



La scultura negra di Carl Einstein

---

MICAELA LATINI

## L'OCCHIO E LO SPIRITO DELL'UTOPIA

*Ernst Bloch, Carl Einstein e l'anacronismo delle immagini*

### Abstract

Aim of this paper is to investigate the question of the ornament in Ernst Bloch's work *Spirit of Utopia*, and in particular the remarks contained in reference to Carl Einstein's *Negerplastik* a short text written by the German-Jewish art historian. The focus of these aesthetic reflections of Bloch is the theme of the anachronism of images, as it appears in the context of the *Negerkunst*, and as it appears in the avant-garde artistic movements of the early Twentieth century. The topic of anachronism is a fundamental trait in both Bloch's and Einstein's readings of African art, as well as being an ever-present subject in Bloch and one that lays the groundwork for his whole thinking, including his concept of "utopia".

**Keywords:** Ernst Bloch; Carl Einstein; Anachronism; Aesthetics; Arts/Utopia; African Art; Re-emergence of Primitive

### I.

In quel fiammeggiante capitolo di *Geist der Utopie* (*Spirito dell'utopia*), dedicato alla produzione dell'ornamento (*Erzeugung des Ornaments*), Ernst Bloch affronta la questione del ruolo dell'arte decorativa all'interno del percorso estetologico figurativo<sup>1</sup>. Ad eccezione degli autori esplicitamente citati, è difficile rintracciare tutti i fili teorici intessuti nella tela blochiana, e questa difficoltà è da attribuire in parte allo stile evocativo del filosofo, e in parte al fatto che la questione dell'ornamento era, in quegli anni d'inizio Novecento, al centro del dibattito artistico-culturale. Sono, queste di *Spirito dell'utopia*, pagine molto dense, scritte nell'impeto dell'avversione alla Prima guerra mondiale, e animate da un dialogo sotteso con alcuni dei referenti più noti di Bloch – come Walter Benjamin, Adolf Loos, György Lukács, Alois Riegl, Wilhelm Worringer –, ma anche con i più apparentemente lontani Siegfried Kracauer, Karl Kraus, e con gli storici dell'arte Carl Einstein e Leo Popper. Del resto – come lo stesso Bloch non manca di ricordare altrove<sup>2</sup> –, sarebbe stata sua intenzione sviluppare queste considerazioni sul tema dell'ornamento nella forma di un libro, da pubblicare grazie all'interessamento dell'editore Kurt Wolf. Se questo intento viene disatteso, è pur vero che la "questione ornamentale" torna con insistenza nell'arco di tutta la produzione filosofica blochiana.

Vale la pena ripercorrere brevemente il tracciato che segna l'argomentazione di *Geist*

---

1 E. BLOCH, *Geist der Utopie* (1918; 1923; 1964), cito dall'ultima edizione *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, in ID. *Gesamtausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1959-1977, vol. III; trad. it. di V. Bertolino e F. Coppellotti: *Spirito dell'utopia*, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 19-52. Mi sono soffermata su questi temi anche nel mio lavoro dal titolo: M. LATINI, *Il possibile e il marginale. Studio su Ernst Bloch*, Mimesis, Milano 2005, pp. 45-74.

2 Si rimanda alla lettera indirizzata da Bloch all'indirizzo di Lukács, e datata maggio 1915. Cfr. E. BLOCH, *Briefe (1903-1975)*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985, p. 150 e s.

*der Utopie*. In queste pagine Bloch rifiuta in toto le due prospettive opposte e convergenti, la sovrapposizione stilistica tipica dello *Jugendstil* – assimilabile alla decorazione intesa come “aggiunta di anima” – e la “nuda forma funzionale” dal volto inanimato come il vetro e l’acciaio, rubricata sotto il segno della cosiddetta “*Waschbarkeitskultur* (cultura della lavabilità)”. Le pagine di *Spirito dell’utopia* sottolineano l’esigenza di una riscoperta dell’«espressione puramente spirituale e musicale che vuole l’ornamento [*der reinen seelischen, musikhafte, zum Ornament verlangenden Expression*]]<sup>3</sup>. Il percorso teoretico tratteggiato da Ernst Bloch nella sua mai scritta “estetica dell’ornamento” è segnato dall’urgenza di emancipare il concetto di *Ornament* dall’arida terzietà dell’uso e dalla stilizzazione edonistica. Solo sgombrando il campo artistico dagli intellettualismi fuorvianti di un’epoca decimata dalla forma funzionale e dal *Kitsch*, può entrare in scena la decorazione autentica, che è “stile in forma di espressione”. Ben lungi dal darsi come artificio tecnico o come codice formale astratto, la dimensione ornamentale pura si configura piuttosto per Bloch come tensione, potere dinamico, possibilità aperta. Per usare un’espressione di un artista vicino a Bloch, ovvero il pittore Paul Klee, è un modo per fare vedere la possibilità che non si sono date, e che in assenza/latenza agiscono. Se lo stile incarna l’idea di una forma raggiunta e definitivamente conquistata (*formhafte Geschlossenheit*), il concetto di ornamento esplosivo e pluridimensionale insiste sulla differenza, sulla dissonanza, dunque su tutto ciò che reclama la propria eccedenza, il proprio scarto rispetto alla compattezza del senso unitario. Per sottolineare la leggerezza e l’apertura dell’ornamento – e di qui rimarcare la differenza con lo stile – Bloch ricorre al concetto artistico del “*Teppich*”. Tra la statua e la sedia, il *tertium datur* è il tappeto (e sotto questo motivo, insieme al nome di Riegl spunta quello di Rudolf Kassner). Si tratta di una forma completamente diveniente e ostile a qualunque tipo di stilizzazione e di assimilazione in una compiutezza, adeguata e costitutiva. È in gioco un ordine formale *in fieri*, suscettibile di mettersi continuamente in discussione, e di scompigliare tutti gli schemi che pongono in termini rigidi e statici il rapporto “soggetto-oggetto”, insomma un’apertura all’“anacronismo delle immagini”<sup>4</sup>.

In questa nuova accezione, la dimensione decorativa non si lascia più assimilare alla forma, intesa come «accompagnamento gradevole e non spirituale della vita (*als freundliche, ungeistliche Lebensbegleitung*)»<sup>5</sup>, ma piuttosto si declina in un ornamento esplosivo, pluridimensionale, multiversatile. Guardando oltre la superficie terrena, l’ornamento si rivolge a un infinito processo vivificante, a un’esplorazione nella profondità inesplorata. Non è un caso se Bloch scrive:

3 BLOCH, *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, cit., 25; trad. it. cit., p. 27.

4 Il motivo dell’anacronismo delle immagini riporta l’attenzione alle questioni chiamate in causa da Didi-Huberman (Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, Éd. de Minuit, Paris 2000; trad. it. di S. Chiodi: *La storia dell’arte e l’anacronismo delle immagini*, Bollati-Boringhieri, Torino 2007), uno studio che vede come uno dei tre protagonisti (insieme a Benjamin e Warburg) lo storico dell’arte Carl Einstein (1885-1940). E Carl Einstein è anche il referente nascosto di alcune riflessioni di Bloch in *Spirito dell’utopia*, un suo interlocutore celato e privilegiato.

5 BLOCH, *Geist der Utopie*, cit. p. 27; trad. it. cit., p. 45.

Qui non c'è più il gusto, la forma cosciente, laboriosamente stilizzata, sicura di sé ed immanente, ma si prepara un'impronta della vita che giunge in uno spazio in cui è presente solo l'elemento ultimo dell'arte pura, un segno formale ed espressivo che già diventa interpretazione, un sigillo della profondità e del sogno ad occhi aperti (*Siegel der Tiefe und des Wachtraums*)<sup>6</sup>.

Se lo stile rimanda esclusivamente a sé stesso e si appaga della propria forma finita, la peculiarità dell'ornamento autentico è quella di far balenare l'alterità nell'identità: esso si rivela al contempo figura e simbolo, sinolo – per usare il termine aristotelico – di forma ed espressione. Il costrutto ornamentale si colloca così in uno spazio utopico, nel luogo elettivo di scambio tra superficie e profondità, tra visibile e invisibile. Nel darsi di volta in volta in linee determinate, rimanda a un fondo nascosto e indeterminato: al “proprio segreto monogramma pittorico”, alla propria fisionomia non ancora realizzata.

Per Bloch dunque l'ornamento si fa “sigillo della profondità”, in quanto richiama alla memoria, attraverso le sue linee, la genesi dimenticata, l'origine o la causa. Ma non nel senso di un *Ursprung* dato una volta per tutte, bensì nel senso di un'origine che deriva, ovvero che si produce in modo sempre nuovo e diverso a partire dal presente, e che richiede di essere ricordata. Tale ‘inizio’, nel darsi alla vista come prodotto, come forma “formata”, rivela allo sguardo estetico la forma nel suo prodursi: la formazione. In altre parole: con il fenomeno dell'ornamento puro non è in gioco solo la riproduzione di qualcosa – sia esso un acanto o la pietra gotica delle traforature ornamentali – ma piuttosto la *pro-duzione* di qualcosa, qualcosa che con Bloch potremmo chiamare “scintille”<sup>7</sup>. L'ornamento svela il suo segreto, cioè la sua capacità di portare in primo piano la nostra forma (*Gestalt*) inconoscibile, la “flebile traccia del nostro volto lontano”. La figura che affiora in superficie attraverso il dettaglio ornamentale, al pari di un dono inaspettato, si lascia d'un tratto riconoscere come la nostra essenza più intima e remota. Qualcosa di al contempo proprio ed estraneo, di vicino e lontano, sicuramente perturbante (*unheimlich*).

La sua funzione estetica non è quindi quella di riprodurre l'altro da sé, ma piuttosto quella di produrre la forza estetica (ed etica) del possibile. Come Bloch sottolinea a più riprese, l'ornamento si offre all'occhio come una figura determinata, ma indirizza lo sguardo verso un altrove: la pienezza sperimentale e fantasiosa del mondo. La posta in gioco si rivela essere, allora, la trama invisibile delle infinite possibilità che sottendono il visibile e che *in absentia* sussistono ed operano. Tale orizzonte di possibilità, sul quale si staglia ogni definizione ornamentale effettivamente realizzata, non è qualcosa di altro

6 BLOCH, *Geist der Utopie*, cit. p. 28; trad. it. cit., p. 46. Di seguito il passo in tedesco: «Nicht mehr Geschmack, nicht mehr bewufete, muhsam stilisierte, selbstgerecht immanente Form, sondern hier bereitet sich — in einen Raum hinüberreichend, in dem nur das Letzte der reinen Kunst steht — ein Lebensabdruck, in bereits irgendwie deutend deskriptives Formzeichen, ein Siegel der Tiefe und des Wachtraums».

7 Su questo motivo blochiano insiste Anselm KIEFER nelle sue lezioni al Collège de France, scritte con il titolo *Die Kunst geht knapp nicht unter*, tradotte in francese come *L'art survivra à ses ruines*, e pubblicate in italiano nella traduzione di D. Borca, *L'arte sopravvivrà alle sue rovine*, Feltrinelli, Milano 2018 (si veda, ad esempio, p. 29).

da essa, ma anzi costituisce la sua essenza più intima, la condizione del suo “essere in opera”. Il che equivale a dire che la dimensione del possibile innerva l’ornamento, lo costituisce e lo fonda, come un’energia interna.

### II.

Non è un caso se Bloch si riferisce all’esempio limite dell’ornamentazione gotica, nella quale riconosce l’espressione artistica che, più delle altre, fa propria la specificità dello scarto, dell’eccedenza, della frattura tra il mondo e la sua redenzione, tra l’anima e la forma. A differenza dello stile greco e di quello egiziano che, pur restando di opposta natura, sono caratterizzati dalla ricerca di una realtà fissa e immutabile, l’arte gotica restituisce la cifra della profondità e dell’interiorità. La tensione, lo *Streben* verso l’espressione del sé, che nelle altre forme artistiche è solo accennata o in latenza, si condensa qui in tutta la pregnanza utopica. Nel suo permanere aperta, l’arte gotica è per Bloch una spedizione verso la nostra dimensione più profonda, verso lo strato più profondo di noi stessi, dove risuona l’“oscura voce ancestrale”. Ma, ed è questa la novità di Bloch, come in un *Kairós*, la nuova esuberanza risale ai primordi, ai *totem*, alle *maschere rituali*, e in questo risalire all’indietro apre uno spazio utopico, in cui insieme alla *Negerplastik* abitano van Gogh, Picasso, Boccioni, Braque, Derain, Kandinsky e Kokoschka. In questa ‘apocalisse primitiva’ entra in gioco un movimento che rimonta dal cuore stesso del moderno all’origine immemorabile, alle «*fast völlig vergessenen organischen Linien* [linee organiche quasi del tutto dimenticate]»<sup>8</sup>. È all’interno di tale contesto che deve essere inserita, secondo Bloch, l’attenzione dell’arte espressionista nei confronti della produzione di maschere «che risalgono demonicamente [*dämonisch*] all’animale ancestrale [*Stammtier*], al totem e al tabù sempre organicamente astratti»<sup>9</sup>.

In questi passi Bloch attinge a piene mani dalle riflessioni portate avanti dallo scrittore espressionista Carl Einstein nel volume *Scultura negra* (*Negerplastik*, 1915). Come Einstein, anche Bloch infatti guarda con interesse e curiosità alla cosiddetta arte “negra”, al suo utilizzo del legno, e a quella cosiddetta “sproporzione” delle parti destinata a “so-pravvivere” warburgianamente nel cubismo. Nella concezione blochiana dell’“arcaicità” (con tutte le antinomie di questo concetto) si scorge infatti l’ombra delle riflessioni contenute nel saggio einsteiniano, che può essere considerato come la prima significativa esposizione teorica della riscoperta della cultura primitivo. Con sorprendente anticipo rispetto ai tempi – basti pensare al fatto che questi studi sulla *Negerplastik* appaiono tre anni prima del celebre articolo di Apollinaire sulle *Sculptures d’Afrique et d’Océanie* –, Einstein incentra questo suo saggio sulla necessità di riscattare l’arte d’oltreoceano dalla marginalità e dai pregiudizi che lo sguardo occidentale le impone. E questa denuncia compare sin dalle prime righe del testo *Negerplastik*: «A nessuna arte l’europeo si accosta con tanta diffidenza come all’arte africana»<sup>10</sup>.

8 BLOCH, *Geist der Utopie*, cit., p. 36; trad. it. cit., p. 36.

9 BLOCH, *Geist der Utopie*, cit., p. 36; trad. it. cit., p. 35.

10 C. EINSTEIN, *Negerplastik*, Verlag der weissen Bücher, Leipzig 1915; trad. it. di G. Zanasi: *Scultura negra*, in ID., *Lo snob*, Guida, Napoli 1985, pp. 115-136 (ora anche in volume autonomo per la casa editrice Abscondita).

Per comprendere a pieno la presenza della voce di Einstein nelle pagine di *Spirito dell'utopia*, e per afferrare il senso del discorso coagulato in queste pagine, può essere utile riferirsi a un saggio blochiano dal titolo *Su una collezione. Scultura negra (Über ein Sammelwerk: Negerplastik)* del 1915, le cui osservazioni sono solo parzialmente rifluite in *Spirito dell'utopia*<sup>11</sup>. Quest'opera giovanile di Bloch indaga la cosiddetta *Negerplastik* (che in quegli anni prendeva piede nelle sale espositive d'Europa grazie anche al lavoro di riscoperta effettuato dalle avanguardie storiche), rintracciandovi un percorso di salvataggio sia del fenomeno, sia di coloro che tale fenomeno estetico hanno prodotto, cioè i popoli non europei<sup>12</sup>. Ma la lezione blochiana non si ferma qui, anzi invita caratteristicamente ad addentrarsi nelle «sorgenti più occulte [...] dell'arte africana o australiana»<sup>13</sup>, dove sarà possibile rintracciare un patrimonio comune dell'umanità. Sin dalla sua rilettura della *Negerplastik* di Carl Einstein, Bloch registra l'irriducibilità alle concettualizzazioni occidentali dei reperti etnografici nei quali l'espressione artistica, smisurata, bizzarra ed enigmatica fa tutt'uno con i motivi rituali in cui è integrata e dà corpo a «impressionanti creazioni oniriche» – e alla «*organische Abstraktheit* [astrazione organica]»<sup>14</sup>. È così che Bloch si allinea con Einstein nel condannare per un verso il pregiudizio colonialista di una qualche superiorità culturale dell'Occidente, e per l'altro anche il nucleo epistemologico dell'unico ambito disciplinare che sino a quel momento si piccava di occuparsi delle sculture africane come testimonianza dell'origine, ovvero l'etnologia. Che le forme artistiche più prodigiose dell'Asia orientale siano esposte nei musei etnologici, come a Francoforte, o nei musei di Storia Naturale, come a Vienna, è significativo di questa tendenza<sup>15</sup>.

Le considerazioni di Bloch nel testo sulla *Negerplastik* mettono sin da subito in risalto la connessione stabilita da Einstein tra “arte negra” e ambito religioso o meglio culturale<sup>16</sup>. A ribadire questo nesso è l'apparato iconografico allegato dallo storico dell'arte al testo: un corredo di 111 illustrazioni, per lo più di collezionisti privati, senz'alcuna indicazione in didascalia. Come precisa Bloch:

Dunque ha fatto bene Carl Einstein a pubblicare recentemente per la casa editrice dei Weißen Bücher una collezione di tavole che rende possibile la libera e ininterrotta contem-

- 
- 11 E. BLOCH, *Über ein Sammelwerk: Negerplastik* (1915), in ID., *Literarische Aufsätze*, in *Gesamtausgabe*, cit., vol. IX, pp. 190-195; trad. it. *Su una collezione: arte negra*, in ID., *Ornamenti. Arte, filosofia e letteratura*, a cura di M. Latini, Armando, Roma 2012, pp. 43-52. Cfr. D. PAN, *Sacrifice in the Modern World. On the Particularity and Generality of Nazi Myth*, Northwestern University Press, Illinois 2012, p. 54 e s.
- 12 Su questi aspetti si focalizza l'attenzione di Maria STAVRINAKI, nel suo studio dal titolo *Contraindre à la liberté. Carl Einstein, les avant-gardes, l'histoire*, Les Presses du Réel, Digione 2018.
- 13 BLOCH, *Literarische Aufsätze*, in *Gesamtausgabe*, cit., vol. IX, p. 195; trad. it. cit., p. 51.
- 14 BLOCH, *Literarische Aufsätze*, cit., p. 194; trad. it. cit., p. 48.
- 15 BLOCH, p. 44; *Literarische Aufsätze*, cit., p. 191. Sulla questione etnologia-arte in Carl Einstein si rimanda all'introduzione di Fiorella BASSAN dal titolo “Per un'etnologia dell'arte: Gli scritti di Carl Einstein nella rivista ‘Documents’”, in C. EINSTEIN, *Scritti sull'arte. Documents 1929-1930*, a cura di F. Bassan e M. Spadoni, Mimesis, Milano-Udine 2015.
- 16 E infatti nel testo *Negerplastik* di Carl Einstein si legge: «L'arte negra ha un carattere essenzialmente religioso» (EINSTEIN, *Arte negra*, cit., p. 122).

plazione dell'arte negra (...) In questo modo ci rende visibili le pie mani che, durante le feste, portano in processione la divinità che per questo non ha bisogno del piedistallo [...]»<sup>17</sup>.

In piena linea di convergenza con le tesi esposte da Nietzsche nella *Geburt der Tragödie* (*Nascita della tragedia*), o con quelle del suo attento erede Aby Warburg nello *Schlangenritual* (*Rituale del serpente*), anche Bloch insiste sulla “origine” culturale della dimensione artistica. Si tratta di uno scarto primigenio che resiste come un opaco residuo a ogni rappresentazione, che non si lascia ridurre a visibilità, e che anzi rivendica la sopravvivenza del suo “contenuto sedimentato”, stratificato e complesso. Se l'origine non viene più pensata come semplice punto di avvio e come scaturigine del futuro, e la novità non è più pensata come semplice oblio del passato, ecco che i due poli di origine e novità (avanguardia) si possono combinare dialetticamente. È in gioco un anacronismo in cui il presente fa risorgere un passato latente, “sopravvissuto”.

Dal reciproco costellarsi di origine e novità si profila una rivalutazione delle forme apparentemente “informi” dell'arte, come si evince dalla critica di Bloch alla tesi che si affanna ad additare come difetto la mancanza di proporzioni nella scultura in legno africana e australiana.

Con le parole di Bloch:

[...] tutto ciò che ci sembra un errore di proporzione sul piano scultoreo mostra in realtà solo un ordine di parti valutate diversamente in base alla loro espressione plastica. Inoltre Carl Einstein interpreta la maschera – quella zoomorfa, quella spaventosa del grottesco infra-mondo e quella della divinità, già ricercata in tutti i tatuaggi – come espressione di trasformazione e di oggettivazione di sé stessi e di un inaudito irrompere in sfere più elevate<sup>18</sup>.

Se le avanguardie artistiche novecentesche ripescano, nelle interferenze del tempo, questa peculiarità ‘primitiva’, rifiutando la prospettiva rinascimentale, è perché decompongono la figura, esagerandone alcuni tratti, esasperando alcune linee. Citando quasi alla lettera Carl Einstein<sup>19</sup>, Bloch osserva che quanto appare come una sproporzione altro non è che la traduzione della discontinuità ottica dello spazio in una chiarificazione formale, in un ordine delle parti valutate, trattandosi di plasticità, secondo la loro espressione plastica. Il fatto che nella *Negerplastik* le braccia e gli occhi vengano ingranditi a dismisura non dipende da una forma d'incapacità tecnica, insomma da un errore, ma piuttosto risponde a un impulso di espressività artistica. Vengono qui attribuite agli oggetti rappresentati dimensioni differenti, a seconda dell'importanza che viene loro data. Il che significa che non è in gioco la riproduzione del reale, ma una diversa modalità di vedere il mondo, ossia di modellare la propria “forma di vita” in modo conforme alla

17 BLOCH, *Literarische Aufsätze*, cit., p. 192; trad. it. cit., p. 46 e s.

18 *Ibidem*, p. 47; *Literarische Aufsätze*, cit., p. 192.

19 Nel testo di Einstein si legge, infatti: «Si biasimano spesso nelle sculture negre i cosiddetti errori di proporzione; occorre capire che la discontinuità ottica dello spazio è tradotta in una chiarificazione formale, in un ordine delle parti valutate, dato che si tratta di plasticità, a seconda della loro espressione plastica» (EINSTEIN, *Arte negra*, cit., p. 130 e s.).

propria visione interna, producendo la dimensione interiore. Così, per Einstein, l'utilizzo della simmetria come mezzo compositivo deriva dal fatto che noi siamo in piedi e procediamo su due gambe, lavoriamo con due mani e una colonna vertebrale ci tiene in posizione eretta, vale a dire noi proiettiamo di buon grado la nostra struttura nelle costruzioni e nelle immagini<sup>20</sup>. Del resto il contrasto delle forme nella scultura è la miccia che fa scatenare un'apocalisse primitiva', ovvero un'apocalisse sensibile' per lo spettatore che se le trova di fronte.

### III.

A differenza delle opere d'arte europea, le immagini "dissonanti", inquiete, della *Negerplastik* non vogliono significare niente al di fuori di sé, e neanche simbolizzare niente, giacché esse *sono* la divinità stessa<sup>21</sup>. Il Dio da un lato si offre allo sguardo per mezzo della raffigurazione, ma dall'altro conserva una dimensione di opacità, un alone mitico in cui coinvolge l'adorante stesso, annullandone la finitezza umana. È questa la prospettiva di Carl Einstein, ma è questa – seppur espressa con un altro registro – anche la visione di Bloch.

Pensiamo all'esempio, ancora più interessante nel nostro caso, delle maschere culturali dei popoli primitivi, sia quelle riferite alle divinità, sia quelle di animali (talvolta persino quelli uccisi in sacrificio). A colpire l'attenzione di Bloch è in primo luogo l'aspirazione dell'uomo a determinare il proprio sé fino al punto di liberarlo dalle catene dell'esperienza limitata all'individuale e a trasformarsi nelle potenze oggettive che venera: la "volontà di maschera". Nella cultura primitiva le maschere sono espressione dell'auspicata metamorfosi e obiettivazione del proprio essere finito in un tutto universale, in una forza superiore.

Nella maschera si vede il proprio Sé come fisionomia segreta del Noi, come un 'io comunitario' non ancora realizzato (e per questo inquieto). Si dischiude qui il luogo stesso della significazione, una dimensione simbolico-allusiva. Con le parole di Bloch: «la volontà magica, premendo verso l'alto, dava alle maschere il nostro volto lontano»<sup>22</sup>. Così deve essere inteso il valore antropologico dell'opera d'arte arcaica. Nel pensiero primitivo la maschera non serve a coprire il volto, ma a produrlo, a portarlo alla luce attribuendogli un significato che è al contempo sociale e spirituale. È quanto Bloch definisce, in termini che ancora una volta ricordano l'arco Nietzsche-Warburg, come "volontà di magia [*Zauberwille*]", da intendersi anche in un'accezione socio-politica, come «ansia di trasformarsi e di penetrare nei superiori livelli della stirpe»<sup>23</sup>. L'approccio magico consiste nel fatto che, attraverso le maschere e le statue, viene evocato il regno delle divinità e dei morti e viene riconosciuto il potere di quelle forze che appartengono alla sfera del mondo ctonio. È questa una dimensione etno-antropologica nella quale il regno dell'invisibile appare nel visibile, forzando i confini prospettici del mondo. Se

20 Cfr. F. MASINI, *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1981, p. 169.

21 Cfr. EINSTEIN, *Arte negra*, cit., p. 125 (corsivo mio).

22 BLOCH, *Geist der Utopie*, cit., p. 30; trad. it. cit., p. 35.

23 Ivi; *Geist der Utopie*, cit., p. 36.

grazie alla pratica magica si riesce a vedere oltre il visibile, è perché ci si affida non a regole tecniche o razionali, ma a operazioni magiche<sup>24</sup>. Il pensiero “primigenio” segue invece una sua propria logica che non è più o meno valida rispetto a quella razionale, dal momento che è diversa. In questo senso si capisce il valore culturale della maschera intagliata: è in questa spirale contorta di linee che per gli australiani si manifesta il volto invisibile degli “dei della vita”, del movimento delle forme. È come se in queste figure arcaiche, dagli occhi e dalle braccia enormi, palpitassero le oscure potenze del cosmo, il demone della vita.

A differenza del vetro (simbolo della cultura occidentale) dove tutto scivola via, o della pietra che appiattisce, il legno viene inteso da Bloch come il materiale che esprime l'essenza interiore in tutto il suo fermento: i più terribili moti dell'animo e i crampi delle articolazioni vengono evocati attraverso le venature di questi feticci. Siamo agli antipodi della *Glaskultur* di cui parla Benjamin: lo sguardo dell'adoratore resta catturato dall'intrico di solchi della superficie lignea, ossia dai tratti di questi oscuri sistemi plastici di fecondità e potenza. Di qui risale a qualcosa che è rimasto nascosto alla vista: alle “occulte visioni” che si annidano nel dettaglio superficiale. In definitiva: ciò che la scultura negra, attraverso la sua “volontà di maschera”, mette in evidenza è il “*pathos* della distanza”, laddove per *Distanz* s'intende la ricerca incessante del proprio sé attraverso l'altro da sé. È il rapporto paradossale che si stabilisce tra partecipazione e distacco, tra rappresentazione e memoria, tra opacità e trasparenza, tra forma e movimento. Se – come spiega Warburg – l'apposizione di una distanza costituisce l'atto di nascita della dimensione artistica, non bisogna per questo ignorare le tracce mnestiche contenute nelle immagini che ci circondano. Così le “figure postume” della *Negerkunst* di cui si occupa Einstein costantemente sfuggono al nostro sguardo, e tuttavia, seppur per un attimo, fanno balenare, attraverso le loro linee, il nostro volto lontano e indefinibile: l'*Humanum* in divenire. Ma in questo dispositivo anacronistico della pre-apparizione (*Vor-schein*) utopica c'è già molto dell'estetica di Ernst Bloch, e forse dell'estetica in generale.

---

24 Significativa qui è la connessione con Benjamin, che, ancora in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1935) traccia delle affinità tra l'aura e il mondo magico.