



2021

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 23, 2021

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor in chief

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator

Giuseppe Capriotti

Coordinatore tecnico / Managing coordinator

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa
Gigliozzi, Enrico Nicosia, Francesco Pirani,
Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni
culturali / Scientific Committee - Division of
Cultural Heritage*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla
Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia
Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,
Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio
Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano
Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan,
Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella
Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo
Pongetti, Bernardino Quattrociochi, Margaret
Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano

Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea
Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata, Corso
della Repubblica 51 – 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Roberta Salvucci

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata WOS

Rivista riconosciuta SCOPUS

Rivista riconosciuta DOAJ

Rivista indicizzata CUNSTA

Rivista indicizzata SISMED

Inclusa in ERIH-PLUS



INDEXED IN
DOAJ

ERIH-PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Saggi

«Eine italienische Angelegenheit»: il viaggio di Carl Einstein nell'arte italiana dal Futurismo al Rinascimento

Giulia Beatrice*

Abstract

Il critico d'arte tedesco Carl Einstein si è occupato di rado di arte italiana. Il presente contributo analizza attraverso dei casi studio il suo rapporto con l'arte nostrana, antica e contemporanea. Il confronto con un'arte la cui caratteristica principale è, secondo Einstein, il rapporto con il passato, permette di affrontare un tema tanto centrale quanto controverso: la presenza della storia nella contemporaneità. Si vedrà come nel capitolo dedicato al Futurismo in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* egli consideri l'eredità passata un intralcio allo sviluppo del presente. Come direttore della rivista «Documents» Einstein favorisce invece un incontro multidisciplinare e dialettico tra diverse epoche storiche, contattando personalità come Bernard Berenson. Determinante sarà l'esame di un testo inedito sul Rinascimento, che marca al contempo la sua riabilitazione del passato e il fallimento degli ideali di avanguardia del suo tempo. Utilizzando l'arte italiana come guida, per mezzo di testi pubblicati e di materiali d'archivio inediti, si evidenzierà una strada inesplorata negli studi su Einstein, ma rilevante per comprendere l'evoluzione della sua concezione della storia e del ruolo dell'arte in essa.

* Giulia Beatrice, Pre-doctoral Fellow, Dipartimento Weddigen, Biblioteca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, via Gregoriana 28, 00187 Roma, e-mail: beatrice.giulia15@gmail.com / beatrice@bilbhertz.it.

Grazie al Prof. Claudio Zambianchi per la sua attenta rilettura e per i suoi consigli.

The German art critic Carl Einstein only rarely dealt with Italian art. The present contribution analyzes through some case studies his relationship with Italian art, both antique and contemporary. The confrontation with an art whose principal feature is, according to Einstein, its connection with the past, allows us to tackle a key but controversial subject: the presence of history in contemporaneity. We will see as in the chapter dedicated to Futurism in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, he regards the past heritage as an impediment to the development of the present. As the director of the magazine «Documents», Einstein fosters instead a multidisciplinary encounter between several historical periods, by contacting personalities such as Bernard Berenson. A determining factor will be the exam of an unpublished text about the Renaissance, which stresses at the same time his rehabilitation of the past and the failure of the avant-garde ideals of his time. By using Italian art as a guide, through published texts and unreleased archive materials, we will draw attention to an uncharted path in Einstein's studies, relevant to understand the evolution of his idea of history and of the role of art in it.

«Andrò in Italia per uscire da questo ambiente impoverito, innanzi tutto per quanto riguarda le questioni intellettuali»¹ scrive il critico d'arte Carl Einstein all'amico pittore Moïse Kisling nell'estate del 1923. Einstein, spaventato dalla crisi economica e culturale e dal crescente antisemitismo che stava travolgendo la Repubblica di Weimar, dopo un processo e una condanna per blasfemia per la sua opera teatrale *Die schlimme Botschaft (La cattiva novella)*, era infatti in procinto di compiere il suo *grand tour* in Italia. Accompagnato dalla pittrice e fotografa Florence Henri, egli si stabilisce a Settignano, vicino Firenze, dall'estate del 1923 fino alla fine dell'anno².

Pur non essendo questo il suo unico soggiorno in Italia, dove tornerà soprattutto negli anni del suo "esilio" a Parigi³, esso costituisce senza dubbio la permanenza nella Penisola più lunga e rilevante del critico e scrittore.

Tedesco di nascita, esule in Francia, Carl Einstein ha toccato solo tangenzialmente nei suoi scritti l'arte e la cultura italiana. Il suo sistema teorico pone all'apice il Cubismo e, più tardi, il Surrealismo⁴, movimenti di nascita francese; anche le sue incursioni nell'arte africana, o più in generale "primitiva", seguono le passioni che animavano le comunità cosmopolite di Berlino e Parigi. Nonostante questo, a seguito del lungo soggiorno a Settignano, Einstein inserisce il Futurismo nel suo importante testo *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, rassegna dell'arte dei primi vent'anni del Novecento. Successivamente invece,

¹ «J'irai en Italie pour sortir de ce milieu appauvri avant tout dans les choses intellectuelles». Lettera di C. Einstein a M. Kisling, estate 1923; in Einstein 1997, p. 114.

² La galleria Martini & Ronchetti di Genova, che conserva l'archivio di Florence Henri, possiede un notevole fondo di fotografie della coppia in Italia.

³ Risulta ad esempio, da una lettera di Einstein al mercante e gallerista D.H. Kahnweiler, che nella primavera del 1928 egli fosse appena rientrato dall'Italia. Vedi C. Einstein a D.H. Kahnweiler, primavera 1928, in Einstein, Kahnweiler 1993, p. 82.

⁴ Il Surrealismo a cui fa riferimento Einstein non è mai quello "allineato" di Breton, ma un surrealismo "dissidente", che lui definisce *romantico*.

egli affronterà nei suoi scritti un altro momento fondamentale dell'arte italiana, il Rinascimento.

Il confronto con un'arte la cui caratteristica principale è, secondo Einstein, il rapporto con il passato, ci permette di comprendere più in generale un tema centrale della sua riflessione: la presenza della storia nella contemporaneità. Vedremo come, parlando del Futurismo in anni in cui ancora era forte l'influsso dei fermenti dell'avanguardia, egli consideri l'eredità passata soltanto un intralcio allo sviluppo del presente. Come direttore della rivista «Documents» Einstein favorisce invece un incontro multidisciplinare e dialettico tra diverse epoche storiche, convinto che questo dialogo possa dare vita a nuove possibilità per un presente già instabile. Negli ultimi anni della sua attività, segnati da una forte disillusione verso l'avanguardia, un testo inedito sul Rinascimento marca al contempo la sua definitiva riabilitazione del passato e il fallimento degli ideali artistici e sociali del tempo attuale. Utilizzando l'arte italiana come guida, tratteremo una strada raramente battuta negli studi su Einstein, ma di considerevole importanza per comprendere l'evoluzione della sua concezione della storia e del ruolo dell'arte in essa.

Nella corrispondenza risalente al periodo trascorso in Italia, raramente Einstein fa riferimento alle impressioni suscitate in lui dai luoghi, quanto piuttosto continua a riflettere sulla situazione politica disastrosa della Germania, che aveva «lasciato con il cuore assai triste»⁵, e sulla definitiva affermazione del Cubismo. L'Italia di quegli anni dimostra invece interesse nei confronti di Einstein, autore complesso, antifascista e sovversivo: un certo ambiente “d'avanguardia” coglie probabilmente la portata innovatrice dei suoi scritti. Nella primavera 1922, l'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (odierna Biennale) ospita la *Mostra di scultura negra*, prima rassegna pubblica di arte africana in Italia. Questa è preceduta da un lungo articolo, *Scultura negra*, dell'archeologo e curatore della mostra Carlo Anti⁶, allievo dell'austriaco Emmanuel Löwy, primo docente di archeologia classica alla Sapienza di Roma, che in diversi passaggi riecheggia *Negerplastik* di Einstein. Il testo, pubblicato nel 1915, era diventato in pochi anni il punto di riferimento principale per la materia. L'immediata celebrità di *Negerplastik* si deve non solo al fatto che questa fosse la prima opera europea ad analizzare l'arte africana con criteri estetici e formali, ma anche al legame privilegiato che stabiliva tra la plastica *negra* e le sperimentazioni cubiste, entrambe alla ricerca di pure forme plastiche nello spazio attraverso un realismo non mimetico. Inoltre, un secondo scritto di Einstein dedicato nuovamente all'arte africana, *Afrikanische Plastik* (1921), viene precocemente tradotto in italiano dall'eccentrico futurista Italo

⁵ «Je parlais de l'Allemagne le coeur bien triste». C. Einstein a M. Kisling, fine estate 1923, in Einstein 1997, p. 115.

⁶ Anti 1921, pp. 592-621.

Tavolato⁷ dopo il soggiorno del critico nel nostro Paese. *Scultura Africana*, edito nel 1924 dalle edizioni di Valori Plastici, testimonia il dialogo instaurato con le novità culturali europee dall'ambiente riunito attorno a Mario Broglio; lo stesso Tavolato recensiva abitualmente sulla «Voce» le riviste tedesche «Die Aktion» e «Neue Blätter», di cui Einstein era assiduo collaboratore. Era inoltre autore di una monografia, sempre per Valori Plastici, su George Grosz⁸, con il quale Einstein aveva fondato il giornale satirico «Der blutige Ernst». Più inaspettato è invece l'interesse nei confronti di Einstein da parte del settimanale «Roma Fascista», allineato con il Regime. Le pagine della rivista ospitano l'unica recensione italiana dell'opera *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, a pochi mesi dalla sua prima edizione del 1926⁹. La pubblicazione, alla quale è data grande importanza, considerata «tra le novità più attraenti»¹⁰ del momento, viene definita «preziosa per l'ottimo commento critico e la raccolta vasta seppur incompleta, specie per ciò che riguarda l'Italia, della produzione artistica di questo primo quarto di secolo»¹¹.

Se nei decenni successivi la stampa e il mondo accademico italiano dimenticheranno progressivamente Carl Einstein e il suo contributo alla storia dell'arte, almeno fino alla “riscoperta” da parte di Carlo Ludovico Ragghianti¹², il critico trarrà invece dal soggiorno italiano e dai contatti lì instaurati alcuni interessanti spunti di riflessione.

Nella prima edizione di *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, quella recensita su «Roma Fascista», Einstein include già un capitolo dedicato al Futurismo, cui non apporterà sostanziali modifiche nel corso delle ristampe successive del 1928 e 1931, se non per porre un maggiore accento sul legame del movimento con la politica e l'ideologia fascista. Il ritratto che Einstein fa dell'Italia prefuturista non è certo lusinghiero: la descrive come un paese che «sonnechiava»¹³, crogiolandosi nella sicurezza del proprio passato, con lo sguardo sempre «rivolto all'indietro»¹⁴. Per Einstein «nulla è più penoso di un grande passato che nutre o divora»¹⁵, impedendo alla creatività contemporanea di fare altro oltre che conservare le opere da secoli ammirate già da tutti, mettendo un freno

⁷ Italo Tavolato (1889-1963), profondo conoscitore della cultura tedesca, è autore di interventi come *Contro la morale sessuale* (1913) ed *Elogio alla prostituzione* (1913), entrambi pubblicati su «Lacerba», per i quali sarà processato per oltraggio al pudore. Nel 1915 aderisce al futurismo fiorentino.

⁸ Tavolato 1924.

⁹ S.a. 1926, p. 3.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Nel 1985 Ragghianti traduce *Negerplastik*, pubblicandolo sulle pagine del secondo e ultimo numero della sua rivista «Critica d'arte africana». Il numero era interamente dedicato a Einstein e al suo rapporto con l'Africa; vi era riproposta la traduzione di Tavolato, assieme a una nuova traduzione dell'articolo *Sull'esposizione della Galleria Pigalle* e altri contributi.

¹³ Einstein 1926, trad. it. Einstein 1985, p. 137.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 138.

al presente. Questa impressione non si distacca molto dall'amaro commento suscitato dalla visita a Firenze durante i suoi mesi a Settignano all'amico Ewald Wasmuth: «Molto pathos, molta merda e poco talento. Firenze è una rumorosa città di provincia, ecc. Preferisco un nido tedesco in miseria a tutto questo spettacolo»¹⁶. Einstein riconosce anzitutto un merito al Futurismo, prima e unica vera avanguardia *made in Italy*, quello di essere stato un'insurrezione contro il "passatismo": «Da questo punto di vista, i futuristi furono una fortuna: con loro l'Italia divenne per la prima volta attuale, non importa se biasimata o lodata»¹⁷.

Il biasimo e la lode non solo alludono al duplice punto di vista che Einstein adotta nella sua lettura del Futurismo, ma anche alla contrastata accoglienza del movimento in Germania: è probabile che proprio nella capitale tedesca Einstein abbia potuto conoscere l'avanguardia da vicino, e che la sua opinione a riguardo sia stata influenzata da quelle diffuse nell'ambiente culturale da lui frequentato in quegli anni. In seguito al primo incontro tra Herwarth Walden e Filippo Tommaso Marinetti a Berlino nel 1912, infatti, e alla conseguente mostra nella Sturm-Galerie di Königin-Augusta-Straße, tra il tedesco fondatore della rivista «Der Sturm» e l'«impresario del futurismo»¹⁸ era nato un lungo sodalizio che aveva contribuito in modo fondamentale alla diffusione del movimento in Germania. Sempre nello stesso anno, il *Manifesto* di Marinetti era stato pubblicato sulle pagine di «Der Sturm» e i futuristi, grazie alla mediazione di Walden, avevano continuato a esporre e a gravitare intorno a Berlino fino alla fondazione nel 1922 di un *Futuristische Bewegung*, affidato alla direzione di Ruggero Vasari e all'inaugurazione, nello stesso anno, di una *große Futuristische Ausstellung*. Se i futuristi erano stati rapidamente conquistati dalla modernità di Berlino, dalla sua vitalità di metropoli¹⁹, non altrettanto univoca era stata la risposta dell'élite culturale tedesca al movimento italiano. I Manifesti Futuristi risultavano poco chiari nei loro intenti agli occhi dei critici, che mettevano soprattutto in risalto l'evidente legame del Futurismo con il passato rispetto al futuro da loro annunciato. Max Deri, su «Pan 2» sosteneva che fosse il nome del movimento ad essere sbagliato, «come si può vedere non c'è nulla di "futuro" in questi quadri. Sono la diretta conseguenza del passato»²⁰, e così A. Moeller van der Bruck: «Se si dovesse giudicare secondo gli slogan, emergerebbe che i postulati

¹⁶ «Viel Pathos, viel Scheisse und wenig Talent. Florenz eine lärmende Provinzstadt usw. Ein deutscher [sic!] Nest in Elend ist mir lieber als diese ganze Oper». Lettera di C. Einstein a E. Wasmuth, 30/10/1923, in Haxthausen 2016, p. 130.

¹⁷ Einstein 1926, trad. it. Einstein 1985, p. 138.

¹⁸ Bressan 2010.

¹⁹ Rilevanti sono le parole di F.T. Marinetti: «Guarda Berlino: è una meravigliosa città futurista, priva di ruderi, di difensori di ruderi e passatisti. Bada che questo non vuol dire che io abbia un'ammirazione sconfinata per Berlino. Razza tedesca inferiore razza italiana. Essa è priva della nostra forza creatrice. Ma lodo Berlino perché vorrei che si favorisse in tutti i modi la modernizzazione di Roma». Intervista di Memmoli 1913.

²⁰ Deri 1912, pp. 817-821.

del futurismo non contengono né più né meno che il programma inespresso del conservatorismo»²¹. Feroci accuse provenivano anche dal periodico «Die Aktion» di Franz Pfemert, con cui Einstein collaborava. È verosimilmente sulla scia di questi giudizi che Einstein afferma, nell'edizione del 1931: «La debolezza artistica di questo movimento, il cui significato risiede piuttosto nel dominio politico, è caratterizzata dal fatto che la maggior parte dei futuristi finirono per ricadere nel classicismo»²². Egli enumera infatti le ambiguità del movimento: per quanto esso si dichiara indipendente, in opposizione alla tradizione, tanto da volerne distruggere i simboli, è in realtà «un rampollo degli antenati»²³, che si nutre di passato. La volontà di riprodurre il movimento sulla tela? La troviamo già nell'Impressionismo. Le macchine, la modernità, la *vitesse*? Tutto ricade all'interno di un atteggiamento dogmatico. Persino affermare che «un'automobile ruggente [...] è più bello della *Vittoria di Samotracia*»²⁴, non è poi così rivoluzionario, anzi, in questo modo il futurista evoca ancora il bello, ricadendo in un tardivo apprezzamento dell'oggetto²⁵. Considerate queste premesse, Einstein vede dunque quasi come naturale la transizione di alcuni artisti all'*italianità* dei maestri del Rinascimento, di Giotto e dei primitivi, alle regole matematiche e alle leggi oggettive il cui uso doveva essere appreso nuovamente. Il *ritorno all'ordine* degli ex-futuristi non contraddice quello che c'era stato prima, ma mette in evidenza il debito con il passato che il Futurismo era riuscito a occultare solo superficialmente.

Il passaggio dal Futurismo alla tradizione classica, la ricerca del «rigore primitivo degli antichi maestri»²⁶ sono per Einstein evidenti in particolar modo nel percorso di Severini e Carrà negli anni successivi alla stagione futurista. Inaspettatamente, egli sembra quasi preferire questo dichiarato, non più celato, debito con la storia alla «distruttività rivoluzionaria»²⁷ di Marinetti; «giustifica» questo ritorno richiamando il personalissimo concetto di *tettonica*, per cui gli artisti cercano di oltrepassare il fatto individuale per ricongiungersi a un *collettivo*, una dottrina comunemente ammessa, che pensano di poter trovare nel numero, nella geometria, senza chiedersi se la visione prospettica sia ancora appropriata per le esigenze ottiche attuali²⁸. All'interno di questa

²¹ Moeller Van der Bruck 1912, pp. 1-3.

²² Einstein 2011a, p. 218.

²³ Einstein 1926, trad. it. Einstein 1985, p. 140.

²⁴ Marinetti 1909, p. 1.

²⁵ Questa è una delle grandi differenze con il Cubismo e con l'arte apprezzata da Einstein, che tende invece alla distruzione e dissoluzione dell'oggetto.

²⁶ Einstein 1926, trad. it. Einstein 1985, p. 154.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Il concetto di «tettonica» è uno dei punti più complessi e originali del pensiero di Einstein. Mai definito compiutamente, Einstein lo applica al Cubismo come all'arte greca arcaica, utilizzandolo per un'analisi dell'opera sia formale che socio-antropologica. La visione tettonica è infatti una modalità dello sguardo che permette di legittimare l'autenticità e la pertinenza dell'opera, ma è soprattutto il tentativo riuscito dell'uomo di fare appello a delle forme collettivamente comprensibili per proteggersi dal carattere pericoloso della soggettività (da lui chiamata *allucinazione*).

dinamica classico-moderno Einstein cita anche Giorgio de Chirico, artista da lui molto apprezzato per le sue «mitologie dell'oggi»²⁹, a cui però riserva uno spazio assai minore nell'edizione definitiva del 1931: l'anno precedente Einstein aveva infatti curato una mostra dell'artista alla Galerie Flechtheim di Berlino, dedicandogli un lungo testo introduttivo nel catalogo³⁰ in cui ripeteva e approfondiva riflessioni già espresse in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1926, 1928) e che quindi non aveva senso ribadire. Nell'ultima edizione però, toni decisamente più pungenti erano rivolti al risvolto "politico" del Futurismo, e più in generale dell'arte italiana. Einstein sostiene che già prima del classicismo, spia del nazionalismo in ascesa in tutto il continente, «la *vitesse* futurista» avesse precorso «l'energia fascista»³¹ e che l'interventismo sposato da molti futuristi già prima della Grande Guerra non fosse che il sintomo di un aggressivo fascismo nazionale, di una dottrina dalle tendenze dittatoriali basata sul militarismo, sul patriottismo e sul disprezzo per la donna. Il Futurismo in quanto movimento *artistico* termina per Einstein con il suo assorbimento nell'ideologia nazionale totalizzante del fascismo. È certamente questo aspetto che frena il critico anarchico, rivoluzionario, e antifascista dal dare una valutazione complessivamente positiva al Futurismo, e più in generale, all'arte italiana.

La sezione sul Futurismo è l'unico punto dell'opera in cui Einstein fa riferimento ad artisti italiani. Solo per Amedeo Modigliani sono spese poche parole all'interno del capitolo sull'*inizio*³² dell'arte del XX secolo, anche se per Einstein «questo ebreo italiano fa pienamente parte della pittura parigina»³³.

Nel capitolo appena analizzato Einstein si serve del passato, in particolare riferendosi al Rinascimento italiano, come paradigma negativo. Seguendo la progressiva rivalutazione della *storia* da parte di Einstein, in questo caso specifico dell'arte italiana, possiamo seguire l'evoluzione del suo pensiero nel corso di un decennio e la parabola discendente del modernismo.

Negli Anni '20 Einstein rifiuta però non tanto il passato, quanto il suo vuoto riutilizzo nella contemporaneità, il *passatismo* che, come nel caso della pesante eredità italiana, rende così difficile lo sviluppo di un'arte moderna indipendente. In *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* il Rinascimento è uno dei bersagli polemici di Einstein: gli attribuisce la colpa di aver introdotto nell'arte quella visione prospettica, razionale, armoniosa, che verrà distrutta solamente dalla rivoluzione cubista. Uno dei meriti di Picasso, Braque, Léger e Gris è infatti quello di essere riusciti, dopo secoli, a sostituire uno spazio vissuto, parte delle nostre azioni, allo spazio rinascimentale matematicamente definito, omogeneo e astratto, pensato sulla base delle categorie di Aristotele. In queste pagine

²⁹ Einstein 1926, trad. it. Einstein 1985, p. 153.

³⁰ Einstein 1930a.

³¹ Einstein 2011a, p. 218.

³² «Beginn», in Einstein 1931, p. 27.

³³ Einstein 2011a, p. 89.

la *verve* avanguardistica di Carl Einstein è forte; non c'è spazio per la storia dell'arte, ci si rivolge solo al presente, a un Cubismo che sembra fare *tabula rasa* di tutto il resto. Parlando della *generazione romantica*, definizione einsteiniana del surrealismo, egli afferma infatti che «in conformità con l'uomo di oggi, l'arte è diventata laica e l'estetica autoritaria del Medioevo e del Rinascimento è ormai del tutto distrutta»³⁴.

L'implacabile concezione evolutiva della storia qui adottata da Carl Einstein non supera tuttavia indenne gli Anni '30. In questi anni di profonda crisi gran parte del mondo intellettuale e culturale si rivolge all'indietro per trovare strumenti con cui interpretare il presente. Allo stesso tempo, Einstein è sempre più disilluso nei riguardi delle possibilità dell'arte, della sua azione sul mondo e nei confronti della modernità. Se in esperienze come «Documents», la celebre rivista fondata a Parigi nel 1929 assieme a Georges Bataille egli ancora tenta di instaurare un rapporto dialettico e fecondo tra passato e contemporaneità, nei suoi ultimi testi inediti e incompleti, scritti pochi anni prima del suicidio nel 1940 – l'*Handbuch der Kunst* e il pamphlet *Die Fabrikationen der Fiktionen* – dipinge invece un presente ormai del tutto inabitabile. Gli anni a cui risale l'ultimo testo che analizzeremo sono gli stessi in cui Einstein afferma che «la modernità spoglia la storia dell'arte di ogni significato»³⁵. Il passaggio da modernista convinto ad antimodernista deluso risulta particolarmente percepibile dalla sua lettura dell'arte italiana rinascimentale. Questa, modello negativo negli Anni '20, in cui il passato e le sue creazioni non erano altro che una cultura obsoleta e stantia, diventa poi, al passaggio del nuovo decennio, uno spunto di riflessione da affiancare al presente in modo da creare accostamenti innovativi. Infine, nell'ultimo testo che analizzeremo, si vedrà come inaspettatamente il Rinascimento venga considerato, nella riflessione più matura di Einstein, un esempio positivo di avanguardia *ante litteram*.

Durante gli anni di «Documents» Einstein nutre sempre di più il suo pensiero e i contenuti della rivista di cui era direttore, di un interscambio tra discipline – storia dell'arte, archeologia, etnologia, sociologia – ed epoche storiche. Conor Joyce ipotizza, attraverso le lettere di Einstein mandate al collezionista G.F. Reber, membro del comitato editoriale, che almeno nella prima annata si sia seguita una struttura ben definita nell'articolazione dei contributi³⁶: un tema più generico, un esempio di arte antica, solitamente pre o post-classica, altri di arte medievale, pre-rinascimentale o rinascimentale, seguiti da altri articoli su artisti contemporanei. Un elemento fondamentale della rivista dunque è proprio il dialogo con il Rinascimento, e ancora di più con i primitivi italiani, la cui opera ha il pregio di «essere considerata come una delle altezze maggiori cui sia mai

³⁴ Ivi, p. 196.

³⁵ Einstein 1992, p. 423; Franke, Holert 2018, p. 129.

³⁶ Joyce 2002, p. 31.

giunta la fantasia umana condotta da un afflato divino»³⁷. Einstein in persona contribuisce a questo proposito con alcuni brevi articoli: *San'Antonio di Padova e il Bambino Gesù*³⁸, anamorfosi che imputa a Paolo Uccello; *Esposizione 'Il Settecento italiano' a Venezia*³⁹; *Paesaggio di Lorenzetti*⁴⁰, in cui riflette sulla complessa attribuzione, se a Pietro o ad Ambrogio, di un paesaggio del Museo Civico di Siena.

All'interno della temperie di «Documents» e del dialogo tra diverse epoche artistiche, Einstein contatta sorprendentemente il suo 'vicino di casa' del periodo a Settignano, Bernard Berenson, autore di riferimento per la metodologia della *connoisseurship* e per quella storia dell'arte formalista che Einstein aveva sconfessato dopo i primi entusiasmi giovanili⁴¹. Il bersaglio critico di Einstein diventa anzi ben presto il concetto di opera d'arte come *bibelot* – termine che torna in molti dei suoi testi e che possiamo tradurre come “soprammobile” – oggetto apprezzato meramente per le sue caratteristiche estetiche e formali, senza considerare le condizioni in cui è plasmato. L'obiettivo di Einstein non è però una *storia sociale dell'arte* quanto un'antropologia dell'arte, in cui l'opera non sia mai un fine in sé, ma un mezzo vivente e magico. È quindi chiaro come il metodo formalista di *connoisseur*, basato sul riconoscimento di quegli attributi formali che Einstein tralascia volutamente, non possa andare d'accordo con le sue idee. In *Georges Braque*, anomala monografia uscita nel 1934, Einstein quasi non menziona il pittore francese, utilizzandolo solamente come pretesto per sistematizzare la sua complessa teoria estetica e soprattutto per rivolgere un'aspra critica alla decadenza della critica d'arte come disciplina. I reali responsabili della crisi dell'arte prima delle avanguardie non sono infatti gli artisti, ma i critici, quei «conoscitori, virtuosi dalla memoria malferma, che producono *expertise* e ricoprono i quadri dei loro certificati e attribuzioni dubbiose»⁴², gli «specialisti dei lobi delle orecchie, i proprietari di fotografie, gli esperti di panneggi»⁴³. Già in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Einstein si era pronunciato con vigore non solo contro i metodi della *connoisseurship*, ma anche contro uno dei suoi concetti fondativi, quello dei *valori tattili*. Teorizzato da Bernard Berenson all'interno dei suoi scritti, il concetto di valore tattile veniva da lui compiutamente definito nell'opera *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*⁴⁴ come qualcosa che si trova «nelle rappresentazioni di oggetti solidi allorché questi non sono semplicemente imitati [...], ma presentati

³⁷ Venturi 1926 (ed. 1972, p. 14).

³⁸ Einstein 1929a, pp. 229-230, trad. it. Einstein 2011b, p. 111.

³⁹ Einstein 1929b, pp. 285-286, trad. it. ivi, pp. 113-114.

⁴⁰ Einstein 1930b, pp. 49-50, trad. it. ivi, p. 141.

⁴¹ Ancora in *Negerplastik* ad esempio, Einstein considera le sculture africane come «strutture formali» (Einstein 2015, p. 14).

⁴² Einstein 2003, p. 78.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Il saggio, scritto nel 1941 ma pubblicato solo nel 1948, è un compendio che raccoglie idee già precedentemente teorizzate, quando Einstein era ancora in vita.

in un modo che stimola l'immaginazione a sentirne il volume, soppesarli [...] e che c'incoraggia, sempre nell'immaginazione [...] ad afferrarli, abbracciarli o girar loro intorno»⁴⁵. Per Berenson la base su cui definire in quanto critico un «criterio di giudizio»⁴⁶ sembrano essere proprio i valori tattili; anzi, in casi come l'arte mesopotamica primitiva, la scultura greca arcaica, le sculture romaniche primitive in pietra e tutte quelle dell'America centrale – dunque forme d'arte care all'anticlassicismo di Einstein – «non c'è quasi altro che i valori tattili per scusare la loro bruttezza, la loro goffaggine, la loro mancanza di proporzioni e il grottesco delle loro espressioni»⁴⁷.

È dunque chiaro che quando Einstein si riferisce così precisamente al termine *taktil*, alludendo al «vizio» della «pittura plastica del rinascimento al suo apogeo [...] di rendere ciò che è *fisicamente* [corsivo mio] palpabile»⁴⁸, sconfitto solo dal Cubismo, in cui incontriamo «un ritorno alla frontalità, nella misura in cui la superficie del quadro resta l'elemento che determina la forma e la parte tattile naturalista è esclusa»⁴⁹, egli stia rivolgendo una critica proprio a Bernard Berenson, colui che per primo ne aveva formulato il concetto⁵⁰.

Eppure, nel quadro del vasto dialogo innescato dalla redazione di «Documents», Einstein decide di rivolgersi a Berenson in persona, indirizzandogli due lettere, in francese, del 25 febbraio e 18 marzo 1930⁵¹, conservate nell'Archivio di Villa I Tatti (mancano purtroppo le risposte di Berenson). Con un tono particolarmente ossequioso, nella prima lettera Einstein si rallegra dell'interesse suscitato in Berenson dalla sua rivista e gli domanda il nome di qualche giovane erudito che si occupi di arte italiana e che possa fornire di tanto in tanto un contributo utile, una collaborazione necessaria – specialmente dopo il rifiuto di un altro grande maestro della storia dell'arte italiana, Pietro Toesca («purtroppo sembra che Toesca non trovi il tempo di inviarci del materiale, nonostante mostri la migliore volontà»). La rivista necessita di articoli sui primitivi italiani, i ferraresi, l'arte bizantina in Italia, le influenze normanne nell'Italia del Sud: a quanto sembra, Berenson suggerisce il nome di Maria Accascina, storica dell'arte siciliana e unica autrice italiana in «Documents», con il suo contributo *Les Peintures du Palais Chiaramonte à Palerme* comparso sul settimo numero del 1930⁵². Più di una volta nella lettera, Einstein afferma quanto apprezzerrebbe un contributo di Berenson stesso, pur

⁴⁵ Berenson 1948 (ed. 2015, p. 53).

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, p. 56.

⁴⁸ Einstein 2011a, p. 104.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Allo stesso modo vediamo una critica esplicita ai metodi della *connoisseurship* portati avanti anche da Berenson nell'affermazione «gli educandi fremevano sotto l'effetto della teoria del tattile», espressa da Einstein nelle pagine di *Georges Braque* dedicate alla critica dello studio della storia dell'arte del suo tempo (Einstein 2003, p. 78).

⁵¹ Settignano, Villa I Tatti, Archive of the Berenson Library, Box Berenson 49, BER 8.

⁵² Accascina 1930, pp. 383-388.

non osando richiedere direttamente la preziosa collaborazione dello studioso («so che è già troppo occupato dai suoi lavori»). La seconda lettera consiste invece in un semplice ringraziamento per i consigli dati. Le lettere testimoniano la progressiva apertura di Einstein a tematiche “storiche”, come i primitivi italiani di cui Berenson era tra i massimi esperti all’epoca, e al dialogo con il passato che negli ultimi anni della sua carriera avrà un ruolo fondamentale nella sua lettura della contemporaneità; sono però anche indice di una certa “incoerenza” tra la vita pubblica e quella privata del critico. Il tono amichevole e ossequioso adottato con Berenson, così (benché indirettamente) criticato nei suoi scritti, ci sorprende quanto l’amicizia di Einstein con un altro grande «specialista dei lobi delle orecchie»⁵³, Richard Offner. Professore alla New York University, *connoisseur* che aveva raccolto un enorme archivio fotografico per studiare le diverse mani degli artisti, Offner viene citato da Einstein come sua referenza in America in una lettera inedita indirizzata all’American Guild for German Cultural Freedom nel 1940⁵⁴.

Terminata l’esperienza di «Documents», Einstein si dedica a una serie di testi dalla gestazione intermittente che rimarranno incompiuti dopo la decisione di imbracciare il fucile per combattere come volontario nella guerra civile spagnola del 1936 e rimasti inediti a causa del suicidio dell’autore nel 1940. Come abbiamo già detto, il passato è un elemento fondamentale di questa riflessione più matura: alla tirata antimodernista del pamphlet *Die Fabrikationen der Fiktionen* o all’ambizioso progetto di riscrivere una storia dell’arte universale che comprendesse tutti i popoli, i momenti storici, le manifestazioni artistiche normalmente trascurate⁵⁵, egli affianca anche una rivalutazione del Rinascimento italiano.

Risale al 1935 l’unico testo di Einstein dedicato esclusivamente al Rinascimento, non più utilizzato come metro di paragone (negativo) con il presente, ma analizzato di per sé, tenendo conto delle sue condizioni storiche e sociali. Inoltre il testo – venti pagine scritte a macchina, senza titolo, mai pubblicato e persino escluso dal IV volume dell’opera completa di Einstein dedicato ai testi inediti dell’autore⁵⁶ – è uno dei rari scritti di critica d’arte risalente a quel periodo, in cui egli era ormai quasi del tutto inattivo nel campo. Grazie a una lettera indirizzata a Fritz Saxl nel maggio 1935, sappiamo che la redazione del testo coincide con il completamento di *Die Fabrikationen der Fiktionen*, e risale quindi a un momento di estrema disillusione nei confronti dell’arte e della società contemporanee; possiamo inoltre supporre, vista l’affermazione «Ich musste dazu einen langen Essay schreiben» («Ho dovuto

⁵³ Cfr. nota 43.

⁵⁴ Deutsche Bibliothek Frankfurt am Main, *Deutsches Exilarchiv*, 1933-1945, EB 70/117-D.02.63.0001.

⁵⁵ Si tratta dell’*Handbuch der Kunst*.

⁵⁶ Einstein 1992. È merito di C.W. Haxthausen di aver portato attenzione sul testo con il saggio Haxthausen 2016, pp. 121-136.

[corsivo mio] scrivere un lungo saggio al riguardo»⁵⁷, che il testo fosse stato commissionato da un giornale o una rivista. Si tratta infatti di una lunga recensione della mostra *L'art italien de Cimabue à Tiepolo*, inaugurata il 16 maggio 1935 al Petit Palais di Parigi. La mostra comprendeva 497 dipinti, 109 sculture, 238 disegni, 230 stampe raccolte da musei di tutta Europa, e dava un quadro talmente ampio di cinque secoli di arte italiana che difficilmente poteva avere paragoni, anche nel numero di visitatori, 650.000 in due mesi. Vedremo ora le motivazioni che hanno spinto Einstein a occuparsi di un tema per lui insolito, il Rinascimento italiano appunto, e la sua ancor più insolita scelta di parlarne in una recensione, decisamente positiva, di una mostra nata con un forte intento di propaganda verso il regime fascista italiano. Risulterà chiara l'intenzione di Einstein – alquanto ambigua se consideriamo anche solo la sua biografia – di ignorare il significato politico dell'esposizione, utilizzata piuttosto come pretesto per evidenziare le carenze dell'arte del presente rispetto alla carica rivoluzionaria di quella rinascimentale.

L'esposizione infatti, nata da una collaborazione franco-italiana sul piano diplomatico e scientifico, poteva vantare di prestiti incredibili, persino provenienti da chiese, raccolti in soli sei mesi esclusivamente grazie al sostegno di Benito Mussolini. *L'art italien* voleva infatti essere la dimostrazione che l'“umanesimo” del Rinascimento scorresse ancora nel sangue italiano, controbilanciando così l'impressione, molto diffusa nella stampa e nell'opinione pubblica francese, che il fascismo fosse un «regime di malviventi»⁵⁸. Soprattutto, essa consisteva in un'intelligente azione diplomatica e propagandistica bilaterale: la Francia voleva isolare la Germania, allontanando l'Italia da un'ipotetica alleanza, mentre l'Italia, che all'epoca non era in buoni rapporti né con l'Inghilterra né con la Germania, aveva bisogno dell'approvazione della Francia per realizzare le sue mire coloniali sull'Africa orientale. Dunque, nonostante la reciproca antipatia che correva tra le due nazioni, incrementata negli Anni '20 dall'ascesa del fascismo e ancora di più dal delitto Matteotti, nel gennaio 1935 Pierre Laval, ministro degli Esteri francese, incontrò Mussolini per firmare il cosiddetto “accordo franco-italiano” (o “accordo Mussolini-Laval”). In questo contesto, il “valore spirituale” comune delle due nazioni, la “latinità” condivisa, uno spirito europeo rinascimentale che escludesse invece quello tedesco, era lo strumento di propaganda più utilizzato nella retorica dell'esposizione e nei testi di catalogo. Ugo Ojetti, curatore della mostra, nella *préface* ricorda le parole di Roger Fry, per cui «davanti a un Giorgione sembrava di trovarsi nel centro stesso del mondo spirituale dell'Europa»⁵⁹. Al di là dello stupore e del clamore che una mostra di questo calibro aveva suscitato nel pubblico come nella

⁵⁷ C. Einstein a F. Saxl, lettera non datata, maggio 1935, ivi, p. 121, nota 4.

⁵⁸ «Regime of thugs»; Braun 2005, p. 174. Nel saggio della Braun si trova la trattazione più approfondita delle dinamiche politico-diplomatiche intorno alla mostra.

⁵⁹ *Exposition de l'art italien* 1935, p. XIV.

critica, la bieca operazione politica non era sfuggita alle voci più dissidenti. Su «L'Arte» di Adolfo Venturi compariva una breve e anonima recensione, che criticava la mancanza di nuove attribuzioni e di una seria ricerca dietro l'estrema "spettacularizzazione" delle opere. Sulla stampa francese apparivano opinioni negative più evidenti, come quella di Paul Signac su «Le Monde», per cui si era ben consapevoli di «come [gli *old masters*] fossero sfruttati dal fascismo, l'oppressore delle idee umane»⁶⁰ o l'accusa di "cecità selettiva" del pubblico nei confronti della mostra portata avanti dalla rivista «La Bête Noire» di Maurice Raynal ed Edouard Tériade⁶¹.

Si potrebbe dunque inserire Einstein tra le fila di quegli intellettuali moderati che per convenienza avevano deliberatamente ignorato l'aspetto politico dell'esposizione, concentrandosi invece sugli indubbi meriti artistici. Einstein tuttavia, dal suo coinvolgimento con lo *Spartakusbund* in Germania alla decisione di arruolarsi nella Colonna Durruti in Spagna, fu tutto fuorché un moderato. Sicuramente è questo il punto più complesso del testo e della sua genesi. Che Einstein vi avesse visto un significato politicamente strumentale è certo, lo afferma addirittura nella prima pagina: «Questa mostra italiana è di evidente importanza politica»⁶², ma verso di esso non esprime, neanche velatamente, alcun dissenso.

Tuttavia, l'ipotesi adombrata da Charles W. Haxthausen in *Renaissance Reconsidered* per cui Einstein potesse aver subito una momentanea fascinazione da parte del fascismo italiano, vedendolo come una valida alternativa all'isolamento ermetico dell'avanguardia⁶³, appare a mio avviso alquanto improbabile. Il severo giudizio sul fascismo espresso nel capitolo dedicato al Futurismo in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, la partenza per la Spagna, per una guerra che combatteva proprio l'avanzare delle dittature in Europa, ancora di più il commento rivolto a Wasmuth nel corso di un soggiorno in Italia, circa nel 1928 («L'Italia di per sé fa una spiacevole impressione. Nessun uomo osa parlare apertamente, nessuno ride più, si vedono solo volti riservati e uniformi. Dal punto di vista economico va male. Questo hanno il coraggio di dirlo»⁶⁴), rendono incompatibile un qualsiasi legame tra Einstein e un regime totalitario. Inoltre, sebbene l'esposizione parigina fosse accompagnata da una mostra di arte contemporanea, *L'art italien des XIX^e et XX^e siècles*, al Jeu de Paume, volta a mostrare come il talento degli artisti rinascimentali ancora animasse gli artisti

⁶⁰ Signac 1935.

⁶¹ Les Deux Auvegles 1935.

⁶² «Diese italienische Ausstellung besitzt offenkundige politische Bedeutung», Carl Einstein, *Diese Ausstellung weist die komplexe Kraft der Kunst*, Typoskript, undatiert, Berlino, Carl-Einstein-Archiv, Akademie der Künste, Microfiche 192 (d'ora in poi DAw), p. 1.

⁶³ Haxthausen 2016, p. 132.

⁶⁴ «Italien an sich macht einen unerfreulichen Eindruck. Kein Mensch wagt ein offenes Wort, niemand lacht mehr, man sieht nur verschlossene Gesichter und Uniformen. Wirtschaftlich geht es den Leuten schlecht. Dies wagen sie zu sagen», C. Einstein a E. Wasmuth e S. Kindsthaler, lettera non datata, c. 1927/1928, ivi, p. 133.

italiani sotto il Regime, a sua volta periodo di rinascita, Einstein non ne fa quasi menzione nella recensione. È chiaro che non solo la profonda disillusione verso l'arte contemporanea maturata in quel periodo, ma soprattutto il disprezzo per un'arte piegata all'ideologia dominante, rendessero impossibile il suo apprezzamento delle opere. Lo dice nel testo, «[mentre] prima era stata rivendicata la libertà individuale illimitata, ora la società cattura nuovamente gli artisti e pretende da loro che siano inseriti in determinati sistemi politici»⁶⁵.

Anche il concetto di *latinità*, utilizzato dai curatori della mostra come espediente retorico che favorisse una “fratellanza” tra le due nazioni, viene impiegato da Einstein, a mio avviso, con un significato differente. Già per l'opera di Braque egli aveva infatti parlato di «*mesure* latina»⁶⁶, ereditata dalla grande tradizione francese, come di una qualità positiva, controparte apollinea del genio tutt'altro che misurato di Picasso. In questo caso però, credo che il principale significato dato al termine *latinité*, scritto addirittura in maiuscolo nella prima pagina del dattiloscritto, contrapposto invece alla superiorità della razza nordica predicata da Hitler «in un cattivo tedesco»⁶⁷, sia quello di uno spirito unitario europeo, che non voglia tanto indicare la supremazia di un popolo o di una cultura su un'altra, quanto l'assenza di confini e barriere, fisiche e metaforiche. D'altronde, Einstein, fervente credente nell'idea di un'Europa unita, era stato tra i principali collaboratori dell'almanacco *Europa* del 1925, monumento intellettuale e artistico al continente⁶⁸. Certo, appare pur sempre curioso che nel capitolo dedicato alla *generazione romantica* (il surrealismo “dissidente”) del 1931 Einstein parli, questa volta positivamente, di «crisi della latinità»⁶⁹ e di realizzazione della «svolta verso il romanticismo»⁷⁰ di matrice nordica. Probabilmente nel 1935 la dissoluzione dei valori dell'avanguardia, ma anche della società, in cui Einstein aveva creduto (e in cui ancora cercava di credere quattro anni prima), lo avevano portato a rivalutare il concetto di latinità come motore principale della cultura moderna. La *latinità* era comunque, guardando oltre al mero caso di Einstein, un concetto decisamente ambiguo in quegli anni, specialmente nell'articolazione del suo rapporto con il fascismo e con i dibattiti artistici dell'epoca. Nonostante infatti il fascismo abbia utilizzato nel linguaggio artistico e architettonico l'idea di latinità per asservire la cultura figurativa a strumento di consenso, un certo classicismo “mediterraneo” era stato incorporato già prima dell'avvento del regime all'interno di correnti moderniste, non solo in Italia ma anche in Francia, ad esempio nel già citato Braque. Questa latinità “moderna” si basava sulle nozioni di atemporalità e

⁶⁵ «Man beanspruchte grenzenlose individuelle Freiheit. Jetzt fängt die Gesellschaft die Künstler wieder ein und fordert von ihnen Einordnung in bestimmte politische Systeme», DAW, p. 1.

⁶⁶ Einstein 2011a, p. 160.

⁶⁷ «In schlechtem Deutsch», Carl Einstein, DAW, p. 1.

⁶⁸ Einstein, Westheim 1925.

⁶⁹ Einstein 2011a, p. 194.

⁷⁰ *Ibidem*.

soprattutto universalità della tradizione artistica e culturale dei paesi appunto “latini”. In questa ottica comprendiamo anche meglio come Einstein potesse apprezzare maggiormente la “sincerità” mediterranea di artisti come Carrà e Severini rispetto al Futurismo radicale di Marinetti. Dunque è importante distinguere questa «latinità qualitativa»⁷¹, che va al di là delle forme più scontate della romanità impiegata dal regime, piuttosto come un’idea “transstorica”, universale, che invece di dividere doveva unire.

Pur consapevole della dimensione politica dell’esposizione, non credo che Einstein abbia “lasciato correre” perché momentaneamente affascinato dal fascismo o dalla presunta latinità decantata dalla mostra. È assai più probabile invece che egli abbia voluto rendere l’evento della mostra un pretesto per scrivere un lungo testo in cui tracciare una personale panoramica del Rinascimento come momento storico e artistico utopico il cui esempio avrebbe potuto, forse dovuto, risvegliare gli animi del presente⁷². Nel 1935 infatti, Einstein aveva rivisto già drasticamente le sue opinioni sull’avanguardia e incorporava sempre più nelle sue riflessioni la presenza del passato, che avrebbe dovuto «dare coraggio al presente così com’è ora»⁷³.

Ma in che modo Einstein riesce a indirizzare una critica alla situazione presente attraverso l’esempio del passato? Nel testo l’autore elenca e argomenta una serie di caratteristiche, vitali per un’arte che voglia definirsi d’avanguardia e rivoluzionaria – quella per cui Einstein aveva da sempre combattuto in prima linea – ma ormai venute meno: la creazione di una nuova figurazione dello spazio, l’indipendenza del linguaggio artistico dall’ideologia dominante, l’utopia di controllare, o almeno comprendere, le leggi della natura e del mondo attraverso la conoscenza umana. Soprattutto, la fiducia in un’arte e in uno spazio europeo privo di confini.

Einstein impara dunque ad apprezzare il Rinascimento solo quando riesce ad abbandonare il punto di vista retrospettivo e l’ottica cubista attraverso cui lo giudicava in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*: è in confronto all’arte medievale, più schematica e rigida, che questo è stato realmente una rivoluzione. Rispetto alle rigide leggi a cui era sottoposta l’arte precedente, il Rinascimento, con la centralità dell’uomo e la scoperta della prospettiva, porta a un sovvertimento epocale dell’aspetto più importante per Einstein, quello cognitivo, della visione umana. Anche se la visione prospettica non è più adatta alla rappresentazione artistica contemporanea, che grazie al Cubismo ha adottato una concezione soggettiva e attiva dello spazio, Einstein si rende conto che anche quella rinascimentale era, per l’epoca, una *Raumgestaltung*⁷⁴ non più astratta

⁷¹ Storchi 2017, p. 73.

⁷² Pratica che tra l’altro ricorre in Einstein, da *Negerplastik*, che Kahnweiler considerava come un trattato sulla scultura in generale, a *Georges Braque*, dove si parte dal pittore per arrivare a definire la sua teoria estetica, passando per tutte le recensioni di mostre apparse su «Documents».

⁷³ «Das Gewesene sollte den Mut zu ursprünglicher Gegenwart schenken», DAw, p. 5.

⁷⁴ *Kubismus und Raumgestaltung* (*Cubismo e figurazione dello spazio*) è il titolo di una

né statica, come era stata quella cubista all'inizio del secolo. A differenza dell'insuccesso del progetto dei moderni, nel testo di Einstein il Rinascimento appare come un'avanguardia che è riuscita ad affermarsi. L'esordio dello scritto è programmatico: «Questa mostra rivela la forza complessa dell'arte, che i moderni avevano dimenticato per estetismi un po' vani»⁷⁵. Il Rinascimento infatti ha maturato una nuova concezione del mondo in un tempo in cui era possibile che fosse l'arte a plasmare l'ideologia; nel presente invece, ma già nel Barocco («Il Barocco servile e malleabile è rimasto indissolubilmente legato all'assolutismo»⁷⁶), è l'ideologia ad avere l'arte al suo servizio. In questo modo l'uomo, laico e padrone di se stesso, è libero: oppone la natura, che crede di poter governare attraverso la conoscenza e la formulazione di leggi matematiche, a Dio, nei confronti del quale sarebbe un essere passivo. Ultimo ma fondamentale elemento, agli occhi di Einstein «la mostra rinnega in modo chiaro e senza bisogno di parole la pretesa egemonia dei populistici e dimostra la possibilità di un insieme culturale europeo, che già in passato era forte ed esisteva»⁷⁷; afferma più avanti: «La pittura italiana diventa così pittura europea»⁷⁸. Mentre lo scrive invece, in Europa la guerra è sempre più vicina, i conflitti tra le nazioni sempre più aspri e Einstein si trova esule in Francia, perseguitato per la sua appartenenza “razziale”. Il contrasto è sconcertante.

Tuttavia, Einstein non risulta mai, neanche in un questo testo, nostalgico o “passatista”: la storia è sempre uno strumento nelle mani della contemporaneità, e le virtù passate vengono esaltate auspicando di ritrovarle, rinnovate, nel presente. Inoltre, nonostante l'impressionante differenza tematica rispetto ai suoi scritti più celebri, Einstein rimane fedele al suo metodo storico-artistico anche quando parla del Rinascimento: nel testo vengono infatti analizzate le condizioni sociali e antropologiche in cui nasce e si sviluppa un determinato movimento artistico e viene messa in risalto quella *forza* vivente che le opere evocano. L'articolo rimane dunque un testo molto distante – comunque controcorrente – rispetto a quelli cui, per fare un esempio, facevano riferimento gli autori della mostra, che nel catalogo citano tra le principali opere consultate

conferenza tenuta da Einstein l'8 aprile 1933 in occasione dell'apertura della sua mostra *Georges Braque* alla Kunsthalle di Basilea.

⁷⁵ «Diese Ausstellung weist die komplexe Kraft der Kunst, welche die Modernen über etwas eiteln [sic!] Ästhetizismen vergessen hatte», DAw, p. 1.

⁷⁶ «Biigsam serviles Barock blieb untrennbar an den Absolutismus gebunden», DAw, p. 19.

⁷⁷ «Diese Ausstellung widerlegt klar und ohne Worte den Anspruch der Volkstümler auf Hegemonie und zeigt darüber hinaus die Möglichkeit eines europäischen kulturganzen, das früher kräftig gewirkt und bestanden hat», DAw, p. 2.

⁷⁸ «Italienische Malerei wurde damit europäische Malerei», DAw, p. 7.

testi di Berenson⁷⁹, Crowe e Cavalcaselle, Morelli, A. Venturi, Toesca e Offner⁸⁰, forse per questo comunemente ignorato dalla vasta letteratura sorta sulla genesi e sulla fortuna della mostra.

Per concludere, in questo viaggio “a ritroso” in alcune tappe fondamentali dell’arte italiana attraverso gli occhi e le parole di Carl Einstein, abbiamo approfondito un tema generalmente tralasciato dalla critica, quello del suo rapporto con la Penisola, soggetto tanto inesplorato quanto inaspettatamente ricco. Sebbene Einstein resti una voce assolutamente francofila dell’avanguardia novecentesca, la sua riflessione sul Futurismo, alimentata dalle impressioni tedesche a lui contemporanee, il suo lavoro dialettico tra passato e presente nella redazione di «Documents» e, per ultima, la sua celebrazione del Rinascimento come momento di libertà da ogni ideologia non solo formano una narrazione dell’arte italiana diversa, ma contribuiscono anche a fare luce su alcuni punti rilevanti nello studio odierno dell’opera di Carl Einstein, come la valutazione della storia dietro i suoi testi o il ruolo della politica nella vita artistica.

Riferimenti bibliografici / References

- Accascina M. (1930), *Les Peintures du Palais Chiaramonte à Palerme*, «Documents», 2, n. 7, pp. 383-388.
- Anti C. (1921), *Scultura negra*, «Dedalo», I, vol. III, febbraio, pp. 592-621.
- Berenson B. (1948), *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Firenze: Electa (ed. consultata Milano: Abscondita, 2015).
- Braun E. (2005), *Leonardo’s Smile*, in *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, a cura di C. Lazzaro, R.J. Crum, Ithaca and London: Cornell University Press, pp. 173-186.
- Bressan M. (2010), *Der Sturm e il Futurismo*, Mariano del Friuli: Edizioni della Laguna.
- Deri M. (1912), *Die Futuristen*, «Pan 2», 29, pp. 817-821.
- Einstein C. (1926), *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Propyläen Kunstgeschichte Band 16, Berlin: Propyläen Verlag.
- Einstein C. (1929a), *Saint Antoine de Padoue et l’enfant Jésus*, «Documents», 1, n. 4, pp. 229-230.

⁷⁹ Molto interessante rispetto alle considerazioni precedentemente espresse sul rapporto tra Einstein e Berenson, è il fatto che in Haskell 2000, p. 124 e Trotta 2015, pp. 244-260 la mostra così apprezzata da Einstein portasse inequivocabilmente il segno della personalità e degli studi di Berenson, specialmente nell’impianto e nella gerarchia di valori esposta in *Italian Painters of the Renaissance* e nella concezione del Rinascimento come catena ininterrotta di fenomeni artistici omogenei, terminato con la morte di Michelangelo e brevemente risorto a Venezia nel XVIII secolo.

⁸⁰ *Exposition de l’art italien 1935*, pp. 1-2.

- Einstein C. (1929b), *Exposition 'Il Settecento italiano' à Venise*, «Documents», 1, n. 4, pp. 285-286.
- Einstein C. (1930a), *Giorgio De Chirico*, Berlin: Galerie A. Flechtheim.
- Einstein C. (1930b), *Paysage de Lorenzetti*, «Documents», 2, n. 1, pp. 49-50.
- Einstein C. (1931), *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Propyläen Verlag.
- Einstein C. (1985), *Lo Snob e altri saggi*, trad. it. G. Zanasi, Napoli: Guida Editori.
- Einstein C. (1992), *Werke, Band 4 (Texte aus dem Nachlaß)*, Berlin: Fannei & Walz.
- Einstein C. (1997), *Lettres de Carl Einstein à Moïse Kisling (1920-1924) (Texte établi, présenté et annoté par Liliane Meffre)*, «Les Cahiers du Mnam», n. 62, hiver.
- Einstein C. (2003), *Georges Braque*, Paris: Chroniques du Jour, 1934; trad. fr. J.-L. Korzilius, Bruxelles: La Part de l'Oeil.
- Einstein C. (2011a), *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Propyläen Verlag, 1931; trad. fr. L. Meffre, M. Staiber, *L'Art du XX^e Siècle*, Arles: Actes Sud.
- Einstein C. (2011b), *Scritti sull'arte*, trad. it. F. Bassan, Sesto San Giovanni: Mimesis.
- Einstein C. (2015), *Negerplastik*, Leipzig: Verlag der weißen Bücher, 1915; trad. it. C.L. Ragghianti, *Scultura Negra*, Milano: Abscondita.
- Einstein C., Kahnweiler D.H. (1993), *Correspondance 1921-1939 (traduite, présentée, annotée par L. Meffre, avec le texte allemand)*, Arles: Actes Sud.
- Einstein C., Westheim P. (1925), *Europa-Almanach*, Potsdam: Gustav Kiepenheuer.
- Exposition de l'art italien. De Cimabue à Tiepolo (1935)*, catalogo della mostra (Paris, Petit Palais, maggio – luglio 1935), Argenteuil: Colouma.
- Franke A., Holert T. (2018), *Neolithic Childhood. Art in a false present, c. 1930*, catalogo della mostra (Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 13 aprile - 9 luglio 2018), Zürich: Diaphanes.
- Haskell F. (2000), *The Ephemeral Museum. Old Masters and the rise of the art exhibition*, New-Haven: Yale University Press.
- Haxthausen C.W. (2016), *Reinassance Reconsidered: Carl Einstein on 'De Cimabue à Tiepolo', 1935*, in *Historiographie der Moderne. Carl Einstein, Paul Kell, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*, a cura di A. Michel, R. Sorg, München: Wilhelm Fink, pp. 121-133.
- Joyce C. (2002), *Carl Einstein in Documents and his collaboration with Georges Bataille*, Bloomington: Xlibris.
- Les Deux Auvegles (1935), *La France donne à Italie une leçon de modeste*, «La Bête Noire», giugno.
- Marinetti F.T. (1909), *Manifesto del Futurismo*, «Le Figaro», 20 febbraio, p. 1.
- Memoli G. (1913), *Con Marinetti in 'terza saletta'*, «Il Giornale d'Italia», 30 ottobre.

- Moeller Van der Bruck A. (1912), *Die Probleme des Futurismus*, «Der Tag», 18 luglio, pp. 1-3.
- S.a. (1926), *Carl Einstein: l'Arte del Ventesimo Secolo*, «Roma fascista», III, n. 21, 25 maggio.
- Signac P. (1935), *L'Exposition de l'art italien: les peintres fra maîtres italiens*, «Le Monde», 23 maggio.
- Storchi S. (2017), *Latinità, modernità e fascismo nei dibattiti artistici degli anni Venti*, «Cahiers de la Méditerranée», 95, 15 dicembre, pp. 71-83.
- Tavolato I. (1924), *George Grosz*, Roma: Valori Plastici.
- Trotta A. (2015), *Bernard Berenson e l'Exposition de l'art italien. De Cimabue à Tiepolo al Petit Palais, 1935*, «Studi di Memofonte», n. 14, pp. 244-260.
- Venturi L. (1926), *Il gusto dei primitivi*, Bologna: Zanichelli (ed. consultata Torino: Einaudi, 1972).

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor in-chief

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Sciallo, Università di Bologna

Texts by

Nicodemo Abate, Nicola Albergo, Gianpaolo Angelini, Giulia Beatrice,

Giacomo Becattini, William Cortes Casarrubios, Tiziano Casola, Mara Cerquetti,

Matteo Cristofaro, Stefano De Falco, Alfredo Del Monte, Alice Devecchi,

Luigi Di Cosmo, Tamara Dominici, Patrizia Dragoni, Selene Frascella,

Luciana Lazzeretti, Luna Leoni, Lauro Magnani, Chiara Mannoni,

Giovanni Messina, Sara Moccia, Andrea Morelli, Umberto Moscatelli,

Sharon Palumbo, Luca Pennacchio, Andrea Penso, Pietro Petrarola, Gaia Pignocchi,

Federico Saccoccio, Pasquale Sasso, Giovanna Segre, Ludovico Solima,

Mario Tani, Roberta Tucci

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

