni culturali dell'arte primitiva può e deve essere usata a supporto dello studio estetico; e la conoscenza dei valori e-

stetici dell'arte primitiva può essere riversata a vantaggio di una più completa conoscenza delle rispettive culture; ciò non toglie che siano due prospettive distinte, e che quando si mira all'una non si tende all'altra. Resta da dire, per la verità, che secondo alcuni anche lo studio dell'"arte in quanto arte" va del tutto ricondotto a parametri sociologici, e che lo "approccio estetico" è una zavorra romantico-soggettiva di cui bisogna sbarazzarsi: tuttavia, si badi, noi qui non stiamo prendendo posizione a favore sulla legittimità dell'uno o di ambedue gli approcci, ma semplicemente del fatto che se vogliamo elencare e capire i contributi attuali sull'arte primitiva non possiamo non proporli in due categorie distinte.

Partiremo dunque dagli approcci antropologici: essi, abbiamo detto, dagli studiosi del versante opposto sono accusati di non cogliere l'arte nella sua specificità rispetto agli altri elementi della cultura: ma come titolo di merito rivendicano la comune estraneità – se non la polemica – rispetto al tradizionale atteggiamento estetico-umanistico verso ciò che viene chiamato "arte", ed una grande attenzione all'elaborazione di metodi improntati alle moderne scienze umane.

Divideremo questo capitolo in alcuni paragrafi, che costituiscono – sia chiaro – una catalogazione di comodo, che non esclude un intersecarsi dei singoli approcci, come a volte viene espressamente segnalato.

Approcci stilistico-classificatori

Una grande mole di lavoro, nel campo dell'arte primitiva, è stata compiuta e continua ad essere compiuta, come premessa spesso tacita ad ogni successiva elaborazione, allo scopo di classificare gli oggetti delle arti visuali: ogni scienza infatti ha bisogno di ordinare i fenomeni di cui si occupa, ma questo era particolarmente urgente nel nostro caso, se pensiamo alla situazione dei musei etnologici, pieni di oggetti di provenienza ignota ed approssimativa, che andavano catalogati.

Si è giunti perciò all'elaborazione di strumenti che permettessero di identificare i manufatti, individuandone la zona geografica di origine: un lavoro peraltro che gli etnologi già andavano compiendo a proposito degli altri oggetti di cultura materiale, ai quali in questa prospettiva l'arte primitiva può essere associata (cfr. SAYCE 1963), e assieme ai quali può essere analizzata anche con riferimento alle tecniche materiali che comporta. Tuttavia questa indagine classificatoria è imperniata su un concetto che, all'interno dell'etnologia, è peculiare all'arte primitiva: il concetto geografico di "stile"; concretamente, si cerca di delimitare induttivamente le zone geografiche all'interno delle quali certi prodotti artistici mostrano una sufficiente omogeneità, così da avere dei punti di riferimento quando si tratta di attribuire la provenienza ad oggetti di origine ignota. Il nome "stile", come è chiaro, è desunto dall'arte (cfr. M. SCHAPIRO 1953); il suo contenuto concettuale tuttavia corrisponde assai poco a quello che in arte sono gli "stili" (che per lo più caratterizzano un periodo, non una zona; e che sono posti in rapporto storico

fra loro), e spesso viene inteso in senso naturalistico: come già iniziava a fare Haddon alla fine del secolo scorso, si considerano gli oggetti quasi alla stregua di esemplari che lo zoologo classifica in generi e specie, sulla base dello studio rigoroso di somiglianze anatomiche; e non di rado infatti sono proprio etnologi provenienti da una formazione scientifica coloro che intraprendono tale "anatomia comparata" degli oggetti di arte primitiva, allo scopo di individuare i vari "stili" (BUCK 1966a; BUCK 1966b; SPEISER 1966).

E' chiaro che in questo orientamento "naturalistico", forse troppo rigido e inadeguato (esso rischia di dimenticare che non si cerca tanto una mappa dell'anatomia di varie statuette, bensì una mappa dei loro autori) si celava un intento di rigore oggettivo, la necessità cioè di trovare un criterio per stabilire somiglianze fra oggetti che non fosse basato su impressioni percettive globali, estremamente soggettive: quali gli etnologi temevano stessero alla base dei criteri di attribuzione e classificazione degli storici dell'arte. A questo scopo sono stati elaborati metodi di analisi più accurati: alla richiesta sempre più insistente per categorie oggettive e precise nella delimitazione degli stili (cfr. ad esempio PROSKOURIAKOFF 1971), si è venuti incontro con un lavoro qualitativamente più circostanziato: ma da un punto di vista di principio non si può non citare la "analisi seriale componenziale", alla quale oggi si fa comunemente riferimento, e che è – sostanzialmente – quella che Olbrechts (1959; cfr. CROWLEY 1976) ha applicato alla scultura africana: essa è basata sull'esame di alcuni aspetti fondamentali (posizione, proporzione, dettagli del tronco, capigliatura, cicatrizzazione, occhi…), che permettono di individuare alcune grandi regioni stilistiche, all'interno delle quali è possibile poi restringersi a identificare stili e sottostili, in base al confronto fra un gran numero di oggetti che siano risultati appartenere alla medesima suddivisione.

Questo tipo di analisi si è talmente affinato e richiede una tale esperienza, che ormai ogni studioso è specializzato negli stili di una certa area; non vi sono esperti sugli "stili" di arte primitiva in generale, ma tutti concorrono a fornire dati per una medesima scienza comparativa.

Da questo lavoro di classificazione sorge dunque una "mappa degli stili" che può essere considerata un risultato scientifico fine a se stesso; ma tale mappa può essere anche usata immediatamente ad altri scopi, come quando da essa si cercano di trarre degli indizi sulla storia e sulla migrazione delle culture, poiché ovviamente stili simili in zone geograficamente distanti sollevano ipotesi diffusionistiche: di queste comunque faremo cenno nel prossimo capitolo, perché da un punto i vista antropologico "stile" è ancorato strettamente ad una medesima area territoriale che non può essere violata solo per somiglianze esteriori. Ovvero, basta istituire un rapporto fra un determinato stile e certe variabili sociali (cfr. PROSKOURIAKOFF 1974: 136-137), ed avremo subito un uso del tutto diverso (che vedremo negli "approcci inventivo-comparativi") delle indagini per la determinazione degli stili; senza contare che questa medesima indagine, proprio perché sottolinea gli elementi comuni ad una serie di prodotti artistici, la-

scia come residuo la possibilità di analizzare quel che all'interno di uno "stile" è da attribuirsi alla creatività dell'artista individuale.

Ma non possiamo concludere il discorso sugli "stili" di tipo classificatorio senza registrare alcune voci che ne segnalano possibili equivoci (BIEBUYCK 1969: 1s.; BASCOM 1969): può essere semplicistico istituire una correlazione fra zona geografica (o gruppo umano) ed uno stile, magari sul presupposto di una stretta unità culturale fra stile, razza e lingua (cfr. Speiser in FRAZER 1966: 132-160), poiché di fatto la ricerca rivela situazioni assai più complesse, quali l'esistenza di stili sovra-tribali da un lato, e di più stili (diversi al punto che difficilmente si potrebbe accettarli come "sottostili") all'interno di un medesimo gruppo – ma con differenti funzioni – dall'altro lato.

E più radicalmente dobbiamo guardarci dallo ipostatizzare il concetto di "stile", come se fosse una entità reale: esso ha certo un fondamento oggettivo (su questo tema, comunque, occorrerebbero giustificazioni teoretiche più approfondite), ma di natura sua "stile" è uno strumento concettuale che noi usiamo per unificare vari fenomeni, e siamo noi a decidere fin dove spingere questa unificazione, fin dove vedere somiglianze e fin dove passare sopra alla differenze; né dobbiamo dimenticare che se diamo troppo rilievo ai caratteri fisico-materiali degli oggetti, la nostra classificazione degli stili può dare esiti in parte differenti da una classificazione in base a criteri più spiccatamente formali ("stile" in senso estetico), che vedremo nel prossimo capitolo, ma che evidentemente sono strettamente collegati con quelli or ora descritti.

Approcci simbolico-iconologici

Se negli approcci classificatori si accentrava l'attenzione sulla forma, vi è anche la possibilità di uno studio degli oggetti di arte primitiva nei loro contenuti rappresentativi, nei loro temi iconologici.

In un senso più vasto, possiamo intendere sotto questa voce tutti quei contributi che riguardano la ambientazione dei prodotti di arte primitiva nella loro cultura: quindi ad esempio informazioni sul loro eventuale uso rituale, come fa Waite (1966) per le maschere Kwakiutl (Costa Nord-Ovest del continente nord-americano).

Ma in senso più stretto, qui si situano quegli studi che cercano di chiarire i significati rappresentati nelle arti visive, come quando Leach (1971) ipotizza che certi disegni che ornano gli scudi delle Isole Trobriand non debbano essere intesi come pura decorazione fantastica, bensì come raffigurazione di una medusa ripiegata su se stessa; ed una volta chiarita questa dimensione significativa, ci si può addentrare anche ad esplorare il livello più propriamente simbolico (cfr. ad esempio GRIAULE 1951): l'arte infatti è il regno dei simboli, ove "simbolo" (parola così equivoca nella nostra cultura) non è inteso tanto in senso convenzionalistico (come "segnale"), né semiologico, né psicanalitico, bensì come un modo

autonomo di pensiero non discorsivo, capace di esprimere e comunicare una dimensione profonda dell'uomo: idee queste che si sono sviluppate con una certa ampiezza ad opera di filosofi come Cassirer, ma alle quali non è stato estraneo il contributo delle stesse scienze etnologiche, con la scoperta della ricchezza del pensiero mitico fra i "primitivi".

In questa luce l'arte primitiva (sentita come doppiamente ricca di carica simbolica: perché "arte" e perché "primitiva") viene valorizzata come strumento per ricostruire il più possibile dal vivo e "dal di dentro" la cultura spirituale di una popolazione: in essa infatti sono documentati miti, sono riconosciuti usi rituali, è sedimentata insomma una tradizione (per lo più religiosa, ma anche sociale e tecnica); è, come si vede, un uso dell'arte finalizzato all'etnologia, e per questo non di rado esso si trova piuttosto incorporato in studi sul pensiero religioso di una popolazione, che non accomunato alle indagini sull'arte primitiva: ma si noterà come in questa prospettiva l'arte venga particolarmente rispettata nella sua peculiarità rispetto alle altre componenti della cultura, proprio per questa sua funzione rivelatrice che è unica, sebbene in questo approccio possa anche nascondersi un atteggiamento che forse possiamo chiamare "funzionalista", e che tende a dissolvere l'arte in concetti come "magia" o "religione".

La specializzazione richiesta per familiarizzarsi con i simboli dell'arte primitiva fa sì che, sebbene in linea di principio sul versante degli "approcci estetici" si riconosca – come vedremo – una utilità o necessità che la valutazione dell'arte di una cultura debba passare attraverso la conoscenza del suo mondo rappresentativo e simbolico (cfr. CHIPP 1971), di fatto è molto rara una ricerca simbolico-iconologica finalizzata ad una comprensione estetica.

Un altro grande campo di indagine, sempre in questa prospettiva, sarebbe lo studio dell'origine e della diffusione di temi iconologici dell'arte primitiva, quale Frazer (1966) ha ad esempio proposto per quella figura frontale femminile che egli chiama "*heraldic woman*", e per la quale prospetta un ipotetico quadro di diffusione e di trasformazioni; tuttavia questa prospettiva tradizionale (storica e ricostruttiva) viene per lo più oggi trascurata in favore di nuovi metodi (analisi psicologiche, strutturali, semiologiche, comparative), alle quali vengono piegati anche i dati che risultavano dai due approcci finora esposti, e che possono essere senz'altro qualificati come gli "approcci antropologici tradizionali", quelli dell'etnologo "classico". Ecco allora che la varietà degli stili viene collegata a particolari configurazioni psicologiche o fattori sociali, che l'attenzione ai simboli religiosi si trasferisce alla ricerca di simboli inconsci, che l'interesse per ciò che dall'arte primitiva è comunicato diviene interesse (semiologico) per il modo e la struttura del comunicare…

Approcci sociologici

Senza dubbio lo sforzo maggiore che oggi viene prodotto per studiare l'"arte primitiva in senso antropologico può essere collocato sotto la voce "approcci sociologici"; una voce certamente generica, come vedremo subito, accomunata tuttavia da un interesse di base per le scienze comportamentali, e dall'implicita inclusione dell'etnologia in una "antropologia sociale".

Come primo gradino possiamo menzionare la raccolta e la evidenziazione di una serie di dati, a proposito dell'arte primitiva, che qualche decennio fa sarebbero stati impensabili: dati cioè sul contesto sociale nel quale si colloca l'arte dei singoli gruppi (cfr. SIEBER 1973). Non solo non ci si accontenta più di contemplare, nei musei, degli oggetti in base alle loro forme; non solo si cerca di illuminare il loro simbolismo alla luce della funzione e della ideologia in rapporto alle quali sono stati prodotti: adesso una buona parte di studiosi di arte primitiva vanno sul campo, e fra le cose principali che si sentono in dovere di riferire, vi sono il ruolo (conscio o inconscio) che l'arte occupa in una determinata società, la posizione sociale e la condizione economica degli artisti, il rapporto che si instaura fra committente, esecutore e critica del pubblico, la suddivisione dei compiti di produzione artistica tra i sessi e le classi sociali, ecc.. Il fatto stesso che questa attenzione agli aspetti sociali dell'arte non sia peculiare di alcuni studiosi, ma pervada largamente tutta la letteratura in materia (per lo meno quella prodotta con esperienza sul campo), ci mette comunque sull'avviso che questo può essere in definitiva anche solo il riflesso di quella particolare sensibilità ai fattori sociali in ogni aspetto dell'attività umana, che è divenuta una delle caratteristiche fondamentali della nostra epoca, ed è – come tutti sanno – riconducibile ad alcuni grandi filoni (Marx, Weber, Durkheim).

Come secondo gradino, invece, e in senso più strettamente scientifico, possiamo parlare di approcci sociologici quando gli autori non si limitano a *descrivere* i modi di presenza dell'arte nella società, ma cercano di istituire delle correlazioni fra alcuni fattori sociali e forme di arte, Ad esempio, si può osservare se diversi stili sono rapportabili ad una diversa stratificazione sociale, se il tipo di economia (pastorale, agricola, di caccia) è in relazione ai generi che vengono maggiormente coltivati (scultura, pittura, tessitura…), ovvero quali situazioni socio-ambientali condizionino la quantità, la qualità, la creatività e la ripetitività della produzione artistica di un gruppo, e così via (WOLFE 1969; GONDALE-KOSS 1971; FRAZER-COLE 1972).

Tuttavia, come vedremo, tali considerazioni sollevano alcuni problemi teorici; in primo luogo non tutti sono disposti ad ammettere la legittimità di istituire simili correlazioni: e non solo coloro che – legati ad una concezione estetica dell'arte – la considerano del tutto superiore ad ogni possibile condizionamento, bensì anche studiosi che negano, sulla base di dati concreti, che sia possibile enunciare leggi costanti di comportamento a proposito del nostro tema (MCGEE 1976). In secondo luogo, di natura

loro tali correlazioni non possono aver luogo se non in una prospettiva comparativa fra l'arte di varie società, perché solo un confronto può garantire la verifica inversa: non basta infatti che ad una situazione sociale si accompagni un dato carattere nella produzione o nel comportamento artistico, ma occorre anche che in mancanza di quella situazione (cioè in una diversa cultura) il corrispondente carattere non compaia. E' per questo che noi possiamo rimandarne la considerazione a quelli che chiameremo "approcci comparativi".

Ma ad un terzo gradino, lo studio sociologico dell'arte primitiva si realizza in una "sociologia dell'arte", cioè in una teoria dell'arte espressa in termini antropologici (cfr. ETZKORN 1973). Essa già veniva preparata quando si sottolineava la necessità, in contrasto con il classico orientamento degli storici dell'arte, di spostare l'attenzione dall'*oggetto* d'arte al *comportamento* artistico (MERRIAM 1971b): e questa è stata da molti antropologi sentita come una prospettiva liberante, capace di sganciarli dalla tutela dei tradizionali "esperti d'arte". Sono comparse poi delle teorie che hanno cercato di ridurre in categorie sociologico-comportamentali il "processo artistico" nel suo complesso (MILLS 1971), ovvero la "creatività artistica" (KAVOLIS 1971a); teorie che in pratica potrebbero essere applicate indiscriminatamente ad ogni fenomeno d'arte, superando così la distinzione fra arte occidentale ed arte primitiva, ma che poi di fatto vengono esposte avendo l'occhio a quest'ultima, anche per la maggiore facilità che essa offre a considerazioni globali.

Tali studi, se vogliamo abbozzare un giudizio, hanno il pregio di affrontare di petto alcuni fondamentali problemi di principio, e di richiamare salutarmente alla memoria quella complessità di poli interagenti che stanno alla base di ogni attività artistica; né si può rimproverare ad esse indiscriminatamente – come a volte pare di cogliere sul versante opposto – di sciogliere completamente l'arte nella sociologia: questa non è certo ad esempio l'intenzione di Mills (1971: 81-92) quando cerca di formulare la specificità dell'arte in termini (sociologici) di "esperienza qualitativa" come distinta da una mera "esperienza cognitiva". Tuttavia, quando vengono proposte teorie di questo genere, occorre sempre interrogarsi sul loro significato e la loro portata: se ad esempio Kavolis (1971a) individua una serie di fattori che fungono da variabili della creatività artistica (tema questo assai studiato, anche da un punto di vista della "psicologia dell'arte": cfr. ROGERS 1959), egli ci fornisce dei criteri in base ai quali possiamo dedurre immediatamente che l'arte primitiva è caratterizzata da minore creatività che non quella del moderno occidente; risultato questo certo importante, che però non deve essere considerato un frutto della teoria e una conferma della sua validità, bensì come una ovvietà, per il fatto che esso è stato il materiale-base che è servito alla sua enunciazione.

Ma, soprattutto in alcuni casi, sebbene non espressa, pare di leggere come sottofondo teorico a tali indagini la convinzione che poter ricondurre il fenomeno artistico a delle variabili sociali costituirà il

livello più profondo di spiegazione: convinzione questa che si va diffondendo nella nostra cultura, ma rispetto alla quale occorre precauzione, perché sarebbe tanto impegnativa da richiedere ben altre giustificazioni teoriche; senza contare che si fanno avanti, sempre sul versante antropologico, altre interpretazioni a pretendere altrettanto valore esplicativo, come ora vedremo.

Approcci psicologici

Possiamo chiamare "approcci psicologici" tutti quelli che fanno ricorso a spiegazioni di tipo psicologico per individuare alcune caratteristiche che paiono distinguere l'arte primitiva dall'arte occidentale, ovvero che pensano di poter conoscere meglio la psicologia delle popolazioni etnologiche facendo ricorso, come manifestazione assai rivelativa di essa, alla loro arte. Come si vede, si tratta di indirizzi abbastanza eterogenei, che noi per comodità distinguiamo in tre filoni.

In primo luogo, vi sono delle prese si posizione rispetto al problema, per la verità un po' antiquato, della "origine dell'arte": senza forse rendersi conto che in tale ricerca vi è un presupposto un po' ambiguo sul conto del "primitivismo" dell'arte primitiva, poiché ciò comporta mettere sullo stesso piano le culture etnologiche e quelle preistoriche (cfr. MOUNTFORD 1961: 7-8); per queste ultime infatti il problema ha più senso, poiché discutere dell'origine significa interrogarsi sulla funzione e sull'uso che l'arte preistorica aveva (UCKO-ROSENFELD 1971), mentre invece l'arte primitiva può sì concorrere nel confermare o nell'indebolire opinioni prese in base ad altri elementi, ma è sostanzialmente estranea al problema.

E' noto, comunque, che alcuni parlano di una origine utilitaria dell'arte (origine che da noi si è perduta, ma di cui rimarrebbero tracce nell'arte tribale), cioè come derivata dalla decorazione, ovvero come sorta anzitutto in funzione magico-religiosa (MUENSTERBERGER 1971), in particolare ad opera di quella personalità "creativa" che è lo sciamano in una civiltà cacciatrice (LOMMEL 1970). Altri invece preferiscono una spiegazione che riconosca all'arte una maggiore autonomia, e la considerano una esigenza fondamentale che lo spirito umano ha, di esprimersi in forme artistiche (KUBLER 1961: 73), ovvero – in modo affine ma non identico – riconducono l'arte al gioco, cioè al momento della creatività che il tempo libero suscita, in contrapposizione alla ripetitività del lavoro (MEAD 1971); e qui ci si avvicina ad un'altra teoria, questa volta non psicologica ma sociologica, e cioè che l'arte è un frutto del *surplus* economico di una popolazione (WOLFE 1969); per non parlare poi di coloro che la vedono – in chiave psicanalitica – come sfogo poetico di fantasmi repressi. E qui possiamo aggiungere Lyons (1967), che cerca quali sono i vari gradi di consapevolezza psicologica che rendono possibile l'arte, e li fa corrispondere cronologicamente a tre diverse fasi dell'arte preistorica.

Tutte queste varie indagini hanno in comune il fatto di porsi su un piano piuttosto generico, che non tiene conto – in definitiva – dei caratteri della produzione concreta, e quindi non giovano molto a far comprendere in dettaglio il materiale che abbiamo a disposizione, proprio perché non ne fanno uso. Il contrario avviene in un secondo tipo di ricerca, che muove proprio dal presupposto che lo stile altro non sia che l'immagine di una cultura, manifestata da alcuni atteggiamenti fondamentali ancor prima che da contenuti determinati (BERNDT 1971). Già Wallace (1971) aveva pensato di usare l'arte Maya come un test proiettivo; ma senza arrivare a tanto sono numerosi coloro che hanno ritenuto possibile correlare caratteri psicologici e certe forme stilistiche (linee rotonde o angolose, stilizzazione o naturalismo, simmetria o asimmetria, disegno pieno o disegno vuoto, ecc.), trasformando così la "mappa degli stili" in una specie di "geografia dei caratteri psicologici". Tuttavia è importante rendersi conto che – sebbene tali correlazioni fra atteggiamenti psicologici e qualità stilistiche siano in parte fatte per induzione – una simile impostazione si basa sul presupposto teorico di un uguale fondamento psicologico per tutti gli uomini, prescindendo dalla peculiarità delle singole unità culturali, che pure sono notevoli, e che meriterebbero di essere maggiormente studiate, sulla linea di quello che ha abbozzato Barry (1971), quando ha portato attenzione al condizionamento culturale nella percezione e nella rappresentazione, studiato attraverso la misura del grado di assimilazione dei modelli tradizionali da parte dei bambini in una società primitiva. Ma nel complesso questi sono approcci che reggono solo su base comparativa, e me parleremo ancora più avanti in un apposito paragrafo.

Come terzo gruppo di temi, infine, vanno ricordati quelli di tipo psicanalitico, che si distaccano abbastanza nettamente dai restanti approcci antropologici, nel senso che vengono trattati solo da persone che hanno conoscenze specifiche in materia (e tra gli etnologi tali conoscenze non sono diffuse), mentre dagli altri sono guardati con un certo riserbo. Forse è possibile esplicitare tale riserbo nel fatto che le spiegazioni psicanalitiche dell'arte primitiva – sia quelle che mostrano genericamente come in essa siano individuabili fantasmi dell'inconscio (MUENSERBEERGER 1971) sia quelle che con maggiore puntualità mostrano che in essa si esprime e si sublima ciò che la società reprime a livello conscio (DEVEREUX 1971) – sono alla ricerca di una *causa* (l'inconscio che spieghi un effetto: l'arte); e questo è un tipo di indagine che per lo più viene rifiutato in favore della ricerca delle strutture immanenti al fenomeno (la lingua, ad esempio, non è la *causa* del discorso, ma la sua logica), piuttosto che nella ricerca di spiegazioni alquanto aprioriche, quale potrebbe essere anche il concetto di inconscio, che non è per nulla un concetto inventivo: esso al contrario pare proprio qualcosa che *noi* poniamo come spiegazione sintetica di tutte le manifestazioni (soprattutto quelle che coinvolgono la sfera emozionale, simbolica, rappresentativa) di un individuo; l'inconscio è più una nostra proiezione postulata come causa unitaria di

un insieme di fenomeni, che non una causa reale di cui ci sia possibile conoscere in anticipo le manifestazioni.

Di qui la poca praticità di tali approcci per l'arte primitiva, per la quale gli elementi a disposizione sono così limitati: si può ben fare con una certa credibilità uno studio psicanalitico di Shakespeare e della sua opera, ma come sarebbe possibile per l'arte di una popolazione primitiva, se non fermandosi ad alcune generiche affermazioni?

Approcci semiologici

Sono in molti a richiamare (ma a volte assai genericamente) l'idea che l'arte è un "linguaggio". Già quelli che la accostavano nel suo valore significativo e simbolico, oppure come esternazione di valori sociali, di caratteri psicologici, di pulsioni inconsce, sottolineando che noi dobbiamo leggere ed ascoltare ciò che essa direttamente o indirettamente, consapevolmente o inconsapevolmente ci dice, potrebbero essere inclusi in questa categoria.

Ma in questo caso vogliamo invece riferirci in primo luogo a coloro che, avendo scoperto che l'arte è un sistema di comunicazione, si interessano non tanto al *contenuto* della comunicazione, quanto appunto al *sistema* o al modello di essa, sull'onda di quella esplosione degli interessi semiologici e linguistici che caratterizzano una parte della cultura contemporanea.

L'attenzione principale, in tale prospettiva, è dunque indirizzata ad allargare la nostra conoscenza sul modo di comunicare, più che a comprendere il messaggio: in altre parole noi ci domanderemo fra poco se una tale ricerca rivolta al nostro campo serve effettivamente a far comprendere l'arte primitiva, ma è chiaro fin d'ora che essa riveste un interesse soprattutto come applicazione di teorie semiologiche generali (PRIETO 1971; BARTHES 1964; GREIMAS 1970, che a loro volta hanno come riferimento ultimo il famoso "Circolo linguistico di Praga"), che già erano state usate a proposito dell'arte, ma non esplicitamente a proposito dell'arte primitiva. Poiché il maggiore contributo in questo senso è forse quello dell'italiano Scoditti, noi possiamo cercare di renderci conto delle finalità di tale approccio semiologico riferendoci direttamente a due suoi articoli (1975b; 1975c) comparsi in una antologia (SCODITTI 1975a), enunciando a loro proposito alcune osservazioni e riserve per una indagine che pare ancora acerba, e non del tutto chiara nei suoi esiti.

Indiscutibilmente utili sono gli approfondimenti con i quali egli, lamentando giustamente che nel campo dell'arte (soprattutto primitiva) regna ancora la rozza distinzione "forma-contenuto", vuole introdurre la teoria della funzione segnica (articolata in ben cinque fattori) di Hjemslev (1968). La sua prospettiva di partenza, comunque, è che l'arte è essenzialmente "estetica": questo non significa però che essa sia il regno del "bello", bensì il regno della espressione, della comunicazione. Forse noi pos-

siamo accostare l'oggetto d'arte primitiva da vari punti di vista; tuttavia se lo accostiamo dal punto di vista estetico, allora esso è *unicamente* un linguaggio; ne consegue la esplicita negazione (in accordo con ciò che buona parte delle idee che regnano nell'arte contemporanea) della "multifunzionalità" dell'oggetto d'arte; ed il rifiuto di una analisi dell'arte primitiva alla luce della sua funzione religiosa, o del suo sostrato sociologico: "l'oggetto estetico in quanto tale" è studiato dal semiologo. In questa ultima affermazione però può nascondersi un equivoco: che l'oggetto "estetico" (ove la parola equivale al senso filosofico di "dottrina della sensibilità" e quindi anche della espressione) sia di competenza del semiologo, non c'è dubbio, ma noi vorremmo sapere se si dia anche una considerazione "estetica" nel senso di "artistica".

Ebbene, questo viene espressamente negato, come quando egli dice che la pretesa "autonomia" dell'arte consiste proprio nel fatto che essa è un linguaggio e va spiegata unicamente con i modelli linguistici: affermazione che viene appoggiata ad una non del tutto chiara lettura di Wittgenstein, perché se il filosofo austriaco ha cercato di fondare l'autonomia della categoria etica e della categoria estetica, non pare proprio che intendesse quest'ultima nel senso voluto da Scoditti, bensì proprio secondo l'accezione del linguaggio quotidiano.

Ad ogni modo, se l'arte è una comunicazione, è però una comunicazione *sui generis*: è un linguaggio non verbale (e qui Scoditti è sulla scia di GARRONI 1968 e MURAKAROVSKY 1973); giustamente egli polemizza con quanti, compreso Lévi-Strauss (1970; cfr. anche LEACH 1975: 33-34) pensano di poter considerare l'arte primitiva come un sostituto della scrittura e quindi da intendersi anzitutto sulla falsariga di una comunicazione scritta. Scoditti è invece per una considerazione unitaria dell'arte primitiva e dell'arte occidentale, poiché in favore di una tale divisione non è da accettare neppure quella che egli considera una falsa classificazione delle società complesse come essenzialmente differenti dalle società "semplici" od "omogenee": altra positone che è a lungo bersaglio delle sue critiche, e nella quale sono inclusi pure quegli studiosi formalisti che, avendo applicato le teorie semiologiche all'arte, non hanno preso in considerazione l'arte primitiva; mentre invece, egli sostiene, vi è solo un tipo di giudizio estetico, e da questo punto di vista non si legittima alcuna trattazione a parte per l'arte primitiva.

Ma il tema per noi centrale viene toccato quando, domandandoci noi che apporto può una tale considerazione semiologica dell'arte primitiva dare alla nostra disciplina, Scoditti ci propone questo approccio come quello più sicuro e chiarificante, oltre che metodologicamente più corretto. Egli infatti ragiona così: se noi studiamo l'arte primitiva come comunicazione non verbale, noi ci interessiamo all'aspetto *formale* di essa; quindi siamo già in partenza liberati dall'obbligo di tenere presenti le peculiarità del *contenuto*, e possiamo permetterci (anzi siamo in ciò favoriti) di ignorare funzioni e significati dell'arte primitiva, che per noi sono particolarmente inaccessibili. Di più, lo studio semiologico consiste

nella formulazione iniziale di teorie e di modelli (per analizzare il fatto) che hanno unicamente una coerenza formale: esse esprimono la *logica* della comunicazione, e non sono costruite avendo come riferimento i casi particolari, che anzi vengono aprioristicamente dedotti da essa.

Su questo punto però non si può non osservare che alcune formulazioni non paiono troppo consapevoli, perché se è certo che un modello logico si misura unicamente in base alla sua coerenza formale, questa non è ancora una prova della sua validità reale, bensì della sua validità ipotetica: è un modello logico la cui capacità di inquadrare e spiegare il funzionamento di un linguaggio reale è da dimostrarsi in concreto; certamente, una volta accertato che un dato linguaggio è inquadrabile in un dato modello logico, è quest'ultimo che fonda e spiega quello: ma il primo passaggio non può essere ignorato, se non nella euforia (del resto oggi assai diffusa) con la quale si studiano i modelli logici, mentre magari scarseggiano poi i fenomeni reali che siano interpretabili alla luce di tali modelli.

Ad ogni modo, forse è ancora troppo presto per dire quanto in questa direzione, oltre a dare un contributo agli studi semiologici, ci si potrà aspettare che si illumini di nuova luce l'arte primitiva.

Sotto la voce "approcci semiologici" possiamo mettere anche alcuni studiosi che, pur senza limitarsi ad una teorizzazione formale, evidenziano comunque – in analisi che non investono il contenuto – che l'arte primitiva può essere vista come una comunicazione visiva indipendente dai contenuti simbolico-signitivi in cui si realizza (FORGE 1971): tanto è vero che contenuti diversi (in ragione eventualmente del diverso ambiente economico-sociale) possono servire alla medesima funzione comunicativa, che è inconscia, e funzionale alla struttura sociale, e non riducibile ai temi che espressamente sono trattati nell'opera d'arte. Anche qui, in definitiva, riemerge la considerazione formale secondo cui il modo della comunicazione è autonomo rispetto al suo contenuto.

E in modo in parte analogo Munn (1971), notando che i sistemi totemici delle popolazioni australiane si rivelano come un vero e proprio codice che serve a categorizzare l'esperienza (in concreto a classificare le specie totemiche), tratta l'arte – con esplicito riferimento a Lévi-Strauss (1971) – come un particolare tipo di conoscenza (non scientifico, né mitico-magico) che ha comunque la funzione *logica* di ordinare la realtà con un linguaggio di segni; tuttavia essa poi si interessa delle modalità concrete con le quali tale funzione si svolge, e cioè tramite una strutturazione (con esplicito riferimento allo "strutturalismo") di elementi iconologici semplici, o "categorie visuali".

Approcci comparativo-inventivi

In una parte di studiosi vi è come una persistenza (o un ritorno) a considerare l'arte primitiva non in analisi minute e particolareggiate, bensì in trattazioni più globali, che però questa volta non peccano di genericità, ma fanno tesoro dei dati raccolti e li utilizzano per conclusioni di ordine più vasto.

Già, abbiamo visto, una serie di dati non ha senso se non nel confronto interculturale: il rapporto fra forme sociali e forme d'arte si istituisce proprio con l'attenzione all'arte primitiva in culture con varia struttura sociale. Analisi di questo tipo abbiamo incontrato sia fra gli approcci psicologici che fra quelli sociologici; possiamo ancora ricordare gli studi spiccatamente comparativi di Fischer (1971), che trova un chiaro rapporto fra alcune condizioni socio-culturali (gerarchia, ruolo dei sessi, forme di matrimonio) e caratteristiche dell'arte presso decine e decine di popolazioni. I risultati, comunque, si sono andati accumulando fino a dare adito ad una teoria generale (sempre in chiave antropologica), degli "stili artistici" (KAVOLIS 1971b), o quanto meno delle preferenze formali di ciascun gruppo umano, che erano già stati indagate in singoli casi (cfr. ROBBINS 1971, che ne studia il rapporto con le forme offerte dalla cultura materiale), e che ora vengono inquadrate in una mappa più organica.

Una simile "mappa comparativa degli stili", nella quale essi appaiano come varianti di altri fattori, si presenta sostanzialmente con due scopi; il primo è quello più strettamente inventivo: esso cioè offre la capacità – conosciuta l'arte di una popolazione – di avere un'idea della sua società, della sua visone del mondo, dei suoi atteggiamenti fondamentali (cfr. WALLACE 1971). A pensar bene, un simile uso dell'arte non era sconosciuto nemmeno in passato, quando ad esempio dalla maestosità degli edifici di arguiva l'esistenza di una notevole concentrazione di forza-lavoro (cioè forse una società con schiavi) e simili; la novità sta piuttosto nel ricorso, per raggiungere questo scopo, alle nuove scienze umane di questi ultimi decenni, in particolare alla psicologia, alla sociologia e allo strutturalismo, che vengono a sostituire le tradizionali deduzioni che erano proprie della normale storiografia. Nel suo nucleo – se può passare l'esempio – è lo stesso passaggio operato quando, fra le tecniche per conoscere indirettamente una persona, non ci si è più basati tanto su ciò che si può venire a sapere *quel che essa ha scritto*, bensì su *come ha scritto*: cioè in primo luogo entra in campo il grafologo, a fare considerazioni sul temperamento, il grado di socializzazione, ecc., che sono rilevabili dalla grafia; ed in secondo luogo lo psicologo, il linguista, il semiologo, capaci di trarre notevoli conclusioni sulla base del'articolazione del pensiero, della struttura sintattica, dell'uso di certi nessi, della ricorrenza di certi vocaboli, della comparsa di certi traslati, ecc.

E' proprio questo medesimo intento, di usare lo "stile" come criterio inventivo, che unisce tali studi, i quali attingono non di rado ispirazione a idee assai diverse, e che quindi andrebbero soggetti a valutazioni differenti. I risultati, di conseguenza, sono assai ineguali, ma a volte indiscutibilmente felici, o – se non convincenti – per o meno raffinati, come (per fare una volta tanto un esempio più dettagliato) nel saggio magistrale di Lévi-Strauss, che riconduce il fatto tecnico della *split representation* ad un atteggiamento culturale (indubbiamente mediato da esigenze tecniche segnalate da Boas, che però si era fermato ad esse) secondo cui la rappresentazione non è tanto sentita come decorazione di un oggetto

(tridimensionale o bidimensionale) già dato, bensì come plasmazione stessa che lo pone in essere: è per questo che non viene data preminenza all'oggetto (in funzione del quale mettere in prospettiva il disegno, ma si dà preminenza al disegno, in funzione del quale si deforma la superficie disegnata (spaccandola appunto in due profili); ebbene: è sulla base di un'affinità strutturale che Lévi-Strauss può fondare la deduzione – fra tutte le culture che adottano la *split representation* – di un medesimo atteggiamento (che in senso generale noi possiamo chiamare "psicologico", ma che egli qualificherebbe come "struttura" dello spirito): egli infatti può mostrare che tutte quelle culture hanno delle forme di "plasmazione culturale" del viso naturale (maschere e tatuaggi), che in quei casi sono identificabili come "espressioni funzionali" di civiltà fortemente gerarchizzate, nelle quali ruolo importante ha il rango, l'onore, il prestigio. Per inciso, si può notare che Lévi-Strauss conferma esplicitamente come questo tipo di indagini si integri con le tradizionali ricerche diffusionistiche (geografiche) sullo stile; in un primo senso perché può dare delle risposte (almeno provvisoriamente) sostitutive là dove vi è innegabile somiglianza di stili congiunta ad una attuale impossibilità di ipotizzare contatti storici: alla spiegazione diffusionistica si sostituirebbe quella data dalla "psicologia" o dalla "analisi strutturale delle forme", sulla base di "connessioni interne, di natura psicologica e logica"; in un secondo senso perché, anche se fossero dimostrate le ipotesi diffusionistiche, resterebbe da spiegare la stabilità di questo elemento culturale in un tragitto così lungo: "la stabilità infatti non è meno misteriosa del mutamento", e "solo connessioni interne possono fornire la ragione della persistenza".

Questo sguardo al contributo di Lévi-Strauss ci aiuta a cogliere il secondo fine, assai più impegnativo ed ambizioso di tali "approcci comparativi": anziché limitarsi alla tradizionale ricostruzione storico-geografica delle popolazioni primitive – servendosi in ciò anche dell'arte – esse mirano a fare affermazioni più profonde, che riguardano la logica interna delle culture. Ogni scienza cerca di portare un'unità concettuale fra i fenomeni a prima vista differenti che formano l'oggetto della sua indagine: ebbene, in questo orientamento tale unità non è cercata riconducendo l'arte primitiva a qualcosa di altro, o limitandosi a rilevare la corrispondenza fra arte ed altri fattori, bensì attingendo un grado superiore di consapevolezza, nel quale il sistema di correlazione di tutti i fattori è visto come un caso particolare, come concretizzazione, che rimanda ad un modello più universale, ad una "struttura" universale dello spirito (direbbe Lévi-Strauss, che è certo uno di coloro che più coscientemente ha teorizzato questa concezione, presente comunque anche a livello più generale, senza necessariamente prendere il nome di "strutturalismo") in ragione della quale sia possibile comprendere la logica delle strutture concrete, poiché in esse non è un singolo fattore che spiega l'altro, bensì è il loro modo di stare insieme che fornisce la spiegazione concettuale delle singole parti.

Non è qui il caso di discutere se questo tipo di ricerche abbia una sua validità teorica, ovvero se stemperi il desiderio di una conoscenza universale in un vuoto formalismo, nel quale i fatti sono elevati a modelli per poi spiegare se stessi: i nostri intenti sono più limitati; ci basta sapere che si tratta comunque sempre di approcci che, come quelli che precedevano, erano più interessati alla comprensione della cultura nel suo insieme che dell'arte nella sua specificità: ma anche questo secondo interesse costituisce un importante filone nello studio dell'arte primitiva, ed ora lo possiamo brevemente in rassegna.

CAPITOLO DECIMO:
APPROCCI ESTETICI ALL'ARTE PRIMITIVA

L'arte primitiva suscita interesse anche da un altro punto di vista: proprio in quanto è arte, e non solo strumento per conoscere le culture "altre". E' in questo senso che parliamo ora di approcci "estetici": non in quello generico di studiosi che si occupano dell'arte primitiva (come oggetto materiale, potremmo dire), ma nel senso che essi fanno attenzione a ciò che, secondo loro, costituisce la caratteristica essenziale dell'arte (e tale è indubbiamente stata nella nostra tradizione culturale): il suo essere una manifestazione autonoma dello spirito, il suo essere fonte di un piacere estetico irriducibile a qualcosa d'altro.

Sono state le avanguardie artistiche, abbiamo visto, a richiamare l'attenzione sui valori estetici dell'arte primitiva, e ad iniziare – non senza travisamenti – la valorizzazione dei vari suoi aspetti; ma essi possono essere inquadrati in quel più generale fenomeno che è il declassamento dell'arte naturalistica ed il nascere di altre categorie valutative (quelle appunto dell'arte contemporanea), ormai senza più legami con quelle fondate sull'arte greco-classica.

In altre parole, i metodi storico-artistici occidentali si sono potuti rivolgere all'arte di culture non occidentali favoriti dalla circostanza storica che non tanto la forma naturalistica, bensì gli elementi estetici elementari quali le linee, le macchie, i colori, le superfici sono stati presi in considerazione come espressivi in sé, e capaci di concorrere a costruire l'oggetto artistico.

In conclusione, oggi è abbastanza consolidato il fronte costituito da storici dell'arte (occidentali) che hanno preso interesse all'arte primitiva, ed hanno iniziato anche a valutarla e ad esprimere giudizi *estetici* su di essa. Tuttavia sarebbe ingiusto non includere in questo versante anche quegli antropologi che hanno trattato dell'arte primitiva – sia pure sprovvisti degli strumenti specifici del critico e dello storico dell'arte – con l'intenzione di coglierla nella sua specificità, senza ridurla a strumento per altri fini: essi, in definitiva, sia pure senza una competenza professionale, hanno svolto, da etnologi, quel lavoro di storici di una cultura (e quindi in piccola parte anche di storici dell'arte) che singoli specialisti svol-

gono all'interno della nostra; né si può dire che tale "dilettantismo" abbia sempre prodotto risultati superficiali.

Addentrandoci nel'argomento, ci accorgiamo che si tratta di un campo minato: il giungere a dare giudizi di valore e l'attingere una fruizione estetica di arte appartenente a tutt'altro ambito culturale costituisce una meta ambita e prestigiosa, perché potrebbe vantare di avere compreso il fenomeno nella sua più profonda natura, anziché accontentarsi di descrivere tecniche, di classificare forme, di cogliere interrelazioni con altri fattori (sociali, psicologici, religiosi). Ma d'altra parte gli approcci estetici intesi in questo senso (cioè ove "estetici" ha una accezione pregnante, e in buona parte riferita alla nostra tradizione culturale) si prestano ad equivoci, fraintendimenti, e prestano il fianco all'accusa – a volte indubbiamente giustificata – di compiere interpretazioni soggettive e fantasiose. Di conseguenza lo studioso che crede nell'arte, ma non vuole tradire la scienza si trova a volte indeciso tra l'abbandonarsi ad una valutazione e ad un godimento artistico, ed il timore di trovarsi ad abbracciare semplicemente l'aria, cioè fantasmi estetici che egli stesso si è costruito, ma che non hanno nulla a che vedere con ciò che le culture "altre" hanno prodotto.

Noi raggrupperemo in quattro temi le ricerche che si vanno svolgendo in questo versante dell'arte primitiva: in primo luogo l'analisi stilistica degli oggetti, in secondo luogo la personalità dell'artista e la sua figura creativa, in terzo luogo la presenza di una critica e di una estetica all'interno delle società etnologiche, vale a dire la ricerca di criteri valutativi dell'arte primitiva che siano interni al gruppo che la produce; e in quarto luogo, questa volta da un punto di vista più generale e al di là di contributi specifici, il problema se sia possibile e – se così fosse – in che modi sia possibile il "comprendere" (così come lo abbiamo inteso nel Capitolo Ottavo) l'arte primitiva.

Analisi stilistiche sull'arte primitiva

Sul versante estetico, un approccio assai diffuso, e consolidato da tempo, è quello che punta ad "analisi stilistiche" dell'arte primitiva. L'analisi stilistica è un tipico strumento dello storico dell'arte occidentale, trasportato di peso nel nostro campo: si tratta, in breve, di uno studio dell'oggetto d'arte compiuto attraverso un'analisi visuale e descrittiva della sua forma (FRASER 1966: 34-35).

In quanto rivolto agli oggetti, questo tipo di indagine è stato assai usato da etnologi di vecchio stampo che volevano accostare da un punto di vista estetico l'arte primitiva, in un tempo nel quale gran parte dello studio si compiva lontano dal campo, cioè nei musei etnologici; ma ancor oggi è tutt'altro che scomparso, tenendo conto anche che vi sono in Occidente molti oggetti di arte primitiva la cui produzione si è estinta, e quindi non sono più studiabili – in chiave artistica – sotto gli altri aspetti che vedremo più avanti (CROWLEY 1958: 192-193).

In quanto rivolto alle forme, questo tipo di indagine obbedisce al presupposto che l'essenza dell'arte non consiste nel contenuto rappresentato, ma nella forma; presupposto tradizionale della cultura occidentale, oggi infranto da analisi più complesse, che non si accontentano della semplice distinzione "forma-contenuto", ma che comunque nel nostro caso è – sia pure implicitamente – affermato, con la conclusione che si ritiene compito dello studioso di arte primitiva lo svolgere una analisi morfologica fine a se stessa, vale a dire occupandosi unicamente delle forme in quanto tali.

E' bene notare subito che tale approccio, sebbene parallelo alle "analisi stilistico-classificatorie" che abbiamo visto nel capitolo precedente, se ne differenzia in modo considerevole: mentre queste fanno attenzione alle tecniche, alle varianti ed ai dettagli da un punto di vista della cultura materiale, quello invece si disinteressa totalmente di ciò che sta dietro la produzione dell'oggetto (appunto le tecniche, le tradizioni iconografiche, ecc.); per dirla con una frase sola, mentre la classificazione materiale considera l'oggetto come è prodotto, per individuare la tradizione di cui esso è frutto, la analisi stilistica considera l'oggetto come si presenta, e per individuare le forme di cui è concretizzazione. E, come si può immaginare, i risultati non sono del tutto convergenti, sfociando per lo più nel primo caso in suddivisioni minuziose, e nel secondo caso in classificazioni assai più generali; sebbene poi di fatto i due approcci vengano unificati, o con lo studiare da un punto di vista formale l'arte di un solo "stile tribale" così come è stato individuato in chiave etnologico-classificatoria, o cercando evidenze concrete di comune derivazione là dove viene constatato un medesimo "stile" formale.

Al di là del valore che esse rivestono in se stesse e degli sbocchi cui – vedremo – danno adito, è subito evidente l'utilità di analisi formali applicate all'arte primitiva; utilità se non altro in via strumentale: quella cioè di costituire un momento di riflessione per evitare una valutazione immediata, impressionistica, dell'arte primitiva (valutazione estremamente soggettiva e a volte etnocentrica in modo ridicolo), quale a volte in passato si poteva incontrare. Invece, uno studio accurato, potremmo dire filologico delle qualità formali degli oggetti dà una certa garanzia che il giudizio valutativo (ammesso che esso sia possibile) sia per lo meno motivato (BASCOM 1969: 98; SIEBER 1969: 196s.).

Non possiamo però nasconderci che da un punto di vista teorico vi è un problema preliminare che pesa sulla possibilità di compiere analisi stilistiche sull'arte primitiva nel senso che ora abbiamo indicato: il fatto cioè che mancano (contrariamente a quanto avviene per l'arte occidentale) dei riferimenti oggettivi, vale a dire il supporto delle storia e del contesto culturale, in base ai quali compiere tali analisi. E' difficile infatti sostenere che – in quanto analisi formali – esse possono essere compiute in modo astorico e sovra-geografico: infatti i concetti ed i termini usati per tali analisi si sono formati storicamente nella nostra cultura; e se li usiamo al di fuori di questo contesto essi perdono valore, o meglio diventano molto approssimativi.

Forse per rimediare in parte a questa pregiudiziale, o forse anche per standardizzare un poco (rendendola accessibile pure ai non specialisti) la complessa terminologia descrittiva che vige all'interno della critica d'arte occidentale, si propone da più parti la istituzione, per l'arte primitiva, di un linguaggio descrittivo comune, che faccia riferimento a elementi formali fissi (quantificabili e al limite computerizzabili; GUIART 1969: 95) ma qui finiamo per ricadere nel concetto etnologico-classificatorio di "stile" come categoria applicata alla cultura materiale; oppure si propongono dei repertori di carattere qualitativo, in base ai quali analizzare e descrivere l'oggetto: così fa ad esempio la Haselberger (1961: 346-347), quando parla di "coppie di qualificazioni stilistiche contrastanti (stile tettonico e atettonico, tattico e ottico, sensorio e immaginativo…) che, sebbene generiche singolarmente, concorrerebbero tutte insieme a creare *l'identikit* formale di un oggetto. E' naturale che un metodo del genere riceva molte critiche, e giustificate, se si pensa che quelle coppie di opposti sono frutto di una complessa elaborazione critico-estetica (già essa stessa discutibile) compiuta all'interno dell'esperienza artistica occidentale.

Finora abbiamo parlato della descrizione e dell'analisi morfologica come se fosse rivolta a singoli oggetti di arte primitiva. Ma è chiaro che questa indagine mira a raccogliere gli oggetti che mostrano caratteristiche formali comuni; in altre parole, ogni oggetto va ricondotto al suo "stile": questo obbedisce in generale all'esigenza unificatrice della conoscenza scientifica, e in particolare al metodo della storia dell'arte, che ha proprio come uno dei suoi scopi la definizione sintetica dell'arte di un'epoca nel suo "stile", cioè un modello al quale possono essere ricondotte le opere prodotte nel corso di essa. Certamente, lo studio storico-scientifico dell'arte occidentale non si ferma più solo a questo scopo, e cede il passo ad altri metodi nel caso di opere d'arte che, soprattutto dalla fine del Medioevo ad oggi, vengono studiate nella loro individualità, per il loro valore storico, la loro capacità di riassumere un'epoca; ma questo non è mai il caso dell'arte primitiva, a proposito della quale, come vedremo, si parlerà al massimo di "stili individuali" all'interno di uno "stile tribale".

Come si vede, in questo contesto "stile" conserva un significato pregnante, che non si riduce ad una designazione funzionale come in archeologia, ove lo "stile" – inteso a scopo cronologico di datazione (RAINEY 1971) – designa una durata di tempo (GERBRANDS 1969: 59); o come nel caso della classificazione in prospettiva etnologico-materiale dell'arte primitiva, ove designa soprattutto un'area geografica. "Stile" in questo caso conserva la medesima accezione che nella storia dell'arte, con la differenza – però – che non ha la connotazione temporale di quello, ma ha soprattutto un riferimento spaziale, e designa sostanzialmente un modo costante di esprimere forme, di combinare elementi formali.

La delimitazione geografica dello stile inteso in questo senso viene generalmente compiuta sulla base delle popolazioni che producono gli oggetti in questione. Tuttavia giustamente alcuni (BIEBUYCK 1969: 1s.) mettono in guardia dallo adagiarsi su questa corrispondenza fra "stile" e "gruppo tribale", alla

cui determinazione si è spesso arrivati con metodi impressionistici, per cui lo "stile" viene formulato sulla base di pochi oggetti particolarmente tipici: vi sono invece sottostili locali (non c'è ad esempio lo stile Yoruba, ma i sottostili Ketu, Egba, Oyo, Ijebu ed Ekiti), stili sottotribali multipli (un medesimo gruppo etnico, come gli Ibo, nel medesimo luogo ha più stili nell'intaglio del legno), stili intertribali, stili individuali, senza contare poi tutte le trasformazioni e mescolanze di stili che si stanno avendo con il fenomeno dell'acculturazione (BASCOM 1969: 98-119). Sostenere una rigida corrispondenza fra "stile" e "gruppo tribale" significherebbe abbracciare ciecamente il presupposto "ogni epoca il suo stile", traducendolo indebitamente in "ogni cultura il suo stile"; ciò, per l'appunto, non corrisponde ai fatti, né pare che ciò derivi da una mancata visione sintetica, incapace di cogliere l'unità dello "stile" all'interno delle manifestazioni di un medesimo gruppo.

La cosa più auspicabile è pertanto che gli storici dell'arte lavorino insieme agli etnologi per contribuire a determinare gli stili locali, geograficamente distinti secondo criteri che possano essere soddisfacenti per gli uni e per gi altri (FRASER 1962). E questo dà certo dei risultati più validi scientificamente che il solo studio "estetico" degli "stili tribali" desunti di peso – come si è fatto abbastanza spesso soprattutto in Francia – dalle catalogazioni etnologiche. Hanno più ragione di essere, invece, e possono risultare interessanti, le analisi stilistiche ispirate non a delimitazioni geografiche, ma a certi generi di arte, o a particolari espressioni di essa: ad esempio può essere considerata in questa luce l'indagine condotta da Wingert (1971) sulle maschere africane per vedere il grado di conoscenza che l'artista ha nei confronti dell'anatomia umana, ed il suo modo di interpretarla.

Vi è anche però chi preferisce parlare di "stile formale" in modo più vasto, che vorrebbe essere più sintetico, e meno legato alle singole popolazioni che ne sono portatrici. E qui in primo luogo possiamo ricordare alcuni cultori del nostro campo che – per la verità in modo piuttosto grossolano – hanno cercato di ricondurre gli "stili" di arte primitiva a categorie stilistiche della nostra cultura. Ad esempio, di stile "astratto" e "naturalistico" si parlava già alla fine del secolo scorso, in senso evoluzionistico: ma questa terminologia, spogliata di quelle risonanze, ha continuato ad essere proposta; come pure si è parlato di stile "classico" e "romantico" (FAGG 1969: 43-44) per designare, al di là delle rispettive connotazioni storiche, due atteggiamenti fondamentali dell'uomo nei confronti della natura e della società: uno, il classico, sorgerebbe da una consonanza con la natura, mentre l'altro – il romantico – denoterebbe un'alienazione dalla natura, e viene ad esempio da questi medesimi autori indicato come tipico anche della nostra arte contemporanea. Comunque è chiaro che si tratta di designazioni assai vaghe, da intendersi in senso orientativo ed in modo traslato.

Ma altri, pur evitando il ricorso così sospetto a concetti occidentali già tanto storicamente definiti, propongono ugualmente di operare – con il concetto di stile – alcune grandi divisioni sovra-tribali:

ad esempio Hardy (1927), la cui distinzione fra uno stile "della savana" ed uno "della foresta" (il primo sarebbe "astratto" e l'altro "naturalistico") è chiaramente collegato a motivazioni ambientali. Lavachery (1954) propone, per l'arte africana, una distinzione fra "stile concavo" e "stile convesso" nel modellare la forma della testa nelle figure e nelle maschere: e qui si può chiaramente riconoscere (a conferma che è difficile staccarsi dai punti di riferimento della propria cultura) il richiamo a categorie cubiste. Heine-Geldern, infine, ha proposto per l'arte del Sud-Est Asiatico due stili fondamentali: in quello "monumentale" si scorge una predilezione per forme semplici e geometricamente stilizzate e per i significati simbolici, mentre in quello "decorativo" vi è maggiormente la tendenza al piacere estetico puro e semplice (HEINE-GELDERN 1937; 1966).

In questo modo, tuttavia, abbiamo solo delle indagini riepilogative, riassuntive, generalizzanti, che rimangono lontane da quella funzione ultima del concetto di "stile" in storia dell'arte, che è di fornire una nozione sintetica, rivelatrice di un'epoca e di una cultura. Qualcosa del genere ha fatto, nell'ambito dell'arte primitiva, Fernandez (1971), quando ha mostrato come sia possibile intendere non solo la cultura Fang alla luce della sua arte, ma essa stessa in termini estetici, vale a dire dominata dai medesimi principi formali che animano le sue espressioni artistiche.

Ed infine, la storia dell'arte, proprio in quanto disciplina storica, tende a raggiungere una comprensione più profonda dei singoli stili, inserendoli in una più generale storia degli stili (M. SCHAPIRO 1953: 287ss.). Da questo punto di vista l'arte primitiva è senza dubbio molto carente. Vi sono alcuni studi sulla origine (ADAM 1961), la diffusione e l'evoluzione degli stili in parte primitiva (cfr. HEINE-GELDERN 1966; HASSELBERGER 1961: 535-555), ma il grande compito di una vera e propria "storia dell'arte primitiva" è ancora lontano, e per ora ve ne sono solo brandelli per le zone più studiate e per le quali la documentazione è stata particolarmente fortunata. Si è cercato per esempio di costruire una storia degli stili primitivi studiando la produzione recente e cercando di metterla in relazione con i vecchi pezzi nei musei, raccolti in periodo coloniale; ma è un lavoro difficile, perché non si tratta (da un punto di vista storico-scientifico) di elencare una successione di mutamenti, ma di coglierne l'anima, la direzione, il dinamismo (FAGG 1969: 45).

Studi sulla figura dell'artista

A differenza di coloro che si sono occupati della figura dell'artista primitivo da un punto di vista sociologico, e cioè interrogandosi sulla sua funzione e stato sociale, vi è anche chi si è proposto di studiarlo da un punto di vista estetico, e cioè principalmente in relazione al prodotto artistico ed alle condizioni e ed ai processi creativi che portano alla realizzazione di esso (SMITH 1961: 101). Si verifica, pertanto, un fenomeno di questo genere: che mentre gli studi sociologici tendono a dare una immagine

standardizzata dell'artista all'interno del suo gruppo, gli approcci estetici lo studiano in ciò che lo può distinguere dagli altri artisti o da quelli che non lo sono affatto; lo studiano cioè nella sua singolarità.

I temi che cadono sotto questo paragrafo sono appunto quelli dell'individualità dell'artista, del rapporto fra creatività del singolo e tradizione del gruppo, della natura e delle manifestazioni della "ispirazione" dell'artista. Sono problemi più sfuggenti e sottili di quello di cui tiene conto il sociologo, e sono facilmente esposti al rischio di mettere in gioco indiscriminatamente concetti e criteri occidentali; tuttavia non si può negare che anche essi concorrano a dare un'idea di cosa è l'arte primitiva. Anzi, in questa medesima prospettiva possono essere inseriti (se prestiamo attenzione più agli intenti che ai metodi) anche coloro che hanno finalizzato lo studio sociologico dell'artista a quello estetico della sua arte: ciò che significa, per esempio, studiare il musicista per capire la sua musica (NKETIA 1973: 79-80).

Gli studi sull'artista hanno subito un certo ritardo per il pregiudizio iniziale che l'arte primitiva fosse un'arte "anonima", generico prodotto di un gruppo umano anziché di singoli artisti; in ciò giocava senza dubbio in primo luogo il fatto che gli oggetti venivano studiati da lontano, a tavolino, nei musei; ed in secondo luogo il fatto che l'arte primitiva è assai ripetitiva, così che – impostando la ricerca principalmente nella determinazione degli stili – non sembra che emergano delle individualità, o comunque queste finiscono per apparire secondarie. D'altra parte questo pregiudizio non manca di avere la sua parte di verità: alcuni studiosi seri hanno documentato come in alcune società sia egualitarie (BOHANNAN 1961), sia gerarchizzate (BERNAL 1969), l'arte costituisca un fatto comunitario, in cui cioè l'opera può risultare il frutto di più mani. In altri casi l'anonimato viene giustificato con il fatto che in un gruppo "tutti sono artisti", come osservava Gerbrands (1969) per gli Asmat della Nuova Guinea, perché tutti fanno decorazioni ed intagli, anche se non sempre di grande valore: bisogna tuttavia andare cauti con simili asserzioni, perché sarebbe come dire che presso di noi tutti sono "letterati" perché tutti sanno scrivere; ed infatti anche in tali comunità risultano poi esserci delle personalità particolarmente dotate e addirittura istituzionalizzate nel ruolo di artisti, così come da noi sono pochi quelli che fanno i poeti.

Insomma, il presupposto che l'arte primitiva fosse una "arte anonima" si deve a motivi contingenti: al fatto cioè che non si era portata attenzione, nel lavoro di museo e nella ricerca sul campo, alla figura dell'artista (ALTMAN 1969: 185); ma quando ciò si o cominciato a fare sistematicamente (BIEBUYCK 1969: 22-23), ne è risultato molto materiale informativo, ed anzi si deve lamentare la perdita di tante notizie preziose non raccolte negli anni precedenti.

Lo studio in chiave estetica dell'artista primitivo è stato incoraggiato dal fatto che già gli storici dell'arte avevano introdotto questo criterio a proposito dell'arte occidentale (SMITH 1961: II). Allora si è andati a vedere se anche nelle società primitive vi fossero "artisti" (LINTON 1941), e si è pensato che in

questa luce l'annoso problema di sapere cosa è arte e cosa non è arte, ovvero se possiamo o non possiamo parlare di arte, all'interno delle culture etnologiche, potesse essere più facilmente risolto.

Un primo tema di indagine è la ricerca della individualità artistica all'interno di uno stile (SIEBER 1989: 196): è chiaro infatti che se un'opera d'arte può venire attribuita con sicurezza ad un autore, significa che non è affatto "anonima". Ora, a mano a mano che lo studio dell'arte progrediva, si è venuto a scoprire che presso diversi gruppi l'individualità dell'artista è comunemente riconosciuta, dal momento che tutti sono in grado di indicare facilmente chi ha creato un determinato oggetto, sebbene ad un primo sguardo esso non si distingua da altri simili. Col tempo questa capacità di discernimento è stata acquisita anche dall'occidentale, che ha cominciato a rendersi conto di diverse individualità all'interno di uno stile tradizionale. E mentre quelle diversità venivano in passato spiegate abbastanza ingenuamente col fatto che l'artista primitivo non riusciva a "copiare bene" il modello figurativo tradizionale, oggi si teorizza in senso contrario, affermando cioè il principio che la "copia" anonima (la ripetizione identica di un oggetto d'arte) non può esistere, nemmeno all'interno dell'arte primitiva, perché ogni artista "copia" diversamente, anche se copia opera fatte da lui stesso; e affermando inoltre che l'artista primitivo in realtà non copia mai un'immagine fisica, bensì solo una immagine astratta, che la società gli trasmette, ma che è lui stesso a rendere concreta.

La scoperta di questa individualità viene oggi usata soprattutto per fare "attribuzioni" di pezzi da museo (FAGG 1969; CROWNOVER 1961; HAWTHORN 1961: 60): si cerca il più possibile di conoscere l'autore di ogni oggetto di arte primitiva, riconoscendolo attraverso il solo esame delle opere. Fagg è riuscito, per le culture Nok, Ife e Benin in Nigeria, a distinguere diverse personalità artistiche e le ha soprannominate in base a certe caratteristiche stilistiche o tematiche ricorrenti nelle loro opere. Ad esempio, a proposito delle placche di bronzo Benin prodotte fra il secolo XVII e XVIII, egli è riuscito in modo assai suggestivo ad identificare artisti di maggiore o minore rilievo, cui ha dato i nomi di "Maestro della croce cerchiata", "Maestro dei sacrifici di mucche", "Maestro della caccia al leopardo", ecc. Questo metodo di identificazione – come è noto – è stato molto usato nella storia dell'arte occidentale per certi periodi abbastanza omogenei dal punto di vista artistico, come il Medioevo.

A rigore, però, la possibilità di individuare la "mano" che ha prodotto un oggetto non è la ragione decisiva per affermare che siamo di fronte ad un "artista", perché – almeno secondo la usuale accezione dei termini che più sopra abbiamo accennato – questo può avvenire anche per che è semplicemente "artigiano". E' così che alcuni mettono in risalto fatti che si avvicinano assai più a quelle che nella nostra cultura sono le caratteristiche delle "personalità artistiche": ad esempio l'esistenza – presso le comunità tribali – di personaggi noti, per la loro attività artistica, in un raggio assai vasto, ed il cui nome resta legato all'oggetto da lui prodotto, anche se questo finisce poi in luoghi lontani (SMITH 1961: 99-

100). Resta però innegabile che in altri casi l'artista è molto meno importante della sua opera (SIEBER 1971).

Un secondo argomento su cui si è molto discusso e ricercato è quello del rapporto fra creatività e tradizione, cioè fra originalità, capacità di escogitare delle varianti, libertà nell'esecuzione dell'opera d'arte da un lato, e quel sistema di norme fisse dettate dalla società ai fini della conservazione dei propri usi e tradizioni dall'altro. E' chiaro, comunque, che il precedente tema della "individualità" rimane strettamente legato a questo della "creatività", perché essere creativi significa essere capaci di distinguersi individualmente all'interno di una tradizione; non per nulla per asserire "l'anonimato" dell'arte primitiva si affermava che tutti si uniformavano alla tradizione, sulla quale nessuno emergeva. Questa convinzione si inseriva in un pregiudizio più vasto: quello del presunto "immobilismo" delle culture etnologiche, prive come sarebbero di inventori e di personaggi capaci di dare delle svolte innovative. Per l'arte in particolare, poi, le motivazioni in questo senso si moltiplicano: i temi religiosi con i quali l'arte è spesso in stretto rapporto tengono incatenato l'artista a certe norme; le tecniche sono talmente poche e povere da non permettere altre scelte; nell'arte primitiva la funzione estetica è il più delle volte mista ad altre funzioni, così che l'attenzione alle forme (e quindi anche alla loro innovazione) è secondaria. Ora, l'ipotesi che l'arte sia partecipe di questo immobilismo sarebbe particolarmente pesante, perché da noi (ma in modo esasperato solo in questi ultimi tempi) arte e creatività fanno un binomio inscindibile. Quindi per alcuni riuscire a mostrare che l'arte primitiva ha una sua originalità, riveste un'importanza particolare.

E' così che, a questo scopo, si cerca di mettere in risalto ogni minimo dettaglio; ad esempio si fanno molteplici esperimenti su artisti primitivi per verificare se effettivamente nel corso della loro attività operano delle scelte personali, innovative, e se sanno reagire di fronte a situazioni impreviste, ecc.: si fanno fare delle copie uguali ad un medesimo artista, si commissionano copie da fotografie ovvero con materiali non tradizionali, si è variato il modo di retribuzione… (CROWLEY 1973: 225). Oppure, a dimostrare che la forza della tradizione è relativa, si sottolinea che vi sono artisti capaci – cosa sorprendente – a lavorare su diversi stili; o infine si cercano casi di invenzione esplicita di forme e di tecniche nuove da parte di artisti primitivi (SIEBER 1969: 199-200), come quando per esempio un artista crea una "nuova forma di vaso" o un "nuovo disegno di stoffa", completamente originali rispetto alla tradizione. Sono casi, questi, che è possibile moltiplicare, ma sui quali bisogna andare cauti, perché non sappiamo quanto influisca l'incontro con i bianchi, la trasformazione economica, il passaggio fra un uso tradizionale ed uno commerciale di oggetti rituali, ecc. (HAWTHORN 1961: 61).

In realtà, tuttavia, solo parzialmente tali indagini sembrano rispondenti al problema, perché il tema non pare correttamente impostato quando si contrappongono individuo e tradizione: perché

l'individuo può benissimo affermarsi ad emergere stando all'interno della sua tradizione; è spesso solo la nostra conoscenza ridotta di una tradizione, che ci fa da schermo per non vedere delle individualità che possono essere notevoli: pensiamo, per esempio, alla difficoltà di distinguere Renoir da Degas per chi non conosce l'Impressionismo (GERBRANDS 1969: 66).

A queste considerazioni si legano quelle fatte, sempre a favore della creatività, da un punto di vista più generale: l'artista ogni volta che si mette all'opera, sente la tradizione facendola passare attraverso se stesso; infatti il concetto stesso di "tradizione" comporta una continua riformulazione. Anzi, l'artista è l'unico mediatore fra i valori del gruppo e l'opera d'arte, per cui egli gioca un ruolo assai attivo nel ricreare continuamente la tradizione (BIEBUYCK 1969: 11-12). E vi è infine chi afferma che l'arte è di natura sua creativa, innovativa, poiché fare arte è creare: anche quando sembra che copi, l'artista crea (BASCOM 1969: 11-119).

Un terzo tema di indagine, poi, è quello della "ispirazione artistica", cioè una delle caratteristiche che dal punto di vista occidentale è ritenuta essenziale per l'artista (GUIART 1969: 94), ed in grado di distinguerlo dall'artigiano, cioè da colui che semplicemente fa un "mestiere". Ora, sebbene questa distinzione appaia abbastanza semplicistica anche da noi, e diventi ancora più complessa e pericolosa per l'arte primitiva, essa è stata sostenuta da vari studiosi (HIMMELHEBER 1963: 84-86; SMITH 1961: 105ss.), i quali hanno dato tale interpretazione alle informazioni raccolte sul campo. E' interessante comunque constatare che questa peculiarità dell'artista rispetto agli altri, e cioè la sua originalità e creatività, viene assai di frequente spiegata dal suo gruppo per il fatto che egli ha ricevuto un dono divino o è ispirato dal cielo (MESSENGER 1973: 105-108; BASCOM 1973: 69-70), ovvero con il fatto che l'artista è "uno che sogna", o ancora è supportato da una speciale relazione con una entità tutelare (D'AZEVEDO 1973: 291-299).

Ma, oltre a questo, gli studiosi di arte primitiva si interessano al modo della "vocazione" dell'artista, a come si manifesta, come viene coltivata, com'è sentita dall'interessato, come essa possa crescere accanto (ma senza identificarsi con essi) ad altri ruoli religiosi (LEWIS 1961: 73): è il caso di un capo religioso che deve fare maschere o eseguire canti (D'AZEVEDO 1973: 286-289). In questa prospettiva prevalentemente estetica si è tutti rivolti a cercare di capire la personalità dell'artista in ciò che lo specifica come artista: egli è visto in generale come colui che mira a gratificare interessi specificamente estetici (D'AZEVEDO 1973: 282-283), come una personalità straordinariamente creativa; egli è essenzialmente un "creatore di forme" (LEWIS 1961: 73; D'AZEVEDO 1973: 13-14).

Con studi più dettagliati, si cerca di vedere allora se l'artista primitivo lavora uno o più generi d'arte, quale rapporto egli ha con gli altri artisti, se è sensibile alle critiche, se lavora solo o in pubblico… E soprattutto si cerca di capire come egli lavora, quale libertà abbia nello scegliere il tema (HA-

WTHORN 1961: 61), e quale sia il grado di realizzazione che egli attinge lavorando. In particolare, risponde molto ai nostri criteri occidentali esaminare se l'artista primitivo lavora facendo "arte fine a se stessa", se "prova gusto e soddisfazione a lavorare", se sia più o meno assiduo alla sua attività creativa; in breve, se egli sente di "realizzarsi" unicamente facendo forme (D'AZEVEDO 1973: 282-283); se così risulta – pare di capire come sottinteso – si può dire che quella è arte, e non religione, o funzione sociale, o attività economica. Altri infine mettono in risalto la concentrazione dell'artista durante il lavoro, la sua pensosità, la ricerca insistente – provando e riprovando – di risultati che siano soddisfacenti per lui.

Tutti questi spunti hanno portato a cercare sempre più abbondanti materiali sul campo, sì che oggi abbiamo persino della "biografie di artisti primitivi", con indicazioni sulla loro vita, con la descrizione delle loro opere, e con un tentativo di interpretare queste ultime alla luce di un processo evolutivo in piena regola (THOMPSON 1969; BASCOM 1973). Tali biografie sono estremamente suggestive, perché a volte queste figure di artisti hanno coinvolto l'ammirazione degli stessi etnologi, i quali ne riferiscono con un rispetto che quasi ci fa dimenticare che non siamo di fronte a figure della nostra tradizione artistica. Ma c'è anche chi ha espresso le sue riserve sull'importanza di queste biografie nel momento in cui esse non dirigono l'attenzione essenzialmente al prodotto artistico e si perdono nella descrizione di particolari inutili; e le considera piuttosto marginali, accomunando in tale giudizio anche le "biografie" di artisti occidentali (FAGG 1969).

Studi sull'"estetica primitiva"

Vi è un'altra dimensione, nell'arte, oltre l'artista ed il suo prodotto: è il pubblico, e più precisamente – almeno da un punto di vista occidentale – la "critica d'arte"; l'estetica in senso stretto è appunto il rapporto che si stabilisce fra la critica e l'oggetto d'arte. Ebbene, anche nel campo dell'arte primitiva ci si è interessati – di recente – a questo aspetto, interrogandosi sulla reazione del gruppo di fronte a quella che noi diciamo "arte primitiva", e domandandosi se anche per loro è possibile parlare di una "estetica" (STOUT 1971: 31).

Ma per molti altri, le indagini sull'estetica primitiva acquistano una portata più vasta. In primo luogo, esse hanno portato un maggiore equilibrio nell'insieme della nostra disciplina, evitando la contraddizione che talvolta si veniva creando, quando si rivendicava per le popolazioni primitive l'esistenza di un'arte, e poi la si giudicava secondo il nostro metro, quasi che fosse bella solo per noi.

In secondo luogo, l'attenzione all'estetica si è effettivamente rivelata feconda, sventando il pericolo di incomprensioni disastrose da parte dell'occidentale, a proposito della applicabilità del concetto di "arte", e del tema connesso della esistenza di un "senso del bello" fra la culture primitive (SCHNEIDER 1971).

In terzo luogo lo studio dell'estetica primitiva pare raccomandarsi come una via per salvare l'equilibrio fra i due approcci in parte contrastanti che più volte abbiamo menzionato: quello oggettivo-scientifico e quello soggettivo-valutativo; resterebbe cioè la possibilità di una "valutazione" dell'arte primitiva, ma non in base alla nostra estetica, bensì a quella del gruppo tribale (STOUT 1971: 34). Se ciò viene detto in teoria, di fatto però non pare possibile formulare vere "valutazioni" in base a criteri che non si condividono: semmai se ne può tenere conto, ed è ciò che in genere fanno gli storici del'arte, quando cercano di oggettivizzare il più possibile i propri giudizi con riferimento all'estetica di cui gli oggetti in questione sono frutto, ma senza per questo cessare di ricondursi sempre all'oggetto stesso, come punto di partenza e di arrivo (THOMPSON 1971: 378ss.; SIEBER 1971: 127).

E infine, la coscienza che altre culture possono possedere un'estetica diversa dalla nostra è in grado di rafforzare in noi la coscienza che la nostra estetica è condizionata dalla nostra cultura; che essa è solo una delle possibili estetiche; e che quindi si apre la strada ad una "estetica comparativa", che prenda in considerazione non solo le culture etnologiche (BOHANNAN 1961: 93ss.) ma anche i criteri estetici vigenti nella nostra (CROWLEY 1973: 223-224): sebbene a questo scopo gli studi siano ancora del tutto insufficienti (STOUT 1971: 30).

Ad ogni modo, è solo con molto ritardo che sono apparse queste indagini sull'estetica primitiva. Pere molto tempo infatti un simile tema non ha sfiorato neppure la mente di chi pensava che si desse un solo tipo di valutazione estetica; che essa è universale; e che coincide con la nostra. Affermazioni che per la verità risuonano ancora, ma che per lo meno sono fatte con maggior cautela, e con il tentativo di dare loro una base più solida (CHILD-SIROTO 1971).

Ma altri pregiudizi hanno giocato contro questo tipo di studi: o si riteneva che i primitivi non fossero all'altezza di avere un'estetica nemmeno rudimentale (REDFIELD 1959: 58-59); ovvero, pur ammettendone l'esistenza, si diffidava di essa, nella convinzione che i loro apprezzamenti fossero basati su altri criteri, non estetici, ad esempio l'utilità, o la conformità a certi requisiti rituali. O infine, la si riteneva un'estetica puramente descrittiva, troppo lontana e non paragonabile all'esperienza del critico occidentale, che solo sarebbe veramente capace di capire, valutare ed apprezzare l'opera d'arte (LADD 1973: 422). A fondamento di questi pregiudizi stavano informazioni spesso inaccurate, determinate anche – non di rado – da un inverso atteggiamento di diffidenza delle popolazioni etnologiche nei confronti dei bianchi, tenuti all'oscuro dell'estetica del loro gruppo proprio perché ritenuti incapaci di comprenderne il senso, pronti come erano – ai loro occhi – a misurare tutto in termini di utilità e di funzionalità; inoltre, come è stato rivelato dalla ricerca sul campo, spesso un gruppo non ama giudicare le proprie opere (le quali possono avere un valore sacrale e quasi intoccabile) ma più volentieri quelle di

altri: e ciò può avere contribuito a celare la presenza di criteri estetico-valutativi anche quando l'etnologo li cercava esplicitamente.

Ma passiamo ora ad illustrare velocemente i principali punti sui quali verte la ricerca in tema di estetica primitiva. Per prima cosa, si punta ad individuare qual è la reazione del pubblico nei confronti di ciò che chiamiamo arte, e ci si domanda se può essere interpretata in termini di "godimento del bello", e non solo in termini di "buono, ben fatto, funzionale". Per alcuni, questo giustifica già l'affermazione di una "estetica primitiva", perché se si dà un apprezzamento estetico, ciò suppone un metro di valutazione: ed anche se tale metro non fosse teorizzato ed esplicito, si tratterebbe pur sempre di una "estetica senza voce", una "estetica implicita". Raccogliendo le varie reazioni concrete, siamo noi che in questo caso possiamo proiettare e formulare l'estetica – che sarebbe pressappoco una "mappa dei gusti estetici" – di una popolazione. Tuttavia, questo risultato pare troppo riduttivo, in quanto una simile mappa dei gusti risulta quasi automaticamente da una analisi degli oggetti e degli stili, senza bisogno di interpretare le reazioni del pubblico, che a questo livello implicito altro non è che uno specchio dell'arte che viene prodotta.

E' forse per questo che da un altro versante si afferma che in una determinata cultura l'estetica o esiste allo stato verbalizzato, o non esiste affatto (CROWLEY 1973: 223-234). In questo caso, la ricerca si appunta anzitutto sulla presenza di termini descrittivi delle forme, e sulla coloritura linguistica ad essi inerente; così può risultare ad esempio che al valore del "bello" sono a volte strettamente connessi altri valori come quello di bontà (CROWLEY 1966: 522), o di abilità tecnica (l'unico criterio che in passato si riteneva avessero i primitivi) (SIEBER 1971: 130), o di sacralità (BIEBUYCK 1969: 17).

Ma andando ancora più a fondo, si cerca se dietro a questo linguaggio descrittivo, che sebbene in termini assai semplici contiene a volte una grande ricchezza e complessità (SIEBER 1971: 129s.), non vi sia anche un vero e proprio corpo di principi che funge da base per i giudizi estetici; Thompson (1971; 1973), per esempio, ci ha dato un quadro abbastanza completo – in questo senso – dell'estetica degli Yoruba: essa appare talmente sofisticata che non soltanto include i criteri di bellezza, ma contempla anche la sua negazione, la bruttezza, a conferma di una esplicita riflessione teorica.

Altro importante obbiettivo in questa direzione, è la ricerca sul campo di una categoria di persone che possono essere dette "critici" nel nostro senso; persone che spesso si è riusciti ad individuare. In questo contesto possiamo registrare anche il dibattito attorno all'interrogativo se nel formulare una "estetica primitiva" si debba dare ascolto allo specialista o al non specialista (MES 1973: 146ss.); taluni, forse a ragione, hanno attribuito il prolungato misconoscimento di una critica sistematica fra le società primitive al fatto che non ci si era rivolti a egli specialisti, e che quindi ci si era comportati un po' come

se avessimo cercato, in Europa, la formulazione di una critica ragionata su un'opera d'arte da un uomo della strada (CHILD-SIROTO 1971: 273; LADD 1973: 422).

Ed infine, dallo studio delle estetiche primitive qualcuno (FERNANDEZ 1971; 1973) ha tratto delle suggestive sintesi concettuali che sono in grado di riassumere non solo l'arte, ma tutti gli aspetti di una cultura; impresa questa che per un verso è indubbiamente opera dello studioso occidentale, ma che ha una base indiscutibile nel fatto che una determinata cultura è pervasa da principi estetici che ne costituiscono le possibili linee di lettura.

E poiché non è certo possibile qui dare una sintesi delle informazioni raccolte a proposito di tutti i temi ora enunciati, basterà semplicemente ricordare che in genere le persone ritenute più qualificate – in una società etnologica – per un giudizio sulle opere sono gli artisti stessi, che spesso gli artisti però non amano giudicare le proprie opere, o che il gruppo stesso esercita una critica solo nei confronti di prodotti esterni; tutti dettagli che fanno capire non tanto che le loro valutazioni siano interessate e passionali anziché asettiche e scientifiche, quanto piuttosto come la critica d'arte si pone come conferma dei valori del gruppo. Sono stati soprattutto i sociologi ad esplorare questo aspetto, e a studiare in che modo l'artista primitivo è in rapporto con il pubblico e con la critica: ed anche qui si dà una vasta gamma di casi, a partire dallo scultore che lavora sotto gli occhi degli spettatori e si sottopone continuamente al loro giudizio, a quello che invece lavora isolatamente; non sfuggirà che nel primo caso la reazione del pubblico è principalmente incentrata sull'attività dell'artista (SIEBER 1971: 131), mentre nel secondo caso si rivolge principalmente all'opera d'arte (FERNANDEZ 1971: 360).

Ma lo studio delle estetiche primitive non ha esaurito il nostro tema. Un ultimo problema rimane da affrontare.

E' possibile *comprendere* l'arte primitiva?

Forse il momento della valutazione è il culmine del compito dello storico e critico d'arte, non nel senso di dare graduatorie di merito, ma nel senso di evidenziare, attraverso l'analisi delle forme e dei contenuti, e tenendo conto dell'artista, del suo ambiente e del suo pubblico, i valori estetici di un'opera d'arte. Dunque anche per l'arte primitiva questo è un problema decisivo, la cui soluzione condiziona il senso e la validità di quelli che abbiamo chiamato gli "approcci estetici".

Di valutazioni estetiche sull'arte primitiva ve ne sono state molte, e fin dall'inizio del secolo; esse però hanno creato un problema al quale non sempre hanno potuto rispondere. Erano apprezzamenti magari entusiastici, ma ingenui e forse superficiali, che offrivano facile adito alle critiche. Contro questi sono sorte una quantità di obiezioni da parte degli etnologi.

In primo luogo il rifiuto di ammettere nelle popolazioni etnologiche una "estetica" o addirittura un sentimento artistico comportava l'esclusione di poterli intendere noi stessi in termini di valori estetici senza travisarli. Si riteneva che ciò che noi diciamo arte fosse per loro unicamente religione, magia, attività comunitaria (come è il caso per la danza, il canto…).

Contro questo argomento si sono cercate delle giustificazioni in due direzioni. Alcuni hanno cercato delle manifestazioni di "arte fine a se stessa" (SMITH 1961: 80); ma questo è difficile ed anche inutile, tanto più se "fine a se stessa" volesse dire ad esempio che si producono oggetti senza alcuna funzione, ovvero che si lavora senza alcuna ricompensa: questi sono due requisiti che non ci sogneremmo di esigere nemmeno per l'arte occidentale. Altri invece sottolineano che la dimensione artistica di un oggetto si compenetra con altre funzioni, nel senso che se anche noi non troviamo in una cultura degli oggetti specificamente "artistici", ciò non significa che là l'arte non esiste. E' vero – essi dicono – che la eventuale mescolanza della dimensione estetica (che molti identificano nella "forma") con la funzione può creare delle complicazioni, nel senso che la funzione può interferire oscurando o evidenziando i valori estetici, ma ciò non toglie che si tratta di due livelli differenti, al punto che alcuni arrivano a dire che al fine della comprensione estetica la funzione può essere trascurata, perché l'arte va oltre lo scopo (SMITH 1961: 20-21); ma anche gli altri trovano confermate le loro conclusioni a favore dell'approccio estetico, sia per dire che l'artista stesso pone un intento estetico a far sì che l'oggetto riesca dal punto di vista estetico affinché serva maggiormente al suo scopo, sia per dire che lo studio della funzione ci apre ad una comprensione più alta e più garantita della loro arte (SMITH 1961: 117). E più in generale ci sono quelli che sostengono l'arte come una dimensione innata dello spirito, per cui tutti i popoli hanno un'arte che è uguale dappertutto (COOMARASVAMY 1935).

In secondo luogo, anche quelli che non escludono a priori la possibilità che gli oggetti di arte primitiva abbiamo una dimensione artistica, dubitano che poi possiamo cogliere ciò che l'artista vi ha messo, ciò che la società vi gusta. Noi vediamo – obiettano – ciò che siamo abituati a gustare nella nostra arte, e quindi in realtà non comprendiamo affatto l'arte primitiva, ma la usiamo soltanto come pretesto o occasione per fare esperienze che le sono totalmente estranee. Anzi, paiono dire, poiché si tratta di culture semplici con capacità espressiva assai ridotta, noi queste le ingigantiamo arbitrariamente. Si spiega così quella divergenza fra noi e loro nel giudicare "belle" certe opere: per noi è bella spesso una maschera spoglia, rozza, disadorna, mentre può essere che loro preferiscano ciò che è molto elaborato, rifinito. In altri casi la divergenza può darsi nell'attribuire a certe forme dei significati espressivi (come il dolore, la serenità, ecc.) che in realtà sono congetturali o non vi sono affatto: anche le forme e i colori – infatti – hanno connotazioni estetiche culturalmente condizionate (SCHNEIDER 1971). Dunque tutte le interpretazioni rischiano di essere travisamenti.

Ci rendiamo dunque conto che il problema è grosso e serio: anche supponendo nell'artista e nella società una capacità di "creare" e di "fruire", che possiamo a buon titolo chiamare "arte", quel che noi gustiamo nell'arte primitiva è quello che vi ha voluto esprimere l'artista e quello che il suo pubblico vi comprende?

Qui lasciamo da parte quell'aspetto del problema che riguarda la nostra arte: anche da noi infatti può nascere la domanda se ciò che risulta dalle interpretazioni di opere d'arte corrisponde a quel che l'autore voleva darne; sappiamo che questo non è sempre il caso, e che lo storico dell'arte si ritiene in diritto, in forza della sua prospettiva più vasta da cui giudica, di esprimere valutazioni che scavano più a fondo di quel che l'autore stesso, discorsivamente, dice di avere espresso. In un certo senso, lo studioso di arte ne sa più dello stesso artista; quindi, che lo studioso dell'arte primitiva ne sappia più dell'artista primitivo non è il nostro problema.

Il nostro problema è invece questo: il critico occidentale si suppone che conosca la cultura dell'autore che sta interpretando, o per mezzo di studi storici, o comunque per una certa continuità dell'arte occidentale, e che perciò rivivendo i valori estetici dell'artista, sia pure in modo più esplicito, si ponga in comunicazione effettiva con lui, lo "comprenda" effettivamente. Ma su quale base, invece, lo studioso di arte primitiva può mettersi in sintonia con valori estetici, che pur supponiamo presenti, di un'opera di arte primitiva? Inoltre la forma artistica è sempre incarnata in un contenuto rappresentativo o simbolico, è portatrice di un significato (BIEBUYCK 1969: 12). Se non conosciamo tale contenuto a servizio del quale la forma è stata creata, come potremo metterci in sintonia con l'artista (KUBLER 1961: 72-73)?

A questa obiezione alcuni rispondono che la comprensione dell'arte non deve necessariamente passare per il messaggio di cui l'opera è portatrice (DUTTON 1977: 405-406): l'esperienza estetica è una esperienza immediata, che è indipendente da qualunque altra condizione preparatoria. Questa posizione viene sostenuta o superficialmente in base al generico presupposto della universale comprensibilità dei valori artistici (DELLA SANTA 1956), ovvero su considerazioni assai più elaborate, come quella di Dufrenne (1970), che parla della immediatezza di ogni esperienza estetica, una immediatezza che oltrepassa ogni diaframma culturale, e da questo punto di vista è universale, proprio perché è "selvaggia" (vale a dire indipendente dalle situazioni culturali). Ovvero Redfield (1959: 60), ancora più espressamente (perché Dufrenne non si poneva il problema in termini trans-culturali) non soltanto afferma l'universalità dell'arte e quindi la possibilità di un approccio diretto ed immediato, ma in più sostiene che non dobbiamo avere timore di dare giudizi estetici all'occidentale, dal momento che noi abbiamo grande esperienza nel valutare l'arte. La conseguenza è allora, che i criteri di giudizio sono universali; che – in altre parole – si dà una sola estetica: come qualcuno ha cercato di sostenere su base positiva (vedi, per un

confronto fra africani ed esperti occidentali rispetto a giudizi su fotografie di opere di arte primitiva, CHILD-SIROTO 1971).

Alla obiezione, però, si può riconoscere una validità di fatto, nel senso che spesso gli apprezzatori dell'arte primitiva hanno pensato di potersi disinteressare della cultura che la aveva prodotta. Ma in via di principio l'obiezione non pare insormontabile: basterebbe fondare i giudizi valutativi dell'arte primitiva su uno studio attento (potremmo dire filologico) della religione, della società, dei valori morali, ecc.; basterebbe cioè ricostruire nella nostra mente quella cultura, per poi essere in grado di comprendere la sua arte.

Ma qui non bisogna confondere due diversi problemi. Supponiamo infatti che un buon lavoro etnologico ci permetta di penetrare abbastanza a fondo in una cultura; noi potremo dire allora di "comprendere" i comportamenti di quella popolazione; potremo dire che "comprendiamo" la sua religione, la sua morale, la sua arte, nel senso che conosciamo quale valore essi rivestono al'interno di quella cultura, e quali comportamenti sono in grado di comandare. Ma questo non è ancora quel che intendiamo quando ci domandiamo se "comprendiamo" l'arte primitiva. A questo livello possiamo solo dire che nel mondo dei "primitivi" vi è l'aspetto del "bello"; ma non abbiamo ancora una valutazione, un apprezzamento ed un godimento estetico di quell'arte. Se dovessimo limitarci a questo, allora avrebbero ragione coloro che rifiutano come inutile la conoscenza approfondita di una cultura, ed optano per una valutazione immediata, pur con alcune cautele atte ad evitare travisamenti clamorosi.

Il problema invece è un altro: poiché quello di cui si discute è l'*esperienza estetica*, il problema non è se si possono comprendere i valori estetici di un'altra cultura, ma se si possono "sperimentare"; infatti "comprendere" l'estetica primitiva, in fondo, significa proprio "avere un'esperienza in comune con l'artista". Certo, pensare che noi possiamo spogliarci completamente del nostro modo di sentire e rivestirci di un modo altrui di "sperimentare", è assurdo; ma questo, per la verità, non è indispensabile: ciò che è "altro" è sempre compreso con ciò che noi già conosciamo, ed anche in questo caso noi sperimenteremmo valori estetici altrui non già convertendoci alla loro estetica, ma attraverso la mediazione dei nostri valori estetici, i quali vengono dilatati a nuovi orizzonti, anziché essere usati per ripetere esperienze estetiche già vissute all'interno della nostra cultura.

Il risultato sarebbe una universalità dell'arte, ma non in senso assoluto, bensì nel senso che ogni esperienza estetica può essere tradotta e compresa in un'altra esperienza estetica, senza che ambedue cessino di essere storicamente avviluppate nelle rispettive culture e senza che nessuna delle due pretenda di essere "oggettiva" anche se – è chiaro – sia l'una che l'altra sono esperienza di *valori estetici*, e questa è la base della loro traducibilità.

Tuttavia l'aporia resta, perché mai noi abbiamo la certezza di avere "tradotto" anziché "travisato"; per sapere questo non c'è un metro di confronto. E così si spiega l'esitazione fra coloro che non osano affermare tanto, e si limitano a parlare di ciò che a noi dice l'arte primitiva, e coloro che pensano di poter attingere, nell'esperienza dell'arte primitiva, ciò che essa vuole e può dirci.

CONCLUSIONE

L'arte primitiva si presenta dunque come una disciplina dai tratti ancora incerti, passibile di una molteplicità di approcci non sempre chiari, attraversata da ambiguità e reciproche incomprensioni che disorientano e possono anche sconcertare. Tuttavia questa situazione non è dovuta solo a motivi contingenti: si può forse dire, anzi, che ciò dipende dal fatto che in essa sono coinvolti alcuni problemi fondamentali e decisivi:

L'arte primitiva costituisce in primo luogo una sfida e una verifica per le scienze sociali, che mai sono sollecitate e portate al limite delle proprie possibilità come quando devono maneggiare il fenomeno "arte" senza sopprimerlo, senza ridurlo a qualcosa d'altro, senza sollevare le proteste degli storici dell'arte, e rispettandolo – come del resto vuole un rigore scientifico portato fino in fondo – nella sua specificità. In linea di principio, anche lo studio etno-antropologico della religione dovrebbe comportare gli stessi problemi e le stesse difficoltà, perché sia l'arte che la religione (ma anche ad esempio la morale) appartengono alla medesima sfera dei comportamenti "qualitativi", "valutativi", "non discorsivi": questo però di fatto non si verifica, perché mentre la scienza delle religioni è svolta in una prospettiva metodologicamente agnostica che si disinteressa dell'esperienza religiosa nella sua specificità (come esperienza di *valori* religiosi), non è ancor accettato senza resistenze nella nostra cultura un atteggiamento agnostico nei confronti dei valori estetici; mentre per una religione non ci si pone se non in ambito extrascientifico (o teologico) il problema se essa è o no "nobile", "elevata", "ricca di umanità", "altruistica", gli studiosi di arte continuano a pretendere la legittimità e la sensatezza di un *giudizio di valore* ("armonia", "espressività", "interiorità", "eleganza"…) sull'arte sia nostra che di altre culture, anche se questo non si risolve in un confronto – chiaramente insostenibile – fra arti diverse. E le discipline sociali, sebbene tentate a volte di disinteressarsi per principio ad aspetti non scientifico-oggettivi, devono fare fronte a questa situazione senza chiudere gli occhi, se vogliono mantenere la loro credibilità come scienza di ogni comportamento umano, compresa quindi l'esperienza di valori estetici come diversa (anche se non estranea) dalla integrazione sociale, dalla funzione comunicativa, dalla sublimazione psicanalitica, ecc..

Ma l'arte primitiva costituisce una sfida e una verifica anche per gli storici dell'arte, per coloro che interessandosi di analisi, di interpretazioni e di valutazioni estetiche non vogliono però abbandonar-

si ad enunciazioni arbitrarie che fanno inorridire gli antropologi. Essi cioè hanno il compito di formulare, in un modo che non sia contestabile di travisamenti, i loro apprezzamenti sull'arte di altre culture: se essi non riescono in modo convincente a cogliere l'arte primitiva nella sua specificità, nel suo nucleo più profondo; se essi non riescono a persuadersi di avere sì "tradotto" nelle nostre categorie valutative storicamente condizionate dei valori estetici di altre culture, ma senza averli inventati, allora vorrebbe dire che lo studio dell'arte in ciò che essa ha di più peculiare non è possibile a livello trans-culturale; che l'arte è un fenomeno occidentale; e che solo in un senso profondamente equivoco (di corrispondenza esteriore, sociologica, funzionale) si può parlare di "arte" nel caso di culture "altre".

Non occorre, comunque, vedere necessariamente un conflitto congenito fra antropologi ed artisti: anzi, si moltiplicano gli appelli alla complementarietà e alla interdisciplinarietà. Ebbene, la complementarietà fra i due versanti, che è appunto invocata per lo studio dell'arte primitiva, viene ad assumere probabilmente – al di là del fatto concreto di una comunicazione reciproca – il senso preciso che ciascuno riconosca di avere fini ed interessi diversi, sia pur collegati: così che da una parte vanno evitate interferenze e confusioni fra i due livelli (anche se possono essere impersonati da un medesimo studioso), e dall'altra si operi un controllo vicendevole, con la denuncia di ciò che – affermato nel campo opposto e subito comunicato – comporta conseguenze o suppone conferme inaccettabili nel proprio.

Ma la presenza di una disciplina come l'arte primitiva, pur con tutti i suoi problemi, può avere un significato ancora più vasto all'interno della nostra cultura. Essa infatti aiuta a portare alle ultime conseguenze alcune prese di coscienza che altrimenti rischiano di restare a livello superficiale: il superamento dell'etnocentrismo ingenuo, la scoperta che noi giudichiamo da un punto di vista storicamente condizionato, possono facilmente scivolare in una confusa aspirazione ad una "cultura mondiale" astorica, o in posizioni relativistiche e rinunciatarie, ovvero in repentini "salti" e "conversioni" a ciò che è totalmente irrelato (infatuazioni per il pensiero orientale, la moda per gli oggetti di arte africana…) e che altro non sono – in fondo – che tentativi di fuga da comprendersi tutti all'interno della nostra cultura. Ma il caso della nostra disciplina è diverso, ed è in grado di portare in luce i principi ultimi del nostro conoscere e comprendere ciò che è "altro": l'arte primitiva, se non altro con i suoi conflitti ancora non risolti che riguardano la possibilità o meno di tradurre il concetto di "arte" per le altre culture, ci ricorda che la nostra prospettiva storicamente condizionata è presente nei nostri stessi sforzi di decondizionarci. Questo tuttavia non deve essere sentito solo come un pericolo in agguato, ma anche come uno strumento – l'unico – per uscire da noi e comunicare con gli altri, se è vero che è grazie al fatto di avere un'estetica storicamente formata, che noi possiamo comprendere i valori artistici delle culture etnologiche. Insomma, l'unico strumento che ci è dato per comprendere le altre culture, è la nostra.

NOTA BIBLIOGRAFICA

ADAIR, J. 1945.
The Navajo and Pueblo Silversmiths.
Norman: University of Oklahoma Press (seconda edizione).

ADAM, L. 1940.
Primitive Art.
Harsondsworth (Middlesex): Penguin Books.

ADAM, L. 1961.
"Origin of the Korwar Style of Dutch New Guinea",
in *The Artist in Tribal Society*. M.W. SMITH (ed.), pp. 47-49.
London: Routledge and Kegan.

Africa. 1928ss.(Journal of the International African Institute).
London.

African Art from the Harrison Eiteljorg Collection. 1976.
African Arts X, 1: 80.

African Art of the Dogon: The Lester Wundermann Collection. 1973.
African Arts VII, 1: 72-74.

African Arts. 1967ss. (Trimestrale).
Los Angeles. UCLA, African Studies Center.

African Spirit, Images and Identities. 1976.
African Arts X, 1:77-78.

African Waving and Traditional Dress. 1976.
African Arts IX, 2.

ALLISON, Ph. 1968.
African Stone Sculpture.
London.

ALTMAN, R.C. 1963.
"Nordamericane indigene culture",
in *Enciclopedia universale dell'Arte*. Vol. X, coll.1-24.
Firenze, Sansoni.

ALTMAN, R.C. 1969.
"Comments",
in *Tradition and Creativity in Tribal Art*. D. BIEBUYCK (ed.), pp. 183-192.
Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

American Anthropologist. 1888ss.
Menasha (Wisconsin): American anthropological association.

AMES, D.W. 1965.
Hausa Drums of Zaria.
Ibadan XXI: 62-79

AMES, D.W. 1968.
Professionals and Amateurs: The Musicians of Zaria and Obinio.
African Arts I: 40-45, 80-84.

AMES, D.W. 1968-1969.
Anthology of African Music: The Music of Nigeria,Hausa Music.
UNESCO Collection 1-2; Bahrenreiter Musicaphon, BM 30 L 2307. (Raccolta discografica)

AMES, D.W. 1973a.
"A sociocultural View of Hausa Musical Society",
in *The Traditional Artist in African Societies*. W. D'AZEVEDO (ed.), pp. 128-161.
Bloomington-London: Indiana University Press.

AMES, D.W. 1973b.
Igbo and Hausa Musicians: A Comparative Examination.
Ethnomusicology XVII, 2: 250-278.

AMES, D.W. – GREGERSEN, E. – NEUGEBAUER, Th. 1971.
Taaken Sàmàari. A Drum Language of Hausa Youth.
Africa (London) XLI.

AMES, D.W. – KING, A.V. 1971.
Glossary of Hausa Music and its Social Contexts.
Evanstons (Illinois): Northwestern University Press.

Anthropological Horizons. 1962.
Current Anthropology III, 1: 90-97.

ANTI, C. 1922.
"Mostra di sculture negre",
in *XIII esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, pp. 41-44
Venezia: Bestilli e Tummelli.

Anthropos. 1906ss. (Revue internationale d'ethnologie et de linguistique).
Freiburg.

APOLLINAIRE, G. – GUILLAUME, P. 1917.
Sculptures Nègres.
Paris: P. Guillaume.

ARCHER, W.G. – MELVILLE, R. 1949.
40.000 tears of Modern Art. A comparison of Primitive and Modern Art.
London: The Institute of Contemporary Arts.

Archiv für Volkerkunde. 1946ss.
Wien: Museum für Volkerkunde.

ARGAN, G.C. 1953.
"Dell'idea dei Primitivi nella Storia dell'Arte",
in *Filosofia dell'arte*, pp. 91-97.
Roma-Milano: Fratelli Bocca.

ARGAN, G.C. 1970.
L'arte moderna. 1770-1970.
Firenze: Sansoni.

(L')art de l'Afrique Noire et l'epoque nègre du quelques artistes contemporains. 1956. (Catalogo).
Saint Etiennes.

(L')arte del Congo. 1959. (Catalogo).
Roma: Museo di palazzo Venezia.

(L')art du Congo Belge. 1951.
Bruxelles: Les Arts Plastiques.

Art Index. 1929ss. (A cumulaive subject and author index to fine arts periodicals, books and museum bulletins). I (1929-1932)ss.
New York.

(L')Art Nègre. 1951. (*Presence Africaine* nn. 10/11).
Paris.
Arts d'Afrique et d'Oceanie. 1957. (Catalogo).
Cannes.

(The) Arts of the Hausa, (Commonwalth Art Gallery, London). 1976.
African Arts IX, 4: 70-71

BAHR, H. 1918.
Expressionismus.
München: Delphin-Verlag.

BALFOUR, h. 1893.
The evolution of decorative art.
London: Rivington Percival.

BARDON, P. 1948
Collections des masques d'or baoulé de l'IFAN.
Dakar.

BAROCELLI, P. 1940
"Il reale Museo Preistorico ed Etnografico Luigi Pigorini",
in *Relazioni della XXVIII riunione della SIPS, Pisa 11-15 ott. 1939*, vol. IV, pp. 401-408.
Roma, SIPS.

BARR, A.H. 1951.
Matisse.
New York: Museum of Modern Art.

BARROW, T. 1963
Decorative Art of the New Zealand Maori.
Wellington.

BARRY, W.H. III 1971
"Relationschip Between Child Training and the Pictorial Arts",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 64-72.
New York: Dutton.

BARTHES, R. 1964.
Eléments de semiologie. (Communications, 4)
Paris. (traduzione italiana: 1966. *Elementi di semiologia*. Torino: Einaudi)

BASCOM, W. 1969
"Creativity and Style in African Art",
in *Tradition and Creativity in Tribal Art*. D. BIEBUYCK (ed.), pp. 98-119.
Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

BASCOM, W. 1973a.
African Art in cultural perspective: an introduction.
New York: Norton.

BASCOM, W. 1973b.
"A Yoruba Master Carver: Duga of Meko",
in *The Traditional Artist in African Societies*. W. D'AZEVEDO (ed.), pp. 62-78.
Bloomington-London: Indiana University Press.

BASCOM, W. – GEBAUER, P. 1953.
Handbuch of West-African Art (Milwaukee Public Musem: Popular Science Handbook Series, V).
Milwaukee: Bruce.

BASSANI, E. 1977.
Scultura africana nei musei italiani.
Bologna: Calderini.

BASTIAN, A. 1881.
Der Völkergedanke im Aufbau einer Wissenschaft von Menchen und seine Begründung auf ethnologische Sammlungen.
Berlin.

BASTIDE, R. 1958.
"Brasile",
in *Enciclopedia universale dell'Arte*. Vol. II, coll. 782-789.
Firenze, Sansoni.

BASTIN M.L. 1961.
Art decoratif Tahokwe. Subsidios para a Historia, Arqueologia e Etnografia dos povos da Lunda.
Lisboa.

BASTIN M.L. 1968.
L'art d'un peiple d'Angola. I: Chokwe.
African Arts II, 1: 40-47, 63-64.

BAUMANN, H. 1927
Die materielle Kultur des Azande und Mangbetu. (Baessler-Archiv 11)
Berlin.

BEIER, U. 1957.
The Story of Sacred Wood Carvings in One Small Yoruba Town.
Lagos.

BEIER, U. 1960.
Art in Nigeria.
Cambridge: Cambridge University Press

BEIER, U. 1963.
African Mud Sculpture.
Cambridge.

BELL, C. 1920.
Negro Sculpture.
Arts and Decoration XIII.

BELMONT, N. (et ALII). 1963.
L'art et le sociétés primitives à travers le monde.
Paris.

Benin Art. (Primitive Art Bibliographies, 6). 1968
New York: Museum of Primitive Art.

BERGMANNS, R.A. 1956.
Art of South West New Guinea.
Amsterdam.

BERNAL, I. 1969.
"Individual Artistic Creativity in Pre-Columbian Mexico",
in *Tradition and Creativity in Tribal Art*. D. BIEBUYCK (ed.), pp. 71-83..
Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

BERNARDI, B. 1974.
Uomo cultura società. Introduzione agli studi etnoantropologici.
Milano: F. Angeli (3ª ediz.: 1976).

BERNDT, R.M. 1971.
"Some methodological Considerations in the Study of Australian Aboriginal Art",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 99-126.
Nes York: Dutton.

BESSON, M. 1944.
L'influence coloniale sur le décor de la vie française.
Paris: Agence éeconomique des colonies.

BIANCHI, U. 1965.
Storia dell'etnologia.
Roma: Abete.

BIEBUYCK, D. 1954.
Function of a Lega mask.
International Archiv für Ethnographie (Leiden) XLVII, 1.

BIEBUYCK, D. (ed.) 1969.
Tradition and Creativity in Tribal Art.
Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

Black Gods and Kings. 1971.
African Arts V, (autumn): 65-66.

BLACKWOOD, B. 1950.
The Technology of a Modern Stone Age people in New Guinea. (Occasional papers on Technology, 3).
Oxford: Pitt Rivers Museum.

BLANC, C.A. 1960-1961.
L'arte pre-figurativa nella paletnologia, nell'etnografia, nel bambino.
Bollettino di Paletnologia Italiana LXIX-LXX, 15-31.

BOAS, F. 1897.
Decorative Art of the Indians of the North Pacific Coast.
America. Museum of Natural History Bulletin (New York) IX, 10: 123-176.

BOAS, F. 1927.
Primitive Art.
Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

BODROGI, T. 1959a.
"New Guinean Style Provinces. The Style Province Astrolabe Bay",
in *Opuscula Ethnologica Memoriae Ludovici Biro Sacra.*
Budaperst.

BODROGI, T. 1959b.
Oceanian Art.
Budapest: Athenaeum Printing House.

BODROGI, T. 1967.
Afrikanische Kunst.
Wien-München-Budapest.

BOHANANN, P. 1961.
"Artisti and Critic in an African Society", in *The Artist in Tribal Society*. M.W. SMITH (ed.), pp. 85-94.
London: Routledge and Kegan.

BONICATTI, M. 1963.
"Japanische Farbholzschnitt und Wiener Secession", in *Die Künstlerischen Probleme der Spätromantik*, pp. 9-58.
Wien.

BOSI, R. 1961.
I Boscimani del Kalahari.
Milano: Il Saggiaore.

BRANDI, E.J. 1973.
Australian Aboriginal Paintings in Western and Central Arnhem Land.
Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies.

BRASSEUR, p. 1966.
Introduction bibliographique aux arts plastiques de l'Ouest africain.
Notes Africaines (I..F.A.N.) n. 110 (avril): 73-80.

BRIGHAM, W.F. 1892-1893.
A preliminary catalogue of the Pauhai Museum of Polynesian Ethnology and natural History.
Honolulu.

BUCHHEIM, L.G. 1956.
Die Künstlergemainschaft "Brücke".
Feldafing.

BUCK, P.H. 1957.
Arts and Crafts of Hawaii.
Honolulu.

BUCK, P.H. 1966a.
"Material Representatives of Tongan and Samoan Gods",
in *The Many Faces of Primitive Art*. D. FRAZER (ed.), pp. 102-120.
Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall. (anche: 1935-1936. *Journal of Polynesian Society* XLIV-XLV: 85-96, 153-162, 48-53, con lo pseudonimo TE RANGI HIROA).

BUCK, P.H. 1966b.
"Additional Wooden Images from Tonga",
in in *The Many Faces of Primitive Art*. D. FRAZER (ed.), pp. 121-128.
Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall. (anche: 1937. *Journal of Polynesian Society* XLVI: 74-82, con lo pseudonimo TE RANGI HIROA).

BÜHLER, A.-BARROW, T.-MOUNTFORD, CH.P. 1961.
Ozeanien und Australien. Die Kunst der Südsee (Kunst der Welt).
Baden Baden: Holle Verlag.

BUNZEL, R.L. 1928.
The Pueblo Potter: A Study of Creative Imagination in Primitive Art.
New York: Columbia University Press.

BURLAND, c. 1975.
Eskimo Art.
London: Hamlyn.

BURNS, W.A. 1953.
Modern Trends in the natural History Museum of the United States of America.
Museum VI, 3.

BURSSENS, H. 1958.
La fontion de la sculpture traditionelle chez les Ngbaka.
Brousse (Leopoldville).

BUSHNELL, G.S. 1967.
Ancient Arts of the Americas.
London: Thames and Hudson.

CAGLI, C.-KAMER, H. 1973.
Arte negra. (Catalogo).
Roma: Galleria "Il Silenzio" di Via Margutta.

CARNEGIE INSTITUTE MUSEUM OF ART. 1969-1970.
Collection Jay C. Leff. The Art of Black Africa. (Catalogo).
New York.

CARPENTER, E.-VARLEY, F.-FLABERTY, R. 1959.
A discusison of Eskimo Art.
Toronto.

CARPENTER, E. 1971.
"The Eskimo Artist",
in *Anthropology and Art.* Ch. OTTEN (ed.), pp. 163-171.
Garden City (New York): The Natural History Press. (anche in 1961. *Current Anthropology* II, 4: 361-363).

CARROLL, K. 1967.
Yoruba Religious Carving.
New York: Praeger.

CAVALLI, E. 1973
Nel Museo delle Arti Primitive (Rimini).
Arterama V, 1:12-14.

CERULLI, E. 1964.
Esposizione permanente di arte africana nel nuovo Museo Pigorini.
Bollettino d'arte ministeriale della pubblica istruzione n. 4: 355-359.

CHARBONNIER, G. 1959.
Le monologue du peintre.
Paris: Julliard.

Chicago Natural History Museum. 1958.
(Museum Stories on Natural History Subjects).
Chicago.

CHILD, I.L.-SIROTO, L. 1971.
"Bakwele and American Aesthetic Evaluations Compared",
in *Art and Aesthtics in Primitive Societies*, C.F. JOPLING (ed.), pp. 271-289.
New York: Dutton.

CHIPP, H. 1971.
"Formal and Symbolic Factors in the Art Styles of Primitive Cultures",
in *Art and Aesthtics in Primitive Societies*, C.F. JOPLING (ed.), pp. 146-170.
New York: Dutton.

CHRISTENSEN, E.O. 1955.
Prmitive Art.
New York: Crowell.

CIRESE, A.M. 1972.
Cultura egemonica e culture subalterne.
Palermo: Palumbo (seconda ed.).

CLAERHOUT, G.H. 1965.
The Concept of Primitive Applied to Art.
Current Anthropology VI, 4: 432.438.

CLEVELAND MUSEUM OF ART. 1958
Handbook of the Cleveland Museum of Art.
Cleveland.

CLINE, W. 1937.
Mining and Metallurgy in Negro Africa. (general Series in Anthropology n. 5).
Menasha (Wisconsin): George Banta.

COLE, H.M. 1970.
African Arts of Tranformation.
Santa Barbara: University of California.

COLE, H.M.-THOMPSON, R.F. 1969.
Bibliography of Yoruba Sculpture. (primitive Art Bibliographies, 3).
New York: Museum of Primitive Art.

COLLINS, H.B. 1958.
Eschimesi culture",
in *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Vol. V, coll. 1-28.
Firenze: Sansoni.

Colloque sur l'art negre. 1966.
"Premier Festival Mondial des Arts Negres, 30 mars-8 avril 1966. 2 voll.
Paris: Presence Africaine

COMITAS, L. 1968.
Caribbeana 1900-1965: A Tropical Bibliography.
Seattle-London: University of Washington Press.

COOMARASWAMY, A.K. 1935.
"That Beaty is a State",
in COOMARASWAMY, A.K., *The Dance of Shiva*, p. 43.
New York: Sunrise Turn

CORDWELL, J.M. 1952.
Some Aesthetic Aspects of Yoruba and Benin Culture.
Dissertazione dottorale non pubblicata: University of Illinois.

CORY, H. 1953.
Wall Painting by Snake Charmers in Tanganika.
London.

COVARRUBIAS, M. 1957.
Indian Art of Mexico and Central America.
New York.

CROWLEY, D. 1958.
Aesthetic Judgement and Cultural Relativism.
Journal of Aesthetics and Art Criticism XVII, 2: 187-193.

CROWLEY, D. 1971.
"An African Aesthetic",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 315-327.
New York: Dutton.

CROWLEY, D. 1973.
"Aesthetic Value and Profesisnalism in African Art: Three Cases fron the Katanga Chokwe",
in *The Traditional Artist in African Societies*. W.L. D'AZEVEDO (ed.), pp. 221-249.
Bloomington / London: Indiana University Press.

CROWLEY, D. 1976.
Stylistical Analysis of African Art: a Reassessment of Olbrechts' "Belgian Method",
African Arts IX, 2: 43-49.

CROWNOVER, D. 1961.
"The Tribal Artist and the Modern Museum",
in *The Artist in Tribal Society*.
M.W. SMITH (ed.), pp. 33-36.
London: Routledge and Kegan.

CUISINIER, J. 1958.
"Asia meridionale, stili tribali"
In *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Vol. II, coll. 36-44.
Firenze: Sansoni.

Curator. 1968ss.
New York: American Museum of Natural History.

Current Anthropology. 1960ss.
(A world journal of the sciences of man).
Chicago.

DARK, P. 1954.
Bush Negro Art..
London.

DARK, P. 1973.
An Introduction to Benin Art and Technology.
Oxford: Clarendon Press / London: Oxford University Press.

DARK, P. – FORMAN, W. – FORMAN, B. 1960.
Benin Art.
London: P. Hamlyn.

DAVENPORT, W.H. 1971.
"Sculpture of the Eastern Solomons",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 382-423.
New York: Dutton.

DAVIDSON, B. 1959.
Old Africa Redescovered.
London: Gollancz.

DAVIS, R.T. 1949.
Native Arts of the Pacific Nothwest fron the Rasmussen Collection of the Portland Museum.
Stanford (California): Stanford University Press.

D'AZEVEDO W. 1958.
A structural Approach to Aesthetics: Toward a Definition of Art in Anthropology.
American Anthropologist LX, 4: 702-714.

D'AZEVEDO W. (ed.). 1973a.
The Traditional Artist in African Societies.
Bloomington / London: Indiana University Press.

D'AZEVEDO W. (ed.). 1973b.
"Sources of Gola Artistry",
in *The Traditional Artist in African Societies*. W. D'AZEVEDO (ed.), pp. 282-340.
Bloomington / London: Indiana University Press.

DE BENEDETTI, B. 1922.
in *Nuova Antologia*, 16 giugno 1922

DE HAVENON, G. 1971.
Museum of African Art.
Washington.

DELLA SANTA, E. 1948.
Une exposition d'Art primitif aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire,
Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Bruxelles) nn.4-6.

DELLA SANTA, E. 1955.
L'exposition "Melanesie" aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire
Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Bruxelles) XXVII, 4 (Melanesie): 1-20.

DELLA SANTA, E. 1955.
Le realisme synthetique dans l'art plastique des peuples d'Outremer.
Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Bruxelles) XXVIII: 40-52.

DE MICHELI M. 1966.
Brancusi. (I Maestri della Scultura n. 46).
Milano: F.lli Fabbri.

DE MICHELI M. (ed.). 1966.
Siqueiros (catalogo).
Firenze.

DENYS-PERIER, G. 1934.
Un artiste dans l'arriere-farde de Stanley: H. Word.
Revue Belge, 15 janvier 1934.

DEPARTMENT OF NORTHERN AFFAIRS. 1959.
Canadian Eskimo Art.
Ottawa: The Queen's Printer.

DEVEREUX, G. 1971.
"Art and Mythology: a General Theory",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies.* C.F. JOPLING (ed.), pp. 193-224.
New York: Dutton.

DIAS, J. (et ALII). 1968
Escultura Africana no Museu de Etnologia do Ultramar.
Lisboa.

DIEHL, G. 1954.
Matisse.
Paris: Tisné.

DITTMER, K. 1952
"Die Kunst der Naturvolker",
in *Das Atlantisbuch der Kunst*, pp. 627-644.
Zürich: Atlantis.

DITTMER, K. 1961.
Die Sakralen Häuptlingen der Gurunsi Obervoltagebiet (Mitt. Museum für Volkerkunde XXVII)
Hamburg.

DITTMER, K. 1967.
Bedeutung, Datierung und Kulturhistorische Zusammenhänge der "prähistorischen Steinfiguren aus Sierra Leone und Guinée.
Archiv Baessler n.s. XV, 1.

DOCKSTADTER, F.J. 1961.
The Arts and Crafts of the North American Insian. (Studio Book).
London.

DOCKSTADTER, F.J. 1974.
Indian Art of the Americas.
New York: Museum of the American Indian Hye Foundation.

DOUGLAS, F.H. - D'HARNONCOURT, R. 1941.
Indian Art in the U-S.A.
New York: Museum of Modern Art.

DUBUFFET, J. 1972.
Za čistu tvorbu (For Genuine Art).
Insita n. 2: 3-9.

DUFF, W. – HOLM, B. – REID, B. 1967.
Arts of the Raven.
Vancouver.

DUFRENNE, M. 1970.
L'art et le sauvage.
Revue d'Esthetique n. 3-4:241-254.

DUPIN, J. 1962
Alberto Giacometti.
Paris: A. Maeght.

DUHUIT, G. 1949.
Les Fauves.
Genéve: Les Trois Collines.

DUTTON, D. 1977.
Art, Behavior, and the Anthropologists.
Current Anthropology XVIII, 3: 387-407.

EDWARDS, E. 1969.
Lives of the Founders of the British Museum.
Amsterdam: Gérard Th. van Hensen.

EINSTEIN, C. 1915.
Negerplastik.
Leipzig: Die weissen Bücher (2 ed.: 1920. München: K. Wolff).

EINSTEIN, C. 1926.
Die Kunst des XX Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte, XVI).
Berlin.

EKHOLM, G.F. 1959.
"Art in Archeology",
in *Aspects of Primitive Art*. (Lecture Series, 1).
New York: The Museum of Primitive Art.

ELIADE, M. 1956.
Forgerons et Alchimistes.
Paris: Flammarion.

ELISOFON, E. FAGG, W. 1958.
La sculpture africaine.
Paris.

ELKIN, A.P. – BERNDT, D. – BERNDT, R. 1950
Art in Arnhem Land.
Melbourne: Cheshire (anche Chicago: University of Chicago Press).

ELLIS, G. 1972.
African Art at the Los Angeles County Museum.
African Arts V, 3: 60-61.

ELLIS, G. 1976.
An intricate problem. Fakes, Fakers and Fakery. Authenticity in African Art.
African Arts IX, 3: 25-27.

ELWIN, V. 1951.
The Tribal Art of Middle India.
London.

Enciclopedia Universale dell'Arte (E.U.A.). 1958-1967. Voll 1-15.
Firenze: Sansoni.

ENGESTRÖM, T. 1957.
Notes sur le modes de construction ou Soudan (Smarre Meddelanden des Statens Etnografiska Museum, 26).
Stockholm.

ETZKORN, K.P. 1973.
On the Sphere of Social Validity in African Art: Sociological Reflections on Ethnographic Data",
in *The Traditional Artist in African Societies*. W. D'AZEVEDO (ed.), pp. 343-378.
Bloomington-London: Indiana University Press.

EWERS, J.C. 1939.
Plains Indian Painting.
Stanford.

EWERS, J.C. 1956.
New Ethnological Exhibits, Unites States Natinal Museum.
Museum IX, 1.

EYO, E. (s.d. [1967]).
Guide to the Nigerian Museum.
Lagos.

EYO, E. 1970.
1969 Excavations ay Ife-Ife.
African Arts III, 2.

FAGG, B. 1951.
The Dilemma which faces African Art.
The Listener, September 13.

FAGG, B. 1965.
Radiocarbon Dating of the Nok Culture. Northern Nigeria.
Africa (London) XXX, 1: 102ss.

FAGG, W. 1951.
Tribal Culture and the Festival of Britain.
Man LI (June): 73-76.

FAGG, W. 1955-56.
The Study of African Art.
Allen Memorial Art MuseumBulletin XIII, 2: 44-61.

FAGG, W. 1956.
The Art of Ife.
Lagos.

FAGG, W. 1958.
The Latest Ife Finds (catalogo).
New York: The Museum of Primitive Art..

FAGG, W. 1964.
Afrique, Cent tribus, cent chefs d'oeuvre.
Paris: Musée des arts decoratifs.

FAGG, W. 1967a.
The Art of Central Africa.
Milano: Fontana Unesco Art Books.

FAGG, W. 1967b.
The Art of Western Africa.
New York.

FAGG, W. 1969.
"The African Artist",
in *Tradition and Creativity in Tribal Art*. D. BIEBUYCK (ed.), pp. 42-57.
Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

FAGG, W. 1970.
African Sculpture.
Washington D.C.

FAGG, W. – FORMAN, W. – FORMAN, B. 1959.
Afro-Portuguese Ivories.
London: Batchworth Press.

FAGG, W. – LIST, H. 1963.
Nigerian Images.
Londn: Lund Humphries.

FAGG, W. – PLASS, M. 1964.
African Sculpture.
London.

Fakes, Fakers and Fakery. Authenticity in African Art. 1967.
African Arts IX, 3: 21-31, 49-50.

FAUBLEE, M.U. 1963.
L'art Malgache. (Pays d'Outre Mer, 5^ Serie).
Pris: Press Universitaires de France.

FEDER, N. 1967.
North America Indian Paintings.
New York: The Museum of Primitive Art.

FENTON, W. 1956.
Some questions of Classification, Typology and Style raised by Iroquois Masks.
Transactions, the New York Academy of Science n.s. XVIII, 4: 347-357.

FENTON, W. 1960.
The Museum and Anthropological Research.
Curator III: 327-356.

FERNANDEZ, J.W. 1971.
"Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 356-373.
New York: Dutton.

FERNANDEZ, J.W. 1973.
"The Exposition and Imposition of Order: Artistic Expression in Fang Culture",
in *The Traditional Artist in African Societies*. W.L. D'AZEVEDO (ed.), pp. 194-220.
Bloomington / London: Indiana University Press.

(The) Festival of African Arts. 1975.
African Arts IX, 1: 18.

FEZZI, E. 1971.
Henry Moore. (I Maestri del Novecento, 9).
Firenze: Sansoni.

FIEDLER, K. 1896.
Schriften über Kunst (Ed. H. MARBACK).
Leipzig: Verlag von S. Hirzel. (Traduz. italiana: 1945. *Aforismi sull'arte*. Milano).

Field manual for museums. 1970. (Museum and Monuments XII)
Paris: UNESCO.

FIRTH, R. 1925.
The Maori Carver.
Journal of the Polynesian Society XXXIV: 277-291.

FIRTH, R. 1936.
Art and Life in New Guinea.
London.

FIRTH, R. 1951.
Elements of Social Organisation.
London: Watts.

FISCHER, E. 1963.
Künstler der Dan.
Archiv Baessler n.s. X.

FISCHER, J.L. 1971.
"Art Styles as Cultural Cognitive Maps"
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 171-192.
New York: Dutton. (anche in *Anthropology and Art*. 1971. Ch. OTTEN ed. 1971, pp. 141ss. New York: American Museum of natural History)

FOCILLON, H. 1928.
La peinture française au XIX° et au XX° siècle.
Paris: Laurens.

FORGE, A. 1971.
"Art and Environment in the Septik",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies.* C.F. JOPLING (ed.), pp. 290-314.
New York: Dutton.

FORGE, A. (ed.). 1973.
Primitive Art and Society.
London-New York: Oxford University Press.

FOY, W. 1910.
Führer durch das Tautenstrauch-Joest Museum.
Köln.

FRANCASTEL, P. 1969.
"Esthetique et Ethnologie",
in *Ethnologie General* (Encyclopédie de la Pleiade), J. PONER (ed.), pp, 1706-1729.
Paris: Gallimard.

FRASER, D. 1962.
Primitive Art.
New York: Doubleday

FRASER, D. 1963.
Torres Strait's Art. (Primitive Art Bibliographies, 1)
New York: Museum of Primitive Art.

FRASER, D. (ed.). 1966a.
The Many Faces of Primitive Art. A Critical Anthology.
Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice Hall.

FRASER, D. 1966b.
"The Heraldic Woman",
in *The Many Faces of Primitive Art*. FRASER, D. (ed.), PP. 36-99.
Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice Hall.

FRASER, D. 1971
"The Discovery of Primitice Art",
in *Anthropology and Art.* Ch. OTTEN (ed.), pp. 20-36.
Garden City (New York): The Natural History Press. (anche in 1957. H. KRAMER ed.. *The Turn of the Century*, pp. 119-133. New York: The Art Digest).

FRASER, D. - COLE, H. (eds.). 1972.
African Art and Leadership.
Madison: University of Winsconsin Press.

FRESE, H.H.. 1960.
Anthropology and the Public: The Role od Museums. (Mededelingen van het Rijksmuseum voor Volkerkunde, n. 14).
Leiden.

FROBENIUS, L. 1897.
Die Bildende Kunst der Afrikaner. (Mitteilungen des Anthropologisches Gesellschaft, 37).
Wien.

FROBENIUS, L. 1923.
Das unbekannte Afrika.
München.

FROBENIUS, L. 1930.
L'art africaine.
Cahiers d'Art V: 8-9.

FRÖLICH, W. 1966.
Die Benin-Sammlung des Rautenstrauch-Joest Museum in Köln.
Ethnologica n.s. 3:231-310.

FRÖLICH, W. 1967.
Exotische Kunst im Rautenstrauch-Joest Museum.
Köln.

FRY, R. 1920a.
Negro Scupture.
Athaeneum. (Ripreso in: 1920. *Vision and Design*. London)

FRY, R. 1920b.
Vision and Design.
London: Chatto and Windus. (Traduz. italiana: 1947. *Visione e Disegno*. Milano).

(von) FÜRER-HAIMENDORF, CH. 1958.
"Asia Meridionale, stili tribali",
in *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Vol. II, coll. 25-36.
Firenze: Sansoni.

GABUS, J. 1953.
The Place of Temporary Exhibitions in an Ethnographical Museum.
Museum VI, 3.

GABUS, J. 1959.
Kunst der Wüste.
Olten.

GABUS, J. 1967.
Art nègre.
Neuenberg.

GARFIELD, v. 1950.
The Tsimshian, Their Arts and Music.
New York.

GARRONI, E. 1968.
Semiotica ed Estetica.
Bari: Laterza.

GASKIN, L.J.P. 1965.
A Bibliography of African Art.
London: International African Institute.

Gauguin en Bretagne. 1956
Gazette des Beauz-Arts XLVII, (gennaio –aprile): 83ss.

GAUGUIN, P. 1946.
Lettres.
Paris: Grasset.

GAUTHIER, M. 1949.
Henri Rousseau.
Paris.

GEBHARD, D. 1974.
Indian Art of the Northern Plains: an exibition at the Art Galleries of the Univ. of California.
Santa Barbara: Standard Print of Santa Barbara.

GERBRANDS, A. 1950.
Kunststilen in West Nieuw Guinea.
Indonesie IV: 251ss.

GERBRANDS, A. 1957.
Art as an element of culture, especially in Negro-Africa. (Mededelingen can het Rijksmuseum voor Volkerkunde, 12).
Leiden: J. Brill.

GERBRANDS, A. 1962a.
The Art of Asmat.
New York: Museum of Primitive Art.

GERBRANDS, A. 1962b.
Symbolism in the Art of Amanamkai, Asmat, South New Guinea. (Mededelingen can het Rijksmuseum voor Volkerkunde, 15).

GERBRANDS, A. 1967a.
Afrika. Kunst aus dem Schwarzen Erdteil.
Reklinghausen.

GERBRANDS, A. 1967b.
Wow-Ipits: Eight Asmat Wood Carvers of New Guinea.
Den Haag-Paris.

GERBRANDS, A. 1969.
"The Concept of Style in Non-Western Art",
in *Tradition and Creativity in Tribal Art*. D. BIEBUYCK (ed.), pp. 58-70.
Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

GESSAIN, R. 1965.
The role of museums in contemporary Africa.
Museum XVIII, 3: 118-120.

GILBERT, A. 1955.
Sculpture and Design: an Outline of Maori Art.
Wellington.

GIORDANO, D. 1922
Discorso alla cerimonia inaugurale della XII esposizione d'arte di Venezia.
Gazzetta di Venezia, 5 maggio 1922.

GJESSING, G. 1962.
Art in the Anthropological Sciences.
Current Anthropology III, 5 (dec.): 479-480.

GLÜCK, J. 1956a.
Afrikanische Arkitektur.
Tribus n.s. VI:65-82.

GLÜCK, J. 1956a.
Afrikanische Masken.
Baden-Baden: Waldemar Klein.

GOLDEN GATE INTERNATIONAL EXHIBITION. 1940.
Aboriginal Cultures of the Western Hemisphere.
San Francisco.

GOLDING, J. 1963.
Storia del Cubismo (1907-1914).
Milano: Mondadori.

GOLDWATER, R.J. 1938.
Primitivism in Modern Painting.
New York-London (ripubblicato come *Primitivism in Modern Art*. London-New York: Vintage Books. 1967).

GOLDWATER, R.J. 1960.
Bambara Sculpture from the WesternSudan.
New York: Museum of Primitive Art.

GOLDWATER, R.J. 1961a.
Three Regions of Primitive Art. (Lecture Serie, 2)
New York: Museum of Primitive Art.

GOLDWATER, R.J. 1961b.
Traditional Art of African nations in the Museum of Primitive Art.
New York: Museum of Primitive Art.

GOLDWATER, R.J. 1964.
Senufo Sculpture from West Africa.
Greenswich (Connecticut).

GOLDWATER, R.J. 1969.
"Judgment on Primitive Art, 1905-1965",
in *Tradition and Creativity in Tribal Art*. D. BIEBUYCK (ed.), pp. 24-41.
Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

GOLDWATER, R.J. – KOOIJMAN, S. 1959.
The Art of Lake Sentani.
New York: Museum of Primitive Art.

GONZALES, J. 1936.
Picasso sculpteur.
Cahiers d'Art XI, 6.7.

GOODALE, J.C. – KOSS, J.D. 1971.
"The Cultural Context of Creativity among the Tiwi",
in *Anthropology and Art*. Ch. OTTEN (ed.), pp. 163-171.
Garden City (New York): The Natural History Press.

GÖPEL, C. 1955.
Deutsche Holzschnitte des XX Jahrhunderts.
Wiesbaden: Inseln-Verlag.

GORDON, R.W. 1971.
An Introduction to American Archeology, Vol. 2: South America.
Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall.

GREIMAS, A.J. 1970.
Du sens.
Paris: Seuil. (Traduz. italiana: 1974. Modelli segnici. Milano: Bompiani.

GRIAULE, M. 1938.
Masques Dogon.
Paris.

GRIAULE, M. 1947.
Arts de l'Afrique Noire.
Paris.

GRIAULE, M. 1951.
"Les symboles des arts africains",
in *L'art nègre*. (Presence Africaine 10-11)
Paris: Presence Africaine.

GROHMANN, W. 1958.
Wassili Kandinsky.
Milano: Il Saggiatore.

GROSSE, E. 1894.
Die Anfänge der Kultur.
Freiburg. (Traduz. spagnola: 1944. *Los comienzos del arte*. Buenos Aires: Editorial Impulso).

GROTTANELLI, V.L. 1964.
L'etnologia e le "leggi" della condotta umana.
Roma: Ateneo.

GROTTANELLI, V.L. 1966.
Ethnologica. L'uomo e la civiltà. 3 voll.
Milano: Labor.

GROTTANELLI, V.L. (s.d. [1968]).
Principi di Etnologia. Vol. I.
Roma: Ateneo (litografato).

GROTTANELLI, V.L. 1975.
"The Lugard Lecture of 1961",
in *African Images*. D. MCCALL – E. BAY (eds.) pp. 3ss. (anche: 1961. Sul significato della scultura africana. *Africa*: 324-343).

GROTTANELLI, V.L. 1976.
Su una antica scultura in avorio della Sierra Leone.
Quaderni Poro (Milano).

GUERRE, P. 1976.
L'enseignement universitaire de l'art d'Afrique Noir et ses problèmes.
Quaderni Poro (Milano): 59-75.

GUIART, J. 1963.
Ozeanien. (Universum der Kunst).
Münich. (Traduz. inglese: 1963. *The Arts of the South Pacific*. New York).

GUIART, J. 1969.
"The Concept of Norm in the Art of Some Oceanian Societies",
in *Tradition and Creativity in Tribal Art*. D. BIEBUYCK (ed.), pp. 84-97.
Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

A Guide to the Collections. 1964-1965.
Denver Art Museum Quarterly, Winter-Spring.

GUILLAUME, P. 1920.
Opinions sur l'art nègre.
Action, n. 3.

GUILLAUME, P. – MUNRO, Th. 1926.
Primitive Negro-Sculplture.
London: Jonathan Cape.

GUILLAUME, P. – MUNRO, Th. 1929.
La Sculpture Nègre Primitive.
Paris: G. Crès.

GUNTHER, E. 1945.
Indian Art of the Pacific Northwest Exhibition.
Oakland: Mills College, the Art Gallery.i

GUNTHER, E. 1950.
Material Culture, the Museum of Primitive Art.
College Art Journal (University of Washington) IX, 3 (Spring): 290-294.

GUNTHER, E. 1951.
Indians of the Northwest Coast.
Colorado Springs: Taylor Museum.

GUNTHER, E. 1958.
"Americane Indigene Culture",
in *Enciclopedia universale dell'Arte*. Vol. I, coll. 229-244.
Firenze, Sansoni.

GUNTHER, E. 1962.
Indian Art of the Northwest Coast.
La Jolla Art Center.

GUNTHER, E. 1966.
Art in the Life of the Nortwest Coast Indians.
Portland.

HADDON, A.C. 1894.
The decorative art of British New Guinea. (Royal Irish Academy, Cunningham Mémoirs n. 10)
Dublin.

HADDON, A.C. 1895.
Evolution in Art.
London: W. Scott.

HAFTMANN, W. – LIEBERMANN, W.S. 1957.
German art in the XXth century.
New York.

HAK, S.A. 1970.
"Exchange of objects between Museums",
in *Field manual for museums* (Museums and Monuments, XII).
Paris: UNESCO.

HALLADE, M. – HEINE GELDERN, R. 1958.
"Indonesiane culture e tradizioni",
in *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Vol. VII, coll. 453-512.
Firenze: Sansoni.

HAMY, E.T. 1890.
Les origines du Musée d'Ethnographie.
Paris: Leroux.

Handbook of South American Indians. 1946-1959. Voll. 1-7
Washington: U.S. Bureau f American Ethnology.

HARDING, A. – BOLLING, P. 1938.
Bibliography of articles and papers on North-American Indian Art.
Washington: Department of the Interior, Indian Arts and Crafts Board.

HARDY, G. 1927.
L'art nègre.
Paris: H. Laurens.

HARLEY, G.W. 1950.
Masks as agent of social control in Northeast Liberia.
Papers of the Peabody Museum XXXII, 2.

HARNER, M. – ELSASSER, A. 1965.
Art of the Northwest Coast.
Berkeley: University of California.

HASELBERGER, H. 1957.
Die Wandmalerei der afrikanischer Neger.
Zeitschrift für Ethnologie LXXXII: 209-237.

HASELBERGER, H. 1954-1959.
Afrikanische Freskokunst.
Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst (Leipzig): 85ss.

HASELBERGER, H. 1959.
In den Jahren 1954 bis 1960 erschienene Werke zur Kunst der "ethnologischen Volker" besonders Negerafrikas.
Kunstgeschichtliche Anzeigen (Wien) IV, 3-4: 106-121.

HASELBERGER, H. 1961.
Methods of Studying Ethnological Art.
Current Anthropology II: 351-384.

HASELBERGER, H. 1964.
Die Bautraditionen der Westafrikanischen Nekerkulturen, eine völkerkundliche Kunststudie. (Wissenschaftliche Schriftenreihe des Afro-Asiatischen Institutes in Wien, 2).
Wien: Herder.

HASELBERGER, H. 1965-1966.
In den Jahren 1961 bis 1964 erscheinene Werke zur ethnologischen Kunsyforschung.
Kunstgeschichtliche Anzeigen (Wien) VII: 62-92.

HAWTHORN, A. – MORRIS, J.A. 1956.
People of the Potlach.
Vancouver: Vanvouver Art Gallery and University of British Columbia.

HAWTHORN, H.B. 1961
"The Artist in Tribal Society: The NorthwEst Coast"
in *The Artist in Tribal Society*. M.W. SMITH (ed.), pp. 59-70
London: Routledge and Kegan.

HEINE-GELDERN, R. 1935.
The Archeology and Art of Sumatra.
Wiener Beiträge zur Kulturgeschichte und Linguistik III.

HEINE-GELDERN, R. 1937.
L'art prebouddhistique de la Chine et de l'Asie du Sud-Est et son influenze en l'Océanie.
Revue des Arts Asiatiques XI, 4: 177-206.

HEINE-GELDERN, R. 1948.
Indonesian Art: Introduction catalogue pf the Loan Exhibition from the Royal Indies Institute.
Amsterdam.

HEINE-GELDERN, R. 1966.
"Some Tribal Art Styles of Southest Asia: an Experiment in Art History",
in *The many Faces of primitive Art*. D. FRASER (ed.), pp. 165-221.
Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice Hall.

HEROLD, E. 1967.
Ritualmasken Afrikas aus den Sammlungen des Napstek-Museums in Prag.
Prag.

HERRMANN, F. 1951.
Die Bildnerei der Naturvölker als Forschunggegenstand.
Studium Generale IV, 4.

HERRMANN, F. 1958.
Die Afrikanische Negerplastik als Forschunggegenstand.
Berlin.

HERRMANN, F. – GERMANN, P. 1958.
Beiträge zur afrikanischen Kunst. (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, n. 9).
Berlin: Akademie-Verlag.

HERSKOVITS, M. – HERSKOVITS, F. 1930.
Bush Negro Art.
The Arts XVII, 1 (October).

HERSKOVITS, M. – HERSKOVITS, F. 1934a.
The Art of Dahomey. I: Brass Casting and Appliqué Cloths.
American Magazine of Art XXVII: 67-76

HERSKOVITS, M. – HERSKOVITS, F. 1934b.
The Art of Dahomey. II: Wood Carving.
American Magazine of Art XXVII: 124-131.

HERSKOVITS, M. 1945.
Background of African Art.
Denver.

HEYDRICH, M. – FRÖLICH, W. 1954.
Plastik der Primitiven.
Stuttgart.

HEYERTAL, Th. 1962.
Archeology of Easter Island. Reporto of the Norwegian Archeological Expedition to Easter Island and the East Pacific (Monographs of the School of American Research and the Museum of New Mexico, 24)
London: George Allen Unwin.

HILAIRE, G. 1959.
André Derain.
Genève: Cailler.

HIMMELHEBER, H. 1913.
Les Masques Bayaka ar leurs sculpteurs.
Brousse (Leopoldville).

HIMMELHEBER, H. 1935.
Negerkünstler.
Stuttgart: Stecker und Schröder.

HIMMELHEBER, H. 1938.
Eskimokünstler.
Eisenach: E. Röth. (2° ed.: 1953).

HIMMELHEBER, H. 1939.
Art et Artistes Batshiok.
Brousse (Leopoldville) n. 3: 17-31.

HIMMELHEBER, H. 1959.
Negerkunst und Negerkunstler.
Braunschweig: Klinkhardt-Biermann.

HIMMELHEBER, H. 1963a.
Die Masken der Gueré in Rahmen du Kunst des oberen Cavally-Gebietes.
Zeitschrift für Ethnologie LXXXVIII, 2.

HIMMELHEBER, H. 1963b.
"Personality and Technique of African Sculptors",
in *Technique and Personality* (Lecture Series, 3). M. MEAD - J.B. BIRD - H. HIMMELHEBER, pp. 79-110.
New York: Museum of primitive Art.

HIMSLEV, L. 1968.
I fondamenti della teoria del linguaggio.
Torino: Einaudi. (Originario invgese: *Prolegomena to a Theory of language*).

HOFMANN, W. 1962.
La scultura del XX secolo.
Bologna: Cappelli.

HOLAS, B. 1952.
Masques Kono.
Paris.

HOLAS, B. 1964.
Scupture Senufo.
Abidjan.

HOLAS, B. 1966.
Arts de la Côte d'Ivoire.
Paris.

HOLM, B. 1965.
Northwest Coast Indian Art.
Seattle: University of Washington Press.

HOLMES, W.H. 1884-1885.
Ancient Art of the Province of Chriqui.
Annual Report of the Bureau of Ethnology III.

HOLMES, W.H. 1886.
Origin and Development of Form in Ceramic Art.
Annual Report of the Bureau of Ethnology IV: 443ss.

HOOPER, J.T. – BURLAND, C.A. 1953.
The Art of Primitive Peoples.
London: The Fountain Press.

HORTON, R. 1965.
Kalabari Sculpture.
Apapa (Nigeria).

HSU, F.L.K. 1964.
Rethinking the Concept of "Primitive".
Current Anthropology V, 3: 169-178.

HUET, M. - FODEBA, F. 1954.
Les Hommes de la dance.
Lausanne.

HUNT, Ch. 1972.
Africa and the Liverpool Museum.
African Arts V, 3: 46-51.

INSTITUUT VOOR DE TROPEN. 1956.
Asmat: art from Southwest New Guinea. (Meded. Inst. Trop. cult. phys. Antrop., 55).
Amsterdam.

International Directory of Art. 1974/1975. 2 voll.
Frankfurt/Main: Art Address Verlag Müller.

International Bibliography od Social and Cultural Anthropology. 1955ss.
Paris: International Commettee for Social Sciences of UNESCO.

INVERARITY, R. 1950.
Art of the Northwest Coast Indians.
Los Angeles.

JACQZ, J. 1976.
Art in African Living.
African Arts IX, 4: 71-73.

Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst. 1925ss.
Leipzig.

JAKOVSKY, A. 1949.
La Peinture naive.
Paris.

Japonismus des 19 Jahrhunderts. 1965.
Weltkunst XXXV, 20: 885ss.

JETTMAR, K: 1964.
Die frühen Steppenvölker. Die eurasiatische Tierstil. Enstehung uns soziale Hintergründe. (Kunst del Welt).
Baden-Baden: Holle Verlay.

(The) John and Dominique De Memil Collection. 1962.
New York: The Museum of Primitive Art.

JONES, J. 1963.
Bibliography for Olmec Sculpture (Primitive Art Bibliographies, 2).
New York: The Museum of Primitive Art.

JOPLIN, C..F. (ed.). 1971.
Art and aesthetics in primitive societies.
New York: Dutton.

Journal de la Société des Africanistes. 1931ss.
Paris.

Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1941-1942ss.
Baltimore: American Society for Aesthetics.

JOYCE, T.A. - BRAUNHOLTZ, H.J. 1925.
Handbook to the ethnographical collections.
London: British Museum.

KAHNWEILER, D.H. 1946.
Juan Gris, sa vie, son oeuvres, sesécrits.
Paris: Gallimard.

KAHNWEILER, D.H. 1948.
L'art nègre et le cubisme.
Présence Africaine n. 3: 367-377.

KANDINSKY, W. 1931.
Reflexion sur l'art abstrait.
Cahiers d'Art VI, 7-8: 350-353.

KAUDERN, W. 1944.
"Art in Central Celebes",
in *Ethnographical studies in Celebes*, vol. VI. G. KAUDERN – H. WASSEN (eds).
Göteborg: Göteborgs Etnografiska Museum.

KAVOLIS, V. 1971a.
Social Conditions of Artistic Creativity: An Analytical Scheme.
Western *Canadadian Journal of Anthropology* II, 3: 90-102.

KAVOLIS, V. 1971b.
"The Value-Orientation Theory of Artistic Style"
in *Art and Aesthtics in Primitive Societies*, C.F. JOPLING (ed.), pp. 250-270.
New York: Dutton (anche: 1965. *Anthropological Quarterly*. Washington, XXXVIII, 7: 1-9).

KELEMEN, p. 1953.
Aesthetic Appeal in aqrcheological and ethnological Museums.
Museum VI: 16-30.

KING, M.E. – TRAYLOR, E.R. (eds). 1974.
Art and environment in native America.
Lubbock (Texas): Texas Technichal Press.

KLAUSEM, A.M. 1957.
Basket-work ornamentation among the Dayaks.
Oslo: Universitetets Etnografiske Museum.

KOCHNITZSKY, L. 1949.
Negro Art in Belgian Congo.
New York: Belgian Governmment Informtion Center. (Seconda edizione).

KOCHNITZZKY, L. 1956.
Influence de la plastique nègre sul l'Art contemporain.
Synthèses n. 121 (Juin): 292-299.

KOOJIMAN, S. 1955.
Die Kunst van Niew Guinea.
Den Haag.

KRAUSE, F. 1929.
"Das Museum für Völkerkunde zu Leipzig",
in *Ethnologische Studien*, F. KRAUSE (ed.), pp. 106-133.
Leipzig: Verlag der Asia Major.

KRIEGER, K. 1965-1969.
Westafrikanische Plastik. 3 voll.
Berlin.

KRIEGER, K. – KUTSCHER, G. 1960.
Westafrikanischen Masken.
Berlin: Museum für Völkerkunde.

KRONENBURG, A. – KRONENBURG, W. 1960.
Wooden carvings in the South Western Sudan.
Kush, (Khartoum) VIII.

KUBLER, G. 1961.
"Rival Approaches to American Antiquity",
in *Three Regions of Primitive Art* (Lecture Serie, 2). R. GOLDWATER (ed.), pp. 61-75.
New York: Museum of Primitive Art.

KUBLER, G. 1971.
"On the Colonial Extinction of the Motifs od Precolombian Art"
in *Anthropology and Art.* Ch. OTTEN (ed.), pp. 212ss.
Garden City (New York): The Natural History Press.

KÜHN, H. 1923.
Die Kunst der Primitiven.
München: Delphin Verlag.

KUN, N. de. 1966
L'art lega.
Africa Tervuren XII, 3-4.

KURATH, G.K. 1960.
Panorama of Dance Ethnology.
Current Anthropology I: 233-254.

LADD, J. 1973.
"Conceptual Problems relating to the Comparative Study of Art",
in *The Traditional Artist in African Societies*. W. D'AZEVEDO (ed.), pp. 417-424.
Bloomington-London: Indiana University Press.

LARSEN, H. 1958.
"Alasca",
in *Enciclopedia universale dell'Arte*. Vol. I, coll. 182-185.
Firenze, Sansoni.

LAUDE, J. 1960.
Les Arts de l'Afrique Noire.
Paris.

LAUDE, J. 1963.
Le combat solitaire d'Alberto Giacometti.
Critique n. 199 (dicembre).

LAUDE, J. 1964.
La statuaire du pays Dogon.
Revue d'Esthetique XVII, 1-2.

LAUDE, J. 1967.
Arts primitifs dans les ateliers d'artistes.
Paris: Musée de l'Homme.

LAUDE, J. 1968a.
La peinture française (1905-14) et "l'Art nègre".
Paris: Klincksiek.

LAUDE, J. 1968b.
Les peintres et les sculptures d'aujourdhui et les "arts primitifs".
Revue d'Esthetique n. 1: 75-79.

LAUDE, J. 1973.
African Art of the Dogons.
New York: Viking Press.

LAVACHERY, H. 1950.
Artistic Aspects of Ethnographical Collections.
ICOM (International Council of Museums) Biennial conference, 2nd, London, United Kingdom.
Paris: Conseil international des musées.

LAVACHERY, H. 1954.
La Statuaire de l'Afrique Noire.
Bruxelles: La Baconnière.

LEACH, E.R. 1971.
"A Trobriand Medusa",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 45-54.
New York: Dutton.

LEACH, E.R. 1954.
"Estetica", in E. EVANS-PRITCHARD, et AA. *The Institutions of Primitive Society: a Series of Broadcast Talks*.
Chicago: Free Press of Glencoe (anche in: 1975. A*rte e Società Primitive*. G. SCODITTI (ed.), pp. 31-40. Roma: Codaco.

LEADBEATER, D. 1961.
"The Sicilian Cart: Origins of a Western European Folk Art.,
in *The Artist in Tribal Society*. M.W. SMITH (ed.), pp. 36-47.
London Routledge and Kegan.

LEBEUF, J.P. 1946.
La plaine du Tchad et ses arts.
Paris.

LEBEUF, J.P. 1961.
L'habitat des Fali, montagnards du Cameroun Septentrional. (Bibliotheque des Guides Bleu).
Paris: Hachette.

LEBEUF, J.P. 1962.
Art Ancien du Tchad.
Paris.

LEENHARDT, M. 1957.
Arts de l'Oceanie.
Paris: Chêne.

LEIRIS, M. 1954.
Les Nègres d'Afrique et les arts sculpturaux.
Paris: UNESCO.

LEIRIS, M. – DELANGE, J. 1968.
Afrika. Die Kunst des schwarzen Erdtails. (Universun der Kunst).
München: Beck.

LEM, F.H. 1948.
Sculptures soudanaises.
Paris.

LEROI-GOURHAN, A. 1965.
Prehistoire de l'art occidentale.
Paris: L. Marenod.

LEUZINGER, E. 1959.
Afrika. Kunst der Negervölker. (Kunst der Welt).
Baden-Baden: Holle Verlag.

LEUZINGER, E. 1963.
Afrikanische Skulpturen.
Zurich: Rietberg Museum.

LÉVI-STRAUSS, C. 1943.
Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History.
Gazette des Beaux Arts XXIV, (sept): 175-182.

LÉVI-STRAUSS, C. 1966.
Antropologia strutturale.
Milano: Il Saggiatore.

LÉVI-STRAUSS, C. 1970.
Primitivi e civilizzati.
Milano: Rusconi.

LÉVI-STRAUSS, C. 1971a.
"Lo sdoppiarsi della rappresentazione nelle arti dell'Asia e dell'America",
in *Antropologia strutturale*, pp. 275-300. Milano: Il Saggiatore.

LÉVI-STRAUSS, C. 1971b.
"The Science of the Concrete",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 225-249.
New York: Dutton (anche in "La scienza del concreto", in *Il Pensiero Selvaggio*. Milano: Il Saggiatore.

LEWIS Ph. 1961a.
Definition of Primitive Art.
Fieldiana: Anthropology XXXVI, 10.

LEWIS Ph. 1961b.
"The Artist in the New Ireland Society",
in *The Artist in Tribal Society*. M.W. SMITH (ed.), pp. 71-79.
London: Routledge and Kegan.

LHOTE, H. 1958.
Die Felsbilder der Sahara.
Würzburg-Wien: Andreas Zettner.

LINDBERG-HANSEN, J. 1953.
Discovering Paul Gauguin, The Woodcarver.
College Art Journal, n. 2: 117-120

LINTON, R. 1941.
Primitive Art.
Keynon Review III: 34-51 (anche in 1958. *The Sculpture of Africa*. E. ELISOFON (ed.), pp. 9-16. London: Thames and Hudson).

LINTON, R. – WINGERT, P.S. – D'HARONCOURT, R. 1946.
Arts of the South Seas.
New York: Museum of Modern Art.

LIPCHTZ, J. 1960.
The J. Lipchitz Collection.
New York: Museum of primitive Art.

LIPMAN, J. 1942.
American Primitive Painting.
London-New York-Toronto.

LOIZE, J. 1966.
Frank Burty.
Reflets du Roussillon XIII, 53.

LOMMEL, A. 1967.
Shamanism: The Beginning of Art (Book Review)
New York: McGraw Hill.

LOMMEL, A. – LOMMEL, K. 1959.
Die Kunst des fünften Erdteils.
München: Staatliches Museum für Völkerkunde.

LORMIAN, H. 1930.
L'art Malgache.
Toulouse: Boccard.

LUNSFORD, J. 1972.
Congo Sculpture in the Dallas Museum of Fine Arts.
African Arts V, 4: 13-19.

LUSCHAN, F. 1919.
Die Altertümer von Benin.
Berlin.

LYONS, J. 1967.
Paleolithic Aesthetics: the Psychology of Cave Art.
Journal of Aesthetics and Art Criticism XXVI, 1: 107-114.

MAES, J. 1930.
Les figurines sculptées du Bas-Congo.
Africa III, 3.

MAES, J. 1934.
L'ethnologie de l'Afrique Centrale et le Musée du Congo Belge.
Africa VII: 174-190.

MAESEN. A. 1946.
De Platisk in de Kultur van de Senufo van de Ivoorkunst.
Rijksuniversiteit te Ghent (dissertazione non pubblicata).

MAESEN. A. 1954.
Masterpieces of African Art. (catalogo).
New York: Brooklyn Museum.

MAESEN. A. 1959.
Styles et expéreince esthetique dans la plastique congolaise.
Problemes d'Afrique centrale XIII.

MAESEN. A. 1960.
Umbangu, art du Congo.
L'art en Belgique n. 3.

MALINOWSKI, B. 1948.
Magic, science and religion, and other essays. (selected by R. REDFIELD).
Boston: The Free Press.

MALTESE, C. 1947.
Gauguin e la pittura giapponese.
Emporium LIII, 1.

Man. 1901ss.
London: The Royal Anthropological Institute.

MARCHIORI, G. 1971.
La scultura dei pittori (da Daumier a Matisse).
Conferenza del 20 giugno 1971 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
Roma.

MARFURT, L. 1968.
Les Masques Africains.
African Arts I, 2: 54.

MARQUART, J. 1913.
Die Benin – Sammlung des Reichsmuseums für Völkerkunde in Leiden.
Leiden.

MASUI, Th. 1899.
Les collections ethnographiques du Congo Belge.
Bruxelles.

MATVEI, V. 1919.
L'art nègre.
Mosca.

MAZZOLENI, G. – TIBALDI, M. 1976.
Il mito delle Isole Felici.
Messina-Firenze: D'Anna.

MCCALL, D.F. – BAY, E.G. (eds.). 1975.
African Images.
New York-London: African Publishing Co.

MCCARTHY, F.D. 1958.
Australian Aboriginal Rock Art.
Sidney: Trustees of the Australian Museum.

McGHEE, R. 1976.
Differential Artistic Productivity in the Eskimo Cultural Tradition.
Current Anthropology XVII, 2: 203-220.

MEAD, M. 1945.
The Maoris and their Art.
New York: The American Museum of Natural History.

MEAD, M. 1971.
"Work, Leisure and Creativity",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 132-145.
New York: Dutton.

MEAUZE, P. 1969.
Afrikanische Skulptur.
Herford: Bussesche Verlagshandlung.

MEIRING, A.L. 1955.
The Amandebele of Pretoria
South African Architectural Record (apr.): 26-35.

MERRIAM, A.P. 1964.
The Anthropology of Music.
Evanstone (Illinois): Northwestern University Press.

MERRIAM, A.P. 1971a.
African Music on L.P.: An annotated Discography.
Evanstone (Illinois): Northwestern University Press.

MERRIAM, A.P. 1971b.
"The Arts and Anthropology",
in *Anthropology and Art*. Ch. OTTEN (ed.), pp. 93-105.
Garden City (New York): The Natural History Press.

MERRIAM, A.P. 1973.
"The Bala Musician",
in *The Traditional Artist in African Societies*. W. D'AZEVEDO (ed.), pp. 250-281.
Bloomington-London: Indiana University Press.

MERRIAM, A.P. 1974.
Primitive Art and Society, by Anthony Forge. (Book Review).
African Arts VIII, 2: 69-71.

MENZEL, B. 1968.
Goldgewichte aus Ghana.
Berlin: Musuem für Völkerkunde.

MESSENGER, J.C. 1973.
"The Carver in Anang Society",
in *The Traditional Artist in African Societies*. W. D'AZEVEDO (ed.), pp. 101-127.
Bloomington-London: Indiana University Press.

METRAUX, A. 1965.
"Sudamericane indigene culture",
in *Enciclopedia universale dell'Arte*. Vol. XIII, coll.3443-370.
Firenze, Sansoni.

Metropolitan Museum of Art Bulletin. 1905ss.
Ner York.

MILLS, G.T. 1955.
Social Anthropology and the Art Museum.
American Anthropologist LVII, 5 (october): 1002-1010.

MILLS, G.T. 1959.
Navaho Art and Culture.
Colorado Springs.

MILLS, G.T. 1971.
"Art: An Introduction to Qualitative Anthropology,
in *Anthropology and Art*. Ch. OTTEN (ed.), pp. 66-92.
Garden City (New York): The Natural History Press. (anche in: 1971. *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 73-98. New York: Dutton; e in 1957: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XVI, 1: 1-17).

MILLS, G.T. 1973.
"Art and the Anthropological Lens",
in *The Traditional Artist in African Societies*. W. D'AZEVEDO (ed.), pp. 379-416.
Bloomington-London: Indiana University Press.

Milwakee Public Schools, Musem and Library. 1956. (Museum Field Trip Guides)
Milwaukee.

MITTNER, l. 1965.
L'Espressionismo.
Bari: Laterza.

MOOKERJEE, A. 1959.
Indian Primitive Art.
Calcutta: Oxford Book & Stationery Co.

MONTAIGNE, M. de. 1580.
"Des Cannibals",
in *Essais*, I, Cap. XXXI. (ed. F. STROWSKY. 1906. Tomo I, pp. 264-281. Bordeaux: Pech).

MOORE, H. 1941.
Primitive Art.
The Listener (London) XXV, 641)

MOORE, H. 1951.
Tribal Sculpture.
Man LI, (jyly).

MORI, F. 1960.
Arte preistorica del Sahara Libico.
Roma: De Luca.

MORRIS, D. 1961.
The Biology of Art.
London: Cox and Wyman.

MOUNT, S.D. 1976.
Weawing Textiles and Costumes from West Africa.
African Arts X, 1: 76.

MOUNTFORD, Ch. 1958.
The Tiwi, their Art, Myth and Ceremony.
London: Phoenix House.

MOUNTFORD, Ch. 1961.
"The Artist and his Art in an Australian Aboriginal Society",
in *The Artist in Tribal Society*. M.W. SMITH (ed.), pp. 1-14.
London: Routledge and Kegan.

MOVIUS, H.L. 1961.
"Aspects of Upper Paleolithic Art",
in *Three Regions of Primitive Art*. R. GOLDWATER (ed.), pp. 11-40.
New York: The Museum of Primitive Art.

MUKAROVSKY, K. 1973.
Il significato dell'estetica.
Milano: Einaudi. (Titolo originale: 1966. *Studio z estetiky*. Praha: Odeon).

MUNN, N.D. 1971.
"Visual Categories: An Approach to the Study of Representational System",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 335-355.
New York: Dutton.

MÛNOZ, A. 1922.
All'esposizione di Venezia: da Canova alla scultura negra.
Il Marzocco (Firenze), 14 maggio 1922.

MÜNSTERBERGER, W. 1955.
Primitiven Kunst.
Amsterdam.

MÜNSTERBERGER, W. 1971a.
"Some Elements of Artistic Creativity Among Primitive Peoples",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 3-10.
New York: Dutton.

MÜNSTERBERGER, W. 1971b.
"Roots of Primitive Art",
in *Anthropology and Art*. Ch. OTTEN (ed.), pp. 93-105.
Garden City (New York): The Natural History Press. (Anche in: 1951. *Psychoanalysis and Culture*. G.B. WILBUR – W. MÜNSTERBERGER (eds.) pp. 371-389. New York: International University Press).

MURRAY, K.C. 1943-1944.
Arts and crafts of Nigeria: their part and future.
Africa XIV: 155-164.

MURRAY, K.C. 1949.
Masks and Headdreses of Nigeria.
London: Zwemmer Gallery.

MURRAY, K.C. 1951.
"The Chief Art Styles of Migeria".
in *I^er Conférence Internationale des Africanistes*.
Dakar.

MUSÉE D'ART MODERNE. 1960.
Sources du vingtième siecle. (Catalago).
Paris.

MUSÉE DE L'HOMME. 1969.
Chefs d'oeuvre des Arts Indiennes et Esquimaux du Canada. (Catalogo).
Paris.

MUSÉE GUIMET. 1969.
Le Masque. (Catalogo).
Paris.

Museo della Arti Primitive, Raccolta Delfino Dinz Rialto. 1972. (Catalogo)
Rimini.

MUSEO PREISTORICO ETNOGRAFICO "L. PIGORINI". 1971.
Arte dell'Oceania. A cura di C. ROCCHI. (Catalogo).
Roma: De Luca.

Museum. 1948ss. (Trimestrale)
Paris: UNESCO.

NADEAU, M. 1964.
Histoire du Surrealisme suivi de Documents surrealistes.
Paris: Edition du Seuil (Traduz. italiana: 1972. *Storia e antologia del Surrealismo*. Milano: Mondadori).

NATIONAL MUSEUM COPENHAGEN. (s.d.).
The Danish National Museum General Guide.
Copenhagen.

N'DIAYE, F. 1973.
Sculptures Africaines dans les collections publiquyes françaises.
Objects et Mondes XIII, 1: 53-56.

(La) Nervie. Revue Mensielle d'arts et de lettres. 1927.
L'art colonial ou le Congo interpreté par les artistes.
Numéro spéciale VII-VIII, composé par Gaston-Denys Perier.
Bruxelles.

NETTLE, B. 1936.
Music in Primitive Culture.
Cambridge (mass.): Harvard University Press.

NEUMANN, E. 1962.
Il mondo archetipico di Henry Moore.
Torino: Boringhieri.

NEW BRUNSWICK MUSEUM. 1965.
Arctic Values '65/Valeurs septentrionales '65.
Saint John, New Brunswick (Canada).

NEWTON, D. 1961.
Art styles of the Papuan Gulf.
New York: The Museum of Primitive Art.

NEWTON, D. 1965.
Sepik District Art. (Primitive art Bibliograpphies,)
New York: Museum of Primitive Art.

NICHOLSON, B. 1951.
Post-Impressionism amd Roger Fry.
Illustrated Burlington Magazine XCIII, 574 (Jan.): 11-15.

NKETIA, J.H.K.. 1973.
"The Musician in Akan Society",
in *The Traditional Artist in African Societies*. W. D'AZEVEDO (ed.), pp. 79-100.
Bloomington-London: Indiana University Press.

NORTHERN, T. 1971.
The African Collection at the Museum of Primitive Art.
African Arts, V, (Autumn): 22-36.

NUOFFER, O. 1930.
Afrikanische Plastik in der Gestraltung von Mutter und Kind.
Dresden : Carl Reissner.

Objects et Mondes. 1960ss.
Paris: Musée del'Homme.

OJETTI, U. 1922.
La XIII Biennale Veneziana: gli strnieri.
Corriere della Sera (Milano), 4 maggio 1922.

OLBRECHTS, F.M. 1941.
Bijdrage tot de Kennis van de chronologie der afrikaanse Plastiek.
Memoires de l'Institut Royal Colonial Belge, (Section des Sciences Morales et Politiques), X, 2: 8-9.
Bruxelles: Campenhout.

OLBRECHTS, F.M. 1959.
Les arts plastiques du Congo Belge.
Bruxelles.

O'NEALE, L.M. 1932.
Yurok-Karok Basket Weavers. (University of California Pubblications in American Archeology and Ethnology XXXII,1).
Berkeley: University of California Press.

OTTEN, Ch. (ed.). 1971.
Anthropology and Art. Readings in Cross-Cultural Aesthetics.
Garden City (New York): The Natural History Press.

PADOVAN, R. 1957.
The Maori as an Artist.
Wellington.

PAPINI, R. 1922.
La XIII esposizione d'arte a Venezia: prime impressioni in punta di penna.
Il Mondo (Roma), 4 maggio 1922.

PATTERSON N.L. 1974.
Canadian Native Arts: arts and crafts of Canadian Indian and Eskimos.
Dos Mills (Ontario, Canada): Collier Macmillan.

PAULME, D. 1956.
Les sculptures de l'Afrique Noire.
Paris.

PAULME, D. 1962.
L'art sculptural Noire. 2 voll.
Paris.

PEDRAIS, D.P. 1950.
L'archeologie de l'Afrique Noire.
Paris.

PENNIMAN, T.K. 1953.
The Pitt-Rivers Museum.
The Museum Journal LII, 10.

PERICOTTI, G.L. – GALLAWAY, J – LOMMEL, A. 1967.
La preistoria e i primitivi attuali. (Le grandi epoche dell'arte).
Firenze.

PERROIS, L. 1972.
Le rôle des musées et des centres d'archives culturelles dans l'étude des problèmes esthetiques em Afrique Noire. (Cahiers de l'office de la Recherche Scientifique et technique d'Outre-Mer).
Paris.

PETRI, H. 1958.
"Australia",
in *Enciclopedia universale dell'Arte*. Vol. II, coll.186-190.
Firenze, Sansoni.

PFANNSTIEL, A. 1958.
Dessins de Modigliani.
Lausanne: Mermod.

PHILLIPS, W.J. 1952.
Maori Houses and Food Stores.
Wellington.

PHILLIPS, W.J. 1955.
Carved Maori Houses of New Zealand.
Wellington: Government Printer.

PHILLIPS, W.J. 1958a.
Carved Maori Houses of Western and Northern Areas of New Zealand.
Wellington.

PHILLIPS, W.J. 1958b
Maori Carving Illustrated.
Wellington

PITT RIVERS MUSEUM. 1900
Antique Works of Art from Benin.
London.

PITT RIVERS MUSEUM. 1965
Art from the Guinea Coast. (Catalogo).
London.

PLASS, M. 1956.
African Tribal Sculpture.
Philadelphia: University Museum of Philadelphia Press.

PLASS, M. 1959.
The African Image.
Philadelphia (Ohio).

POLAKOFF, C. 1972.
Contemporary Shona Sculpture at Musée Rodin, Paris.
African Arts V, (Spring): 57-59.

POTT, P.H. 1957.
Rijksmuseum voor Volkerkunfe.
Leiden.

Presence Africane. 1947ss.
Paris: Societé Africaine de culture.

Presence Africane. 1959.
Deuxième Congrès des Écrivains et Artistes Noires, Rome. Tome I: L'unité des Cultures Negro-Africaines (numero speciale 24-25).

PRICE-JONES, G. 1935.
Le condizioni attuali della critica d'arte in Inghilterra: Roger Fry e la critica inglese contemporanea.
L'arte XXXVIII: 480-490.

PRIETO, L.J. 1971.
Lineamenti di semiologia.
Bari.

PRIORI, A. 1965.
"Storiografia dell'Arte",
in *Enciclopedia universale dell'Arte*. Vol. XIII, coll.47-94.
Firenze, Sansoni.

PROSKOURIAKOFF, T. 1971.
"Studies on Middle American Art",
in *Anthropology and Art*. Ch. OTTEN (ed.), pp. 129-136.
Garden City (New York): The Natural History Press.

Quaderni Poro. 1976ss.
Milano: Associazine degi Amici dell'arte extra-europea.

RADIN, P. – SWEENEY, J.J. 1952.
African Folktales and Sculpture.
New York: Pantheon Books.

RAINEY, F. 1959.
The Vanishing Art of the Artic.
Expedition (Philadelphia) I, 2:3-13. (anche in 1971. *Anthropology and Art* (Ch. OTTEN (ed.), pp. 341ss.).
Garden City (New York): The Natural History Press.

RATTRAY, P. 1959.
Religion and Art in Ashanti.
Oxford (Prima edizione: 1927).

RAY, D.J. 1967.
Eskimo Masks: Art and Ceremony.
Seattle: University of Washington Press.

READ, C.H. 1925.
Handbook to the Ethnographical Collections.
London: British Museum.

REDFIELD, R. 1959.
"Art and Icon",
in *Aspects of Primitive Art*. P. REDFIELD – M. HERSKOVITS – P- ETZKORN, pp. 12-40.
New York: The Museum of Primitive Art. (Anche in: 1971. *Anthropology and Art*. Ch. OTTEN (ed.), pp 39-65. Garden City (New York): The Natural History Press.

REDINHA, J. 1953.
Paredes Pintatas da Linda.
Lisboa.

REDINHA, J. 1956.
Mascaras de Madeira da Lunda e Alto Zambeze. (Subsidios para a Historia, Arqueologia e Etnografia dos Povos de Lunda. Publicaçoes Culturais, n. 31)
Lisboa: Museu do Dundo.

Répertoire d'art et d'archéologie. 1940ss.
(1910-1964: I-LXVIII; 1965ss.: n. s. Iss.
Paris: Comité International d'Histoire de l'Art.

RESWICK, K.W. 1972.
African Decorative Arts and Textiles.
African Arts V, 3: 20-25.

REVEL, J.F., 1965.
Art primitifs, art moderne.
L'Oeil (marzo).

Revue d'Esthetique. 1948ss. (n.s. 1965ss.).
Paris.

RICCIARDELLI, A.F. 1968.
"Inventorying ethnological collections in museum"
in *Conference on computers and their potential application in museums*. Pp. 81-90.

RICE, T.T. 1957.
Die Skythen. Ein Steppenvolk an der Zeitenwende.
Köln: Du Mont Schauberg.

RIEGL, A. 1893.
Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik.
Berlin. (Traduz. italiana: 1936. Problemi di stile. Milano).

RIEGL, A. 1901.
Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn.
Wien. (Traduz. italiana: 1959. Arte tardoromana. Torino).

RIVIÈRE, G. 1929.
La leçon égyptienne dans l'oeuvre d'Auguste Rodin.
L'art vivant V, 15 mars: 239-240.

ROBBINS, M. 1971.
"Material Culture and Cognition",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 328-334.
New York: Dutton.

ROBBINS, W. 1966.
African Art in American Collections.
New York-Washington-London: F.A. Praeger.

ROGERS, C.R. 1959.
"Towards a Theory of Creativity",
in *Creativity and its Cultivation*. H. H. ANDERSON (ed.), pp. 69-82.
New York: Harper.

RONSISVALLE, V. 1972.
Arte primitiva a Rimini. Un museo che mancava in Italia.
Notizie d'arte IV, 12: 34-36.

ROUSSEAU, J.J. 1750.
Discours sur les lettres et les arts.
(Traduz. italiana in: 1971. *Scritti politici*. E. GARIN (ed.), vol. I. Bari: Laterza).

ROUSSEAU, M. 1951.
"Artistes et art océanien",
in *L'art océeanien* (Musée Vivant, n. 38).

ROY, C. 1958a.
The Arts of the Savages.
New York: Arts.

ROY, C. 1958b.
Modigliani.
Genève: Skira.

RYDER, A.F.C. 1964.
A note on Afro-Portuguese Ivories,
Journal for African History V, 3: 363-365.

SACHS, C. 1937.
World History of the Dance.
New York: W. Whorton.

SALERNO, C. 1963.
" Primitivismo",
in *Enciclopedia universale dell'Arte*. Vol. XI, coll.42-55.
Firenze, Sansoni.

SAINSBURY, R. 1963
The Robert and Lisa Sainsbury Collection.
New York: The Museum of Primitive Art.

SALMON, A. 1923.
André Derain.
Paris: Gallimard.

SAUERLANDT, M. 1935.
Die Kunst den letzen 30 Jahren.
Berlin: Rembrandt-Verlay.

SAUVAGE, M. 1956.
Maurice Vlaminck, sa vie, con oeuvre.
Genève: P. Caillet.

SAYCE, R.U. 1963.
Primitive Arts and Crafts (An Introduction to the Study of material Culture).
London: Haffner Publishing Company.

SCERRATO, U. 1972.
Islam (Grandi Monumenti).
Milano: Mondadori.

SCHAPIRO, M. 1953.
"Style",
in *Antropology Today*. A.C. KROEBER (ed.), pp.287-312.
Cambridge (G.B.): Cambridge University Press.

SCHAPIRO, H.L. 1958.
Primitive Art and Anthropology.
Curator I, 1: 46-51.

SCHILLER, P.H. 1971.
"Figural Preferences in the Drawings od a Chimpanzee",
in *Anthropology and Art.* Ch. OTTEN (ed.), pp. 3-19.
Garden City (New York): The Natural History Press. (Anche in: 1951. The Journal of Comparative and Physiological Psychology XLIV, 2: 101-111.

SCHLOSSER, J. von. 1908.
Die Kunst- und Wunderkammer der Spärtenaissance.
Leipzig.

SCHMITZ, C.A. 1963.
Wantoat. Art and Religion in Northwest Guinea. (Art in its context)
Den Hagg: Mouton-Verlag.

SCHNEIDER, H.K. 1971.
"The Interpretation of Pakot Visual Art",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 55-63.
New York: Dutton.

SCHUSTER, C. 1952.
"A Survival of the Eurasiatic Animal Styles in Modern Alaskan Eskimo",
in *Selectes Papers if the 29th International Congress of Americanists*, vol. III. S. TAX (ed.) pp 33-45.
Chicago: University of Chicago Press.

SCHWEEGER-HEFEL, A. 1948.
Afrikanische Bronzen.
Wien.

SCHWEEGER-HEFEL, A. 1962-1963.
Die Kunst der Kurumba.
Archiv für Völkerkunde XVII-XVIII: 194-260.

SCHWEEGER-HEFEL, A. 1966.
Noniosi-Kunst.
Archiv Baessler n.s. XIV.

SCHWEEGER-HEFEL, A. 1969.
Plastik aus Afrika.
Wien: Museum für Völkerkunde

SCODITTI, G. (ed.). 1975a.
Arte e società primitive.
Roma: Codaco.

SCODITTI, G. (ed.). 1975b.
"Introduzione"
in *Arte e società primitive*. G. SCODITTI (ed.), pp. 7-27. Roma: Codaco.

SCODITTI, G. (ed.). 1975c.
"Arte e società primitive",
in *Arte e società primitive*. G. SCODITTI (ed.), pp. 189-228. Roma: Codaco.

Sculpture from the South Seas. 1962.
New York: Museum of Primitive Art.

SEATTLE WORLD'S FAIR. 1962.
Northwest Coast Indian Art.
Seattle.

SEGY, L. 1952.
African Sculpture Speaks.
New York: A.A. Wyn.

SEKINTU, C.M. – WACHSMANN, K.P. 1956.
Wall Pattern in Hima Huts.
Kampala.

SEMPER, G. 1863.
Der Stil in dem tecknischen und tektonischen Künsten. 2 voll.
München.

SESTIERI, P.C. 1963.
Sculpture of Northern Nigeria.
New York: Museum of Primitive Art.

SIEBER, R. 1962.
"The Arts and Their Changing Social Function",
in *Anthropology and Art*. Ch. OTTEN (ed.), pp. 203-211.
Garden City (New York): The Natural History Press.

SIEBER, R. 1962.
"Comments",
in *Tradition and Creativity in Tribal Art*. D. BIEBUYCK (ed.), pp. 192-203.
Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

SIEBER, R. 1971.
"The Aesthetics of Traditional African Art",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 127-131.
New York: Dutton.

SIEBER, R. 1973.
"Approaches to Non-Western Art",
in *The Traditional Artist in African Societies*. W. D'AZEVEDO (ed.), pp. 425-434.
Bloomington-London: Indiana University Press.

SIEBER, R. – KUHN, A. 1968-1969.
Sculpture of negro Africa. The Paul Tishmann Collection.
Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

SIROTO, L. 1962.
Masks and thei Uses among the Bakwele.
Philadelphia: Columbia University.

SKELTON, R.A. 1949.
Colonial Exhibition, British Museum.
The Burlington Magazine XLI: 253.

SMALENBACH, W. 1954.
African Art.
New York.

SMALENBACH, W. 1956.
Plastik der Sudsee.
Hamburg.

SMALENBACH, W. 1961.
Die Kunst der Primidiven als Anregunsquelle für die europaische Kunst bis 1900.
Köln: Du-Mont Schauberg.

SMITH, D. 1977.
Le musée national de Papouaise-Nouvelle Guinee, Port Moresby.
Museum XXIX, 4: 227ss.

SMITH, M.W. (ed.). 1961.
The Artist in Tribal Society. Proceedings of a Symposium Held at the Royal Anthropological Institute.
London: Routledge and Kegan.

SOUSBERGHE, L. de. 1958.
L'art Pende. (Beaux Arts, 9)
Bruxelles: Academie Royal de Belgique.

Special art and crafts. 1938.
Nigeria (Lagos) n. 14.

SPEISER, F. 1923.
Ethnographisches Materialen aus den Neuen Hebriden ind den Banks-Inseln.
Berlin.

SPEISER, F. 1941.
"Kunstile der Südsee",
in *Führer durch das Museum der Völkerkunde*.
Basel: Museum für Völkerkunde. (Traduz. inglese: 1966. "Art Styles in the Pacific", in *The many Faces of primitive Art*. D. FRAZER (ed.), pp. 132-160. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall.)

SPEISER, F. 1946.
Versuch einer Siedlungsgeschichte der Südsee.
Denkschriften der schwiezerischen Naturforschenden Gesellschaft LXXVII.

STATE ART GALLERY OF AUSTRALIA. 1960-1961.
Australian Aboriginal Art: Bark Paintings, Carved Figures, Sacred and Secular Objects. (Catalogo).
Sydney.

STEIMANN, A. 1943.
Maske und Kranheit.
Ciba-Zeitschrift n. 89.
Basel.

STERLING, Ch. 1954.
La nature morte dans l'art.
Paris: Tisné.

STOLPE, H. 1892.
Entwicklungsercheinungen in der Ornamentik der Naturvölker.
Wien.

STOUT, D.B. 1971.
"Aesthetics in Primitive Societies",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies.* C.F. JOPLING (ed.), pp. 30-34.
New York: Dutton.

STRUCK, B. 1923.
Chronologie der Beninaltertümer.
Zeitschrift für Ethnologie LV.

STRZYGOWSKI, J. 1901.
Orient oder Rom.
Leipzig.

SUMMERS, R. (ed.). 1969.
Prehistoric Rock Art of the Rhodesias and Nyasaland.
Salisbury.

SUTTON, D. 1959.
Derain.
London.

SWEENEY, J.J. 1935.
African Negro Art.
New York: Museum of modern Art.

SWEENEY, J.J. 1941.
Picasso and Iberian Sculpture
Art Bulletin (New York) XXXIII, 3: 191-198.

SWOBODA, K.M. 1955-1956.
Zur Kunst der Naturvölker, besonders Afrikas.
Kunstgeschichtliche Anzeigen (Wien) I: 70-77.

SWOBODA, K.M. 1957.
In den Jahren 1950 bis 1956 erscheinene Werke zur Kunst der ozeanischen Naturvölker und Alrameericas.
Kunstgeschichtliche Anzeigen (Wien) II: 47-62.

SYDOW, E. von. 1920.
Die deutsche expressionistiche Kultur und Malerei.
Berlin.

SYDOW, E. von. 1923.
Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit.
Berlin.

SYDOW, E. von. 1927.
Primitive Kunst und Psychoanalyse.
Berlin.

SYDOW, E. von. 1954.
Afrikanische Plastik.
Berlin.

(A) Symposium: The Art of Oceania. 1974.
Oceania XLV, 2: 162ss.

TAX, S. (ed.). 1975.
Fifth International Directory of Anthropologists. (Current Anthropologist Resource Series).
Chicago-London: The University of Chicago Press.

TCHERNOVA, G.A. 1966.
Les liens de l'art avec la vie et les traditions nationales.
Moscou: Institute d'Afrique de l'Academie des sciences de l'U.R.S.S.

TERIADE, E. 1952.
Interview de matisse.
Art News Annual XXI (December).

THIRION, Y. 1956.
L'influence de l'estampe japonaise dans l'oeuvre de Gauguin.
Gazette des Beaux Arts XLVII (gennaio-aprile): 94-114.

THIRION, Y. 1958-1959.
"La révélation japonaise en France dans la seconde moitié du XIX siècle et son influence sur l'art",
in *Orient-Occident, rencontres et influences dirant cinquant siecle d'art*. (Catalogue de l'Exposition au Musée Cernuschi, Paris, novembre 1958-février 1959).
Paris.

THOMAS, W.L. – PIKELIS, A.M. 1953.
Internationa Directory of Anthropological Institutions.
New York.

THOMPSON, R. 1969.
"Abatan: A Master Potter of the Egbado Yoruna",
in *Tradition and Creativity in Tribal Art*. D. BIEBUYCK (ed.), pp. 120-182.
Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

THOMPSON, R. 1971.
"Aesthetics in Traditional Africa",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 374-381.
New York: Dutton.

THOMPSON, R. 1973.
"Yoruba Art Criticism",
in *The Traditional Artist in African Societies*. W. D'AZEVEDO (ed.), pp. 19-61.
Bloomington-London: Indiana University Press.

THOMPSON, R. 1974.
African Art.
Art News LXXIII, 3.

THOMPSON, R. – SIEBER, R. 1960.
Sculpture of Northern Nigeria.
New York: Museum of Primitive Art.

TISCHNER, H. 1954.
Oceanic Art.
New York.

TISCHNER, H. 1963.
"Melanesiane culture",
in *Enciclopedia universale dell'Arte*. Vol. IX, coll. 7-40.
Firenze, Sansoni.

Tribus. 1951ss. (Nuova serie).
Stuttgart: Lindenmuseum.

TROWELL, M. 1954.
Classical African Sculpture.
London.

TROWELL, M. – WACHSMANN, K.P. 1953.
Tribal Crraft of Uganda
London.

TROXLER, G.S. 1971.
Fijian Masi. A traditional art form.
Greenshore (North Carolina).

TYLER, D.B. 1949.
Native Arts of the Pacific Northwest.
Stanford: Stanford University Press.

UCKO, P.J. – ROSENFELD, A: 1971.
"Critical Analysis of Interpretations, and Conclusions and Problems from Palaeolithical Cave Art",
in *Anthropology and Art*. Ch. OTTEN (ed.), pp. 247-281.
Garden City (New York): The Natural History Press.

UNDERWOOD, L. 1947.
Figures in Wood in West Africa.
London.

UNDERWOOD, L. 1948.
Masks of West Africa.
London.

UNDERWOOD, L. 1949.
Bronzes of West Africa.
London.

VALLOIS, H.V. 1956.
Le Musée de l'Homme.
Médecine de France n. 71.

VAN BAAREN, Th.P. 1968.
Korwars and Korwar Style.
The Hague: Mouton.

VANDENHOUTE, P.J. 1945.
Het Masker in de Cultuur en de Kunst van het Boven-Cavally-gebied.
(University of Ghent, unpublished Ph.D dissertation).

VANDENHOUTE, P.J. 1945.
Classification stilistique du Masque Dan et Guére de la Côte d'Ivoire Occidentale. (Mededelingen van het Rijksmuseum für Völkerkunde IV)

VÄTTER, E. 1926.
Religiose Plastik der Naturvölker.
Frankfurt an Main: Frankfurter Verlags Anstalt.

VAUGHAN, J.H. 1973.
"Engyaku as Artist in marghi Society",
in *The Traditional Artist in African Societies*. W. D'AZEVEDO (ed.), pp. 162-193.
Bloomington-London: Indiana University Press.

VENTURI, L. 1929.
Il gusto dei "primitivi".
Bologna.

VENTURI, L. 1930.
"Art populaire et art primitif",
in *Actes du XII Congrès International d'Histoire de l'Art*, pp. 333-336.
Bruxelles.

VENTURI, L. 1964.
Storia della Critica d'Arte.
Torino: Einaudi.

VERLY, R. 1955b.
Les Mintadi. La Statuarie du pierre du Bas Congo.
Zaire (Louvain) n. 9.

VERWORN, M. 1908.
Zur Psychologie der Primitivev Kunst.
Jena: G. Fischer.

VICTORIA NATIONAL MUSEUM. 1965.
Aboriginal bark paintings fron the Cahill and Chaseling Collections. (Catalogo).
Melbourne.

VOLAVKOVA, Z. 1965.
Umeni evropska a mimoecropské (L'arte europea e l'arte extraeuropea). (*Vytarné umeni* [Le arti plastiche] n. 8).
Praga.

VOLAVKOVA, Z. 1967.
Documents pur servir à l'histoire de la sculpture moderne: 1876-1938.
Praga.

VOLPI, M. 1968.
Kandisky. Dall'art nouveau alla psicologia della forma.
Roma: Lerici.

VOLTAIRE, F.M.A. 1767.
L'Ingenu.
Paris.

WAGNER, F. 1959.
Indonesien. Die Kunst eines Inselreichs. (Kunst der Welt).
Baden-Baden: Holle Verlag.

WAITE, D. 1966.
"Kwakiutl Transofrmation Masks",
in *The Many Faces of primitive Art*. D. FRASER (ed.), pp. 266-300.
Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice Hall.

WALLACE, A.F.C. 1971.
"A Possible technique for Recognizing Psychological Characteristics of the Ancient maya from an Analysis of Their Art",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 11-29.
New York: Dutton.

WALTON, J. 1948-1949.
Southafrican Paesant Architecture.
African Studies VI: 139-145; VIII: 7-79.

WARDWELL, A. 1964.
Yakutat South. Indian Art od the Northwest Coast.
Chicago: The Art Institute of Chicago.

WARDWELL, A. – LEBOY, L. 1970.
Annotated Bibliography of Northwest Coast Indian Art. (Primitive Art Bibliogaphies, 8).
New York: Museum of Primitive Art.

WARREN, L. 1973.
The Third All-Nigeria Festival of the Arts.
African Arts VII, 1: 44-46.

WASSING, R.S. 1968.
L'Art de l'Afrique Noire.
Freiburg.

WATERMAN, R.A. 1971.
"African Influence on the Music of Americas",
in *Anthropology and Art.* Ch. OTTEN (ed.), pp. 227-245.
Garden City (New York): The Natural History Press.

WESCOTT, J. 1958.
Yoruba Art.
Ibadan.

WESCOTT, J. 1962.
The Sculpture and Myths of Eshu-Elefba, the Yoruba Trickster: Definition and Interpretation in Yoruba Iconography.
Africa (London) XXXII, 4.

WESTERN, D.C. 1975.
A Bibliography of the Arts of Africa.
Waltham (Massachusetts): African Studies Association, Brandeis University.

WEYNS, J. 1946.
De Plastiek van het Neder-Kongo Stijlgebied.
Rijksuniversiteit te Ghent (dissertazione non pubblicata).

WILDER, E. (ed.). 1947.
Studies in Latin America Art.
Washington.

WILLETT, F. 1967.
Ife in the History oe West African Sculpture.
London-Nwe York.

WILLETT, F. 1973a.
The Benin Museum Collection.
African Arts VI, 4: 8-17.

WILLETT, F. 1973b.
African Art of Two Continents selected from the Herskovits Collection.
African Arts VII, 1: 74-76.

WILLETT, F. 1976.
True or False? The False Dicgotomy.
African Arts IX, 3: 8-14.

WINGERT, P.S. 1946.
Outline to the Art of South Pacific.
New York: Columbia University Press.

WINGERT, P.S. 1948.
African Negro Sculpture.
San Francisco: M.H. De Young Memorial Museum.

WINGERT, P.S. 1949.
American Indian Sculpture: A Study of the Northwest Coast.
New York: J.J. Augustin. (2° ediz.)

WINGERT, P.S. 1950.
The Sculpture of Negro Africa.
New York.

WINGERT, P.S. 1953.
Art of the South Pacific Islands. A loan exhibition.
London: Thanes and Hudson.

WINGERT, P.S. 1962.
Primitive Art. Its traditions and Styles.
New York: Oxford University Press.

WINGERT, P.S. 1971a.
African Art: An Intorduction.
London: Penguins.

WINGERT, P.S. 1971b.
"Anatomical Interpretations in African masks",
in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. C.F. JOPLING (ed.), pp. 35-44.
New York: Dutton.

WINGERT, P.S. – FRASER, D.F. 1956.
The Alan Wurzburger Collection of Oceanic Art.
Washington: The Baltimore Museum of Art.

WINGLER, A.M. 1954.
Die Brücke.
Feldafing (Baviera): Buchheim Verlag.

WIRZ, P. 1928.
Beitrag zur Ethnologie der Sentaner.
Leiden.

WIRZ, P. 1959.
Kunst und Kult des Sepikgebietes.
Amsterdam.

WITTE, H. 1976.
The Secret Ogboni Society.
African Arts X, 1: 75-76.

WOLFE, A.W. 1969.
Social Structural Bases of Art.
Current Anthropology X: 3-44.

WÖLFFLIN, H. 1915.
Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.
München: F. Bruckmann.

(The) Worldwide Art Book Bibliography. 1968. (Semestrale).
New York: Worldwide Books Inc.

WORRINGER, W. 1908.
Abstraktion und Einfühlung.
München: R. Piper Verlag. (Traduz. italiana: 1975. Astrazione e Empatia. Torino: Einaudi).

WUNDT, W. 1919.
Völkerpsychologie. vol. III: Die Kunst.
Leipzig (3° edizione).

ZAVATTI, S. 1967.
Dizionario degli esploratori.
Milano.

ZAYAS, M. de 1916.
African Negro Art and its Influence on the Modern Art.
New York: Modern Gallery.

Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1932ss.
München-Berlin: Deutscher Kunstverlag.

ZWERNEMANN, J. 1961.
Spiegel und Nagelplastiken vom unteren Kongo in Linden-Museum.
Tribus X.