
Arte Primitiva di Franz Boas: una prospettiva storico-artistica

Benedetta Cestelli Guidi

*La rilettura di un testo che, a lungo trascurato,
merita di entrare nel «canone» della critica d'arte*

1. LA RICEZIONE DEL VOLUME

Nel recensire *Arte Primitiva* (1927) di Franz Boas (1858-1942), un collega lo definiva «the soundest, most penetrating and probably most comprehensive work existing on primitive art – and by implication perhaps on civilized»¹. L'ipotesi, seppur dubitativa, circa l'applicabilità della critica d'arte di Boas anche all'arte occidentale si sarebbe rilevata un azzardo; la ricezione del volume sarebbe stata di gran lunga inferiore all'impegno che Boas vi aveva profuso, restando per lo più un testo utilizzato dagli antropologi² e non trovando un bacino di ricezione tra gli storici dell'arte, seppur con alcune eclatanti eccezioni³. Boas pubblicava le conferenze che aveva tenuto l'anno precedente ad Oslo, integrando i temi allora scelti per illustrare l'arte amerindiana con questioni che aveva affrontato in precedenti saggi; le conferenze erano infatti rivolte ad un pubblico europeo non specialista, per il quale era dunque necessario riassumere la sua impostazione critica. Nel testo Boas inseriva molte illustrazioni al tratto: le più complesse composizioni grafiche si devono al suo artista nativo favorito, Charles Edensaw, «il migliore scultore e pittore haïda» (fig. 1)⁴. Sono le immagini, non solo di arte amerindiana ma anche africana e europea, a costituire la fortuna del testo negli Stati Uniti (fig. 2), come sembra indicare la ristampa nelle edizioni economiche della Dover

Press⁵; per gli artisti dell'Espressionismo Astratto, *Arte Primitiva* provvedeva quei riferimenti visivi originali da cui trarre ispirazione per un linguaggio figurativo «americano»: Mark Rothko parlava di un novello Rinascimento, riferendosi al processo di appropriazione delle forme dell'arte nativa da parte della sua generazione⁶. Lo scultore Jacob Epstein, per il quale Boas posò nel 1927 (fig. 3)⁷, apprezzava il dono del volume.

Il contributo che presento tenterà di individuare le ragioni di una simile indifferenza. Ciò che vorrei sollecitare è una ri-lettura di *Arte Primitiva* che giunga ad includere il volume nel «canone» della critica d'arte.

2. LA TENSIONE INTERNA DI ARTE PRIMITIVA

Il silenzio che ha circondato il libro non può essere ricondotto solo all'inasprirsi della situazione politica internazionale tra gli anni '30 e lo scoppio della II guerra mondiale, e può piuttosto venire compreso alla luce dell'intima contraddittorietà del testo, composto da materiali eterogenei che devono essere letti come espressione di una lunga elaborazione sull'arte da parte di Boas. Nella prima parte del volume, costituita dalle conferenze di Oslo del 1926, Boas affronta i grandi temi della figurazione – decorazione, figurazione, simbolo, stile – senza trattarli all'interno di specifici conte-



1. Ch. Edensaw, Disegno preparatorio del mostro marino Wasco, per *Arte Primitiva* (1927), New York, American Museum of Natural History, n. 6830

sti culturali. L'introduzione metodologica al volume pone subito la dimensione del confronto con i critici suoi contemporanei, tra cui Gottfried Semper e Alois Riegl. Sono questi gli interlocutori di Boas: se tale accostamento potrà sembrare azzardato a chi conosce la critica di Riegl a Semper e la lettura che l'idealismo italiano ha dato di quest'ultimo nel Novecento, a Boas spetta aver piegato ai

suoi fini le differenti premesse dei due studiosi⁸. Se al primo spettava aver dato giusto peso alla tecnica nella definizione della forma⁹, è però Riegl che viene seguito con curiosità: «Il suo punto di vista si distingue da quello degli altri autori citati sopra per il riconoscimento del principio della forma rispetto a quello del contenuto»¹⁰, scrive Boas, aggiungendo come per Riegl sia «la volontà di ottenere un risultato estetico l'essenza del lavoro dell'artista» e dunque – prosegue – «dev'esser ci una sensibilità intuitiva per la forma» che viene poi resa in immagine dalla sua capacità tecnica¹¹.

Il riferimento di Boas è a *Problemi di stile*¹², in cui Riegl articolava il concetto, compiutamente sviluppato nel 1901 con *Industria Artistica Tardo-romana*, del *Kunstwollen* e cioè del riconoscimento della volontà artistica alla base dello stile adottato dall'autore dell'opera¹³. Riegl era interessato al dibattito sull'arte decorativa che si svolgeva tra gli antropologi suoi contemporanei¹⁴ ed era, per Boas, l'interlocutore più adatto per lo scambio su modelli interpretativi¹⁵, anche in virtù del rispettivo impegno nel Museo, che aveva forgiato il loro approccio all'opera d'arte. Per Boas era il relativismo estetico che il *Kunstwollen* avallava a costituire motivo di grande attrazione¹⁶. Al problema dello stile Boas dedica un intero capitolo; è la prospettiva ludica, virtuosa, ritmica e pienamente consapevole dell'artista a venire qui articolata così da fornire un quadro di riferimento, la griglia attraverso cui valutare l'arte nativa. La nozione del genio artistico è posta alla radice di ogni pratica creativa: non si tratta dunque solo di abilità tecnica né di uso di una tradizione figurativa consolidata, ma dell'intuizione per la forma da parte del virtuoso, cioè colui che, raggiunto il pieno dominio della tecnica, può tracciare con originalità la sua imma-

2. Tavola con maschere delle tribù della costa nord occidentale dell'America del nord (da *Arte Primitiva*)



gine mentale¹⁷. Boas trovava inoltre in Riegl un termine che sarebbe divenuto caratteristico della sua analisi stilistica: la *split representation* (rappresentazione spaccata), la distorsione o spaccatura (tipica dello stile nord-occidentale) della figura, suddivisa in due unità simmetriche equivalenti che, ricomposte sul piano, restituivano interezza all'animale (figg. 4, 5)¹⁸. Al posto cioè di una resa in prospettiva, l'artista ne adottava una «dinamica», raggiunta attraverso la scomposizione della forma conosciuta – per lo più del mondo animale – nelle sue parti significative, così da formare una composizione apparentemente astratta che poteva essere ricomposta solo attraverso la conoscenza delle convenzioni stilistiche tribali. Riegl stesso aveva descritto la composizione bidimensionale della palmetta spaccata (*gesprengte Palmette*) della fine del IV secolo a.C. (fig. 6) secondo tale modalità, indicando come questa innovazione compositiva precedesse quella prospettica/naturalistica della foglia di acanto¹⁹.

Tuttavia non era possibile per Boas seguire fino in fondo il metodo di Riegl poiché non disponeva di una cronologia ma solo di «prove indirette», com'era per lo più il caso per l'arte nativa²⁰: egli sostituiva così la geografia alla storia. Formatosi in pieno storicismo, Boas aveva dedicato al problema della storia un'ampia riflessione che si può datare fin dal dottorato (1881), a chiusura del quale enunciava sei tesi, una delle quali recita «Das Studium der Erdkunde ist eine nothwendige Grundlage zu dem der Geschichte»²¹ e così, in continuità con tale intuizione, sosteneva come al posto della storia si potesse usare il metodo geografico, «il solo che abbia reso possibile dipanare in parte lo sviluppo storico di popolazioni senza fonti scritte e di culture di cui non possa ricostruirsi lo sviluppo su basi archeologiche»²².

La lettura e l'utilizzo del Riegl sono dunque la conseguenza dell'apertura di Boas al confronto con la critica d'arte europea, nel momento in cui la disciplina si andava istituzionalizzando e frammentando in scuole, regolate da una pluralità di accenti e di metodologie d'indagine²³; sin dal 1919 aveva deciso di impiegare i metodi critici propri della storia dell'arte europea per l'individuazione di «principi formali» dell'arte nativa²⁴. Seguiva così lo stato degli studi non solo nel campo più direttamente afferente all'antropologia – vigilando, ad esempio, su un tema delicato come quello della dinamica razza/cultura – ma anche in quello della storia dell'arte e dell'allestimento museale, mostrando di recepire e di accettare e/o rifiutare alcuni paradigmi. La fredda accoglienza riservata al lavoro di Aby Warburg e dei suoi colleghi attivi ad Amburgo durante gli anni '20 va ascritta al secondo caso²⁵; dalla corrispondenza epistolare tra i due studiosi (1924-1928) emergono due temi rile-

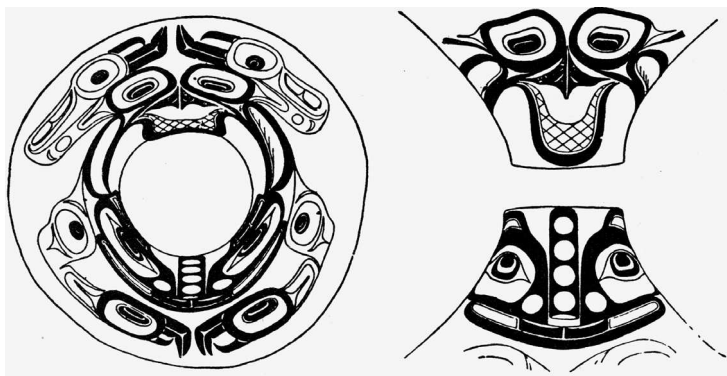


3. J. Epstein, Franz Boas, 1927, New York, Columbia University

vanti. Innanzitutto l'urgenza di una presa di posizione etica che li porterà entrambi, secondo le proprie competenze e mezzi, ad agire per sostenere «la Germania intellettuale» che, nelle utopiche parole di Warburg, «finirà per vincere»²⁶. Relativamente all'analisi del fenomeno culturale, si delinea piuttosto una divergenza insanabile: la ricerca di Warburg è, negli anni '20, centrata sull'*Urtyp* e sulla diffusione di formule espressive forti – le *pathosformeln*²⁷ – a cui Boas contrappone la rigorosa analisi dei dati disponibili geograficamente e culturalmente determinati, che lo spinge a circoscrivere l'analisi al contesto specifico e a rifiutare qualsiasi interpretazione²⁸. Tuttavia la rilevata inconsistenza metodologica di entrambi, indicata dalla critica in accezione positiva per Boas e negativa per Warburg, riflette la loro condizione storica di figure di transizione della modernità²⁹ e – aggiungerei – non è necessariamente segnale di un pensiero debole, ma della capacità di recepire e mettere in opera, nel corso della lunga elaborazione intellettuale, le diverse sollecitazioni scientifiche ed etiche: anche Boas, come Warburg che usò il termine riferendolo a Burckhardt e Nietzsche, è un «sismografo» del moderno³⁰.

3. LA SECONDA PARTE DI ARTE PRIMITIVA: IL CONTESTO

Nella seconda parte di *Arte Primitiva* Boas ristampava il suo primo studio sulla produzione ar-



4. Cappello decorato secondo la formula compositiva della Split decoration (da Arte Primitiva)

tistica nativa, dedicato alla tribù Kwaikiutl (1897), stanziata sulla costa nord-occidentale dell'attuale Canada³¹. L'impostazione di questo saggio è distante dalla prima parte del volume³², incentrato com'è sull'esame dettagliato di una unica produzione artistica. Boas stesso motivava il perché di tale inclusione³³, indicando come è il lavoro sui materiali a forgiare la teoria in un percorso deduttivo che tiene al centro l'opera. Scritto all'inizio del consolidamento della sua folgorante carriera – che lo vide nel 1895 ricoprire sia la carica di curatore delle collezioni etnografiche dell'American

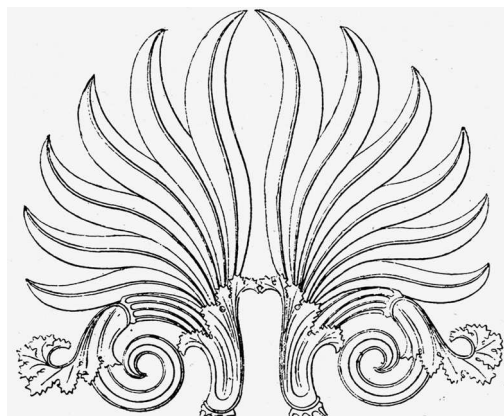
Museum of Natural History (AMNH) di New York e la cattedra di Antropologia alla Columbia University³⁴ – Boas articolava un nuovo paradigma d'indagine, definito del «particolarismo storico», attraverso cui riportare i dati stilistici ad un contesto specifico, storicamente e geograficamente definito. A questo primo livello di indagine ne seguiva uno dinamico, teso cioè a registrare la qualità degli scambi tra tribù limitrofe all'interno di ampie porzioni territoriali che condividono tratti culturali salienti, definite «aree culturali»³⁵. La cultura materiale giocava un ruolo da protagonista in questa ri-partizione territoriale; l'applicazione immediata della suddivisione in aree culturali e archeologiche del territorio amerindiano si ebbe poi nell'allestimento delle collezioni nel museo newyorkese, su cui ancor oggi si fonda la griglia espositiva dei musei etnografici³⁶. Si tratta dunque di uno scarto forte dall'approccio morfologico della Biologia delle immagini, che usava la lente distorcente dell'evoluzionismo anche per l'arte, rincorrendo similarità formali in zone geograficamente e culturalmente distanti³⁷. La doppia articolazione dell'indagine promossa da Boas rifuggiva dalla ricerca del *typus* originale e della sua fortuna nel tempo, ma coglieva piuttosto la differenza di un motivo o di un simbolo ogniquale volta questo appariva in latitudini diverse, registrando gli scarti al posto delle sopravvivenze: la dinamica tra centro e periferia era così rilevata in tutta la sua pregnanza, trovando in Boas una prima articolazione, ripresa poi dalla riflessione storico artistica³⁸.

Il saggio del 1897 è fondativo della riflessione sull'arte antropologicamente declinata; di quella riflessione che nasce da uno sguardo che sa, cioè, tenere conto della dimensione sociale – della sua funzione, del suo uso e del suo pubblico ideale – e che ne comprende le forme attraverso una ricognizione quanto più ravvicinata possibile al contesto in cui è stata prodotta, per definirne lo stile e/o gli stili caratteristici³⁹. In ambito storico-artistico è

5. Esempi di Split decorations (da Arte Primitiva)

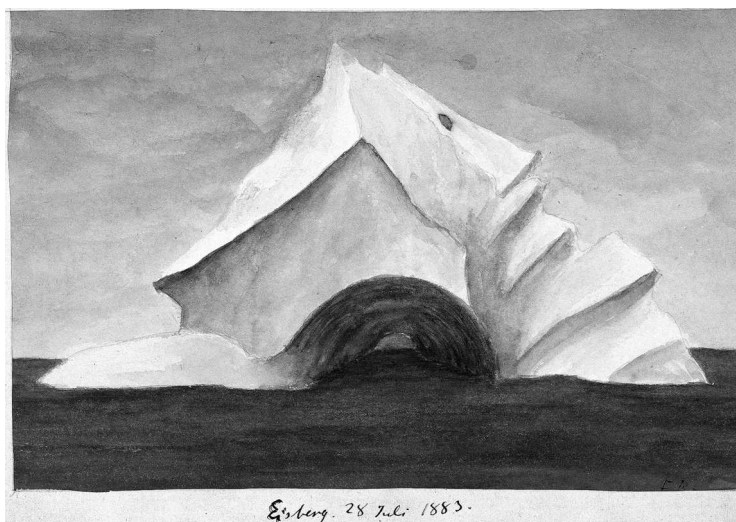


stato certamente Michael Baxandall a riflettere più da vicino il metodo inaugurato da Boas; l'insistenza, da parte dello studioso anglosassone, sulla rilevanza della terminologia contemporanea al fare artistico al fine di riuscire meglio a cogliere, pur nella distanza cronologica, i dati sensibili – il *period eye* – su cui i contemporanei ponevano l'accento nel valutare l'opera d'arte⁴⁰, echeggia la necessità, su cui Boas non si stancava mai di tornare, di registrare la testimonianza diretta dell'artefice al fine di non cadere nelle trappole dell'interpretazione: ciò che definiva *secondary explanations*, e cioè il conferimento di significati in un momento successivo alla fattura dell'opera, era quanto di più temibile poiché, scriveva Boas, «l'effetto artistico ha una doppia origine: la sola forma da un lato, e le

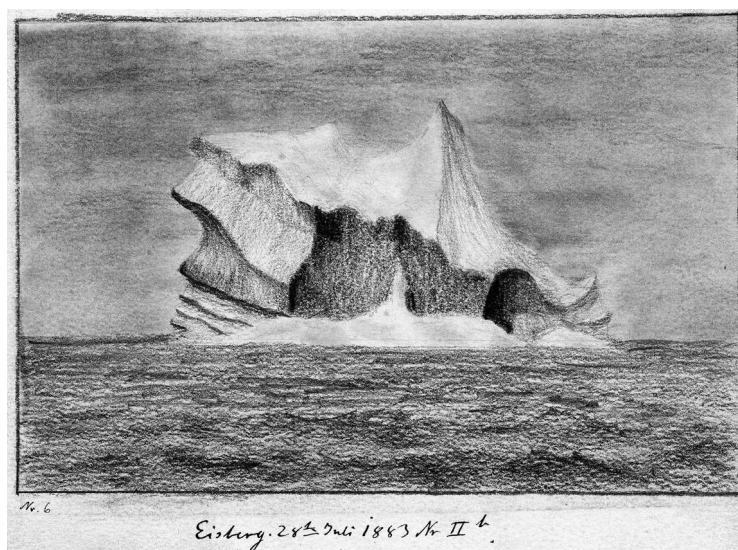


6. Palmetta spaccata (da A. Riegl, *Problemi di stile*, 1893)

7. F. Boas, Iceberg, 28 luglio 1883, acquarello, Franz Boas Papers VII. F8, Philadelphia, American Philosophical Society



8. F. Boas, Iceberg, 28 luglio 1883, matita, Franz Boas Papers VII. F8, Philadelphia, American Philosophical Society

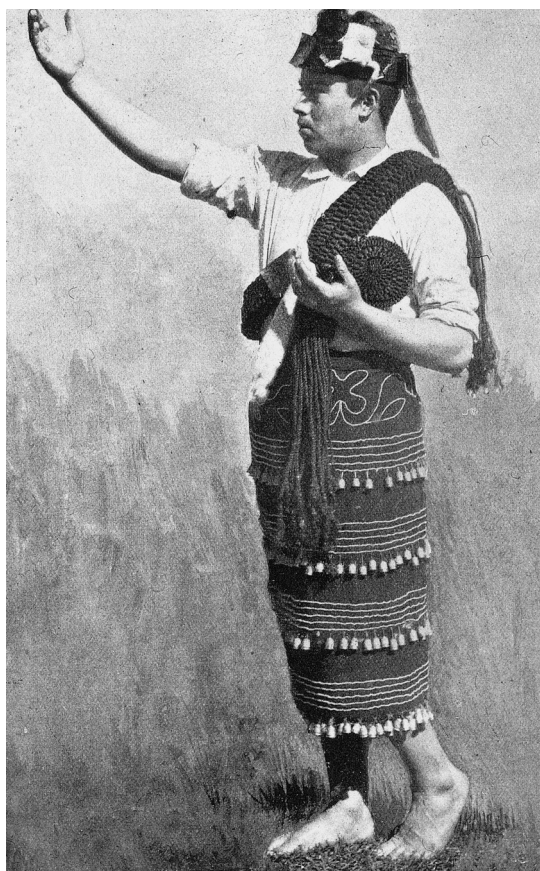


idee associate alla forma dall'altro» e dunque concludeva «non è accettabile che si basi ogni discussione delle manifestazioni dell'impulso artistico sull'assunto che l'inizio dell'arte sia dato dall'espressione di stati emotivi attraverso forme significative»⁴¹. Se non sfuggirà la critica al modello iconologico, che nel frattempo gli studiosi riuniti attorno alla Biblioteca Warburg andavano promuovendo, è bene notare come Boas antedatasse la tendenza scettica con cui l'antropologo valuta i propri strumenti concettuali e che, come ha mostrato Marc Augé nel suo lavoro sull'uomo delle grandi metropoli occidentali, ha portato l'antropologia odierna a riflettere criticamente sulle categorie del «sé» e dell'«altro»⁴².

4. LA FORMA DEL MUSEO

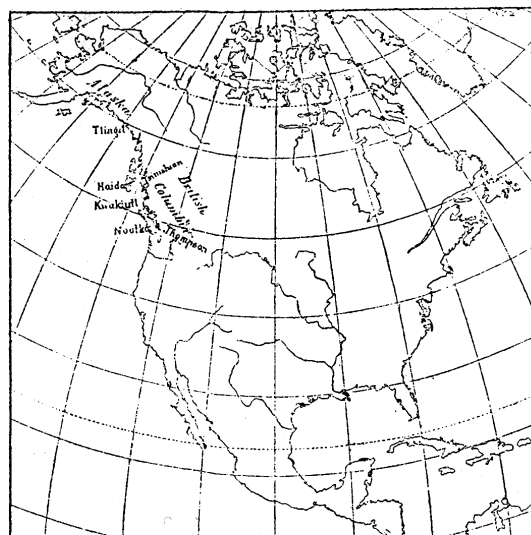
Il passo di Kroeber con cui abbiamo aperto questo intervento consente di cogliere l'intento che muoveva Boas nella composizione di *Arte Primitiva*.

9. Gestualità kwakiutl, evidenziata dal ritocco della fotografia da parte di F. Boas (da *The social organization and secret societies of the Kwakiutl Indians*, 1895)

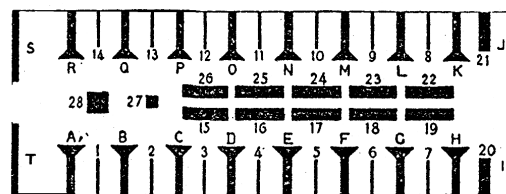


va, la sua riflessione sull'arte nativa; si trattava cioè di rispondere all'urgenza, squisitamente etico-politica che rispondeva anche all'ebraismo di appartenenza⁴³, di mostrare l'identità dei processi psicologici umani anche nel campo della creatività⁴⁴. Sostenitore della eguaglianza tra culture «primitive» e civilizzate, Boas rimarcava nella prefazione che «ogni individuo nella società primitiva è un uomo, una donna, un bambino del tutto identico nel pensare, sentire, agire, ad ogni altro uomo, donna, bambino della nostra società»; l'unica differenza era, nell'uomo occidentale, la «maggiore indipendenza [...] in un libero atteggiamento critico che rende possibile la creatività individuale»⁴⁵. La varietà degli stili dell'arte contemporanea era frutto di tale libertà; in realtà Boas non si pronunciava sulla pratica artistica contemporanea – se non in maniera implicita in pochissimi passaggi del libro – e laddove prendeva in esame opere d'arte occidentali, la sua scelta era eticamente orientata; l'eticità del suo sguardo lo porta, ad esempio, a menzionare opere come il *Claudio*

10. Carta delle aree di provenienza e schema della disposizione dei manufatti nella sala 105 dell'American Museum of Natural History, di New York, allestita da Boas per ospitare le collezioni delle culture della costa nord-occidentale dell'oceano Pacifico, circa 1905 (dalla Guida del Museo)



MAP SHOWING LOCATION OF TRIBES.



PLAN OF HALL 105.



11. La sala 105 dell'American Museum of Natural History, di New York, in una fotografia del 1902 ca.: nelle vetrine centrali manufatti archeologici, in quelle laterali manufatti etnografici divisi per tribù (foto: American Museum of Natural History, New York 12633)

Civile di Rembrandt e *La ritirata di Marignano* di Ferdinand Hodler, anche se si trattava di affrontare semplici questioni compositive, relative ad esempio alla possibilità di scegliere, tanto da parte degli artisti occidentali che nativi, tra una composizione prospettica o simbolica⁴⁶.

Porre alla radice del fare artistico nativo la possibilità di scelta voleva dire aprire ad un modello dialettico che sostituiva al concetto di evoluzione stilistica – dall'astratto al realistico e/o viceversa – una dinamica co-esistenza di stili, che Boas identificava *in primis* con il genere, sessualmente inteso, dell'artista⁴⁷. Nonostante le maglie dello stile tradizionale potessero impedire la libera espressione del genio individuale dell'artista, questi poteva però combinare «vecchi motivi in modo nuovo».

La dinamica tra tradizione e creatività individuale è un altro dei grandi temi che attraversano il pensiero di Boas; nel 1939 egli indicava due avvenimenti che, negli anni giovanili, lo avevano formato: la dichiarazione di un amico che riteneva impossibile confutare l'autorità della tradizione anche qualora non fosse stato d'accordo, e le con-

versazioni con la sorella Toni, che lo avevano indotto ad approfondire l'educazione estetica⁴⁸. La sua tesi di dottorato riguardava il colore dell'acqua; in un ideale *trait d'union* con il lavoro sui colori di G. E. Goethe, la ricerca riflette la sua *Bildung*, tesa tra osservazione scientifica e valutazione qualitativa, tra dato oggettivo e percezione soggettiva che lo avrebbe portato a indagare l'arte, intesa come processo dinamico tra singolo e società⁴⁹. Ancora in Germania aveva iniziato a prendere lezioni di disegno (figg. 7, 8) e di fotografia, che avrebbe usato come strumenti di studio nella ricerca sul campo prima e nell'esposizione dei materiali nel museo poi: sulla fotografia Boas lavorava in maniera innovativa, intervenendo sulla stampa così da vincolare lo spettatore al suo *punctum*, qualora questo non fosse emerso con sufficiente chiarezza dalla posa (fig. 9)⁵⁰.

Lo scollamento tra i due modelli di Boas – un'analisi formale ed una contestuale dell'opera d'arte – appare in tutta evidenza in *Arte Primitiva* e riflette la difficoltà di far convivere innatismo e riconoscimento delle differenze e dunque del con-



12. La sala 105 dell'American Museum of Natural History di New York, nella fotografia pubblicata da Lévi-Strauss nel 1942: si noti l'aggiunta del controsoffitto, attualmente non più presente

testo, dell'uso e della funzione dell'opera. Il compromesso, che pure era stato dolce negli anni precedenti, non era però più possibile alla fine degli anni '20, quando le pulsioni razziali rischiavano di mandare a gambe all'aria i progetti scientifici: era dunque meglio scegliere la strada dell'identità psicologica dell'uomo, pur mettendo a repentaglio il particolarismo storico. Ma ogni tempo richiede una presa di posizione e a Boas toccò quella. Se le condizioni politiche lo avessero permesso, avrebbe forse scelto il compromesso dolce che aveva precedentemente realizzato nel museo newyorkese, allestendo la sezione dedicata all'area culturale della costa nord-occidentale del continente americano (fig. 10). Nell'ampia sala (la n. 105), la ripartizione dei materiali segue la dislocazione geografica delle singole tribù, presentate attraverso le opere più significative e le attività caratteristiche, introdotte da una cornice unitaria che mostra, nella ricorrenza di forme e materiali d'uso, la condizione culturale (fig. 11).

La fortuna di questa sala e del modello episte-

mologico che visivamente riflette è straordinaria nella storia dell'antropologia novecentesca: Claude Lévi-Strauss, che aveva conosciuto Boas durante l'esilio americano negli anni '40 e che avrebbe assistito all'infarto che lo coglieva nel 1942 portandolo alla morte, dedicava all'allestimento di Boas un articolo, edito sulla «Gazette des Beaux Arts», in cui riconosceva il suo «genio analitico» nell'interpretazione dell'arte di queste tribù (fig. 12)⁵¹. L'antropologo francese storicizzava, a quarant'anni di distanza, l'impostazione museologica di Boas nel momento in cui la produzione artistica amerindiana si era estinta; registrava inoltre il lento e inesorabile cambio di sguardo sui manufatti nativi da parte dell'Occidente, prevedendone la progressiva inclusione nelle collezioni dei musei d'arte. Il conflitto tra contesto e opera, che Boas registrava, è oggi sempre attuale, tanto nell'antropologia che nella storia dell'arte.

Benedetta Cestelli Guidi
Roma

NOTE

Devo un ringraziamento particolare a Manuela Pallotto, che mi ha aiutato nel lavoro redazionale, prestando il suo sguardo critico.

1. A. L. Kroeber, *Primitive Art*, in «The American Anthropologist», 1929, pp. 138-140; F. Boas, *Arte Primitiva*, presentazione di G. R. Cardona e B. Fiore, Torino, 1981 (ed. or. *Primitive Art*, Oslo, 1927).

2. La prima traduzione del testo è in lingua spagnola, edita in Messico nel 1947, a cui segue l'italiana e infine la traduzione francese nel 2003.

3. Il primo a riflettere sul lavoro di Boas sarà R. Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, New York, 1938; Ernst Gombrich usa il libro dagli anni '30 fino a *The Preference for the Primitive*, Londra, 2002, pp. 269-297.

4. Boas, *Arte primitiva*, cit., p. 231.

5. Il volume viene ristampato nel 1955 e riceve solo due recensioni, una delle quali lamenta la mediocre resa delle immagini.

6. M. Rothko, *Primitive Civilizations' Influence on Modern Art*, in *The Artist's Reality. Philosophies of Art*, a cura di C. Rothko, New Haven e Londra, 2004; il testo data alla prima metà degli anni '40. Vedi anche i saggi raccolti ne «Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne», 28, 1989. Cfr. C. Greenberg, *La fine degli anni trenta a New York* (1957), in *Arte e cultura. Saggi critici*, Torino, 1991 (ed. or. *Art and Culture. Critical Essays*, Boston, 1961).

7. La notizia è riportata in N. Boas, *Franz Boas 1858-1942. An Illustrated Biography*, 2004, p. 226.

8. Su Semper e sul rapporto con Riegl v. B. Gravagnuolo, *Semper e lo stile*, in G. Semper, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica*, Roma-Bari, 1992 (trad. parziale di G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Francoforte, 1860-63), pp. 353-376; sulla «ripugnanza» espressa da Lionello Venturi per Semper v. *Storia della critica d'arte*, Torino, 1964, p. 231. Cfr. G. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, 1995, pp. 1-22; A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Milano, 2001 (1998).

9. Semper, *Der Stil*, cit.

10. F. Boas, *Introduzione*, p. 39.

11. *Ibidem*, p. 35.

12. Boas leggeva la seconda edizione del 1923. Vedi A. Riegl, *Problemi di stile*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano, 1963 (ed. or. *Stilfragen*, Vienna, 1893). Sciolla, *La critica d'arte*, cit., con bibliografia, e cfr. A. Reichenberg, «Kunstwollen»: Riegls Plädoyer für die Freiheit der Kunst, in «Kritische Berichte», 31, 2003, 1.

13. Vedi la traduzione come «stile» di C. Wood, Riegl's 'Mache', in «RES», 46, 2004, 155-172.

14. Scriveva Riegl in *Problemi di stile*: «Il procedimento dello Stolpe, di prendere in esame singoli e limitati settori dell'arte ornamentale, lasciando per il momento da parte le grosse questioni d'indole generale, mi sembra l'unico criterio giusto nel campo dell'etnografia, nel quale finora si è fatto ben poco – e quel poco in modo tutt'altro che sistematico – per ciò che concerne le cose dell'arte», cit. in C. Severi, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino, 2004, p. 49.

15. Vedi lo scambio tra storia dell'arte ed antropologia in questi stessi anni in M. Rampley, *Anthropology at the origin of Art History*, in *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, a cura di A. Cole, Londra, 2000, pp. 138-165.

16. Durante gli anni tedeschi Boas leggeva Goethe, Herder e Lessing; apprezzava alcuni testi dei primi due, laddove il terzo autore era percepito come vincolante per un giudizio esteti-

co indipendente; queste considerazioni si trovano nel suo *Curriculum Vitae. Written as a requirement on completing the Gymnasium* (ca. 1877), dattiloscritto, FBPP, APS; sulla sua educazione estetica vedi A. L. Kroeber, *Franz Boas: The Man*, in «Anniversary Number of the The American Anthropologist», 45, 1943, pp. 5-26.

17. Boas, *Arte primitiva*, cit., pp. 167-202.

18. *Ibidem*, p. 247.

19. Riegl, *Problemi di stile*, cit., p. 210.

20. Boas, *Arte primitiva*, cit., p. 140: «Purtroppo sarà ben difficile ottenere prove storiche: siamo così costretti a fare assegnamento su prove indirette e non possiamo seguire l'ottimo esempio data da Riegl nel suo minuzioso studio sulla storia dell'introduzione delle linee curve nell'arte del Mediterraneo».

21. F. Boas, *Thesen, in Beiträge zur Erkenntniss der Farbe des Wassers*, Kiel, 1881.

22. Boas, *Arte primitiva*, cit., pp. 140-141.

23. Sciolla, *La critica d'arte*, cit., pp. 1-108.

24. H. K. Haeberlin, *Principles of Esthetic Form in the Art of the North Pacific Coast. A Preliminary Sketch*, in «The American Anthropologist», 20, 3, 1918, pp. 258-264; I. Jacknis, «The Artist Himself», the Salish basketry monograph and the beginnings of a boasian paradigm, in *The Early Years of Native American Art History*, a cura di J. C. Berlo, Seattle and Londra, 1992, pp. 134-161 (144-148).

25. C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto: per una storia del pensiero iconologico*, Roma, 1994.

26. La lettera è stata da me edita in *La corrispondenza tra Aby Warburg e Franz Boas durante gli anni Venti del Novecento*, in «Quaderni Warburg-Italia», 2-3, 2004-2005, pp. 31-62.

27. G. Didi-Hubermann, *L'immagine insepoltta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, 2006 (ed. or. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Parigi, 2002).

28. Permetto di rimandare al mio *Esercizi su Modelli di 'cultura': Aby Warburg e Franz Boas a confronto*, in A. Warburg, *Gli Hopi*, a cura di M. Ghelardi, (Opere, II, 2, Torino, 2005, pp. 115-124.

29. G. W. Stocking, in «The American Anthropologist», 1966, 4; per Warburg E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, 1980 (ed. or. *Aby Warburg. An intellectual biography*, Londra, 1970).

30. Nel 1927 Warburg definiva così i due «maestri»: cfr. A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche*, in «aut-aut», 199-200, 1984, pp. 46-49. Didi-Hubermann, *L'immagine insepoltta*, cit., pp. 115-125.

31. I Kwakiutl sono una delle tribù stanziata lungo la costa nord-occidentale del continente: F. Boas, *Arte della costa nord-pacifica dell'America settentrionale*, in Id., *Arte primitiva*, cit., pp. 203-294 (ed. or. *The Decorative Art of the Indians of the North Pacific Coast*, in «Bulletin of the American Museum of Natural History», 9, 1897, pp. 123-176). Jacknis, «The Artist Himself», cit. Gli scritti di Boas sull'arte, precedenti al volume del 1927, sono raccolti in *A Wealth of Thought. Franz Boas on Native American Art*, a cura di A. Jonaitis, Washington, 1995.

32. Chiude il volume una terza parte, dedicata alle altre espressioni culturali: la danza, la musica, la letteratura; sebbene anche in questi casi si ritrovino le idee di Boas sull'arte, non possiamo affrontarle in questa sede. È necessario sottolineare come il sistema critico di Boas sull'arte derivasse dall'analisi dei miti, delle canzoni e della lingua, costituendo con esse un atlante a 360° delle manifestazioni artistiche native.

33. Boas, *Arte primitiva*, cit., p. 203: «I principi generali di cui si è trattato nei capitoli precedenti possono ora essere chiariti dall'esame dello stile delle arti decorative degli Indiani della costa nordpacifica americana».

34. Vedi il profilo complessivo in *A Franz Boas Reader*, a cura di W. G. Stocking Jr, Chicago e Londra, 1974.

35. A. Barnard, *Storia del pensiero antropologico*, Torino, 2002, pp. 67-84 (ed. or. *History and theory in Anthropology*, Cambridge, 2000).
36. «The culture area has been determined on the basis of material culture as an aid to the arrangement of museum material», sosteneva l'antropologa boasiana A. G. Reichard in *Melanesian Design*, New York, 1933, p. 3.
37. Severi, *Il percorso*, cit., pp. 21-75.
38. S. Settis, *L'idea dell'arte greca d'occidente fra Otto e Novecento. Germania e Italia*, Napoli, 1989, pp. 136-175; E. Castelnuovo e C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I, *Questioni e metodi*, Torino, 1979, pp. 285-348.
39. Per un'impostazione simile vedi G. Scoditti, *La flagellazione del primitivo. Il problema della forma dall'arte tribale a Picasso*, Torino, 2006.
40. M. Baxandall, *Pittura ed esperienza sociale nell'Italia del Quattrocento*, Torino, 1978 (ed. or. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Londra, 1972). Il metodo di Baxandall piacque a C. Geertz: vedi la sua analisi in *L'arte come sistema culturale*, in *Antropologia interpretativa*, Bologna, 1988, pp. 119-152 (ed. or. *Art as a Cultural System*, 1974, in *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, New York, 1983, pp. 73-94). Vedi anche A. Langdale, *Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye*, in «Art History», 21, 4, 1998, pp. 479-497.
41. Boas, *Arte primitiva*, cit., p. 36.
42. M. Augé, *Un etnologo nel metrò*, Milano, 1992.
43. F. Boas, *Multiculturalism, and Boasian Anthropology*, in «The American Anthropologist», 99, 1997, pp. 731-745; cfr. i saggi in *Volkegeist as Method and Ethic. Essays on German Ethnography and the German Anthropological Tradition*, a cura di G. W. Stocking Jr., 8, *History of Anthropology*, Madison, 1996.
44. G. W. Stocking Jr., *Anthropology as «Kulturkampf». Science and Politics in the Career of Franz Boas*, in *The Ethnographer's Magic and Other Essays in the History of Anthropology*, 10, *History of Anthropology*, Madison, 1992, pp. 92-113.
45. Boas, *Arte primitiva*, cit., p. 26.
46. *Ibidem*, p. 101.
47. *Ibidem*, pp. 101, 199.
48. F. Boas, *I believe*, in *I Believe. The Personal Philosophies of Certain Eminent Men and Women of Our Time*, a cura di C. Fadiman, New York, 1939, pp. 19-32 (19-20).
49. Boas, *Beiträge*, cit. Vedi la valutazione di A.L. Kroeber, *The place of Boas*, in «American Anthropologist», 58, 1956, pp. 151-159, che cita però solo cinque delle sei tesi poste a chiusura del lavoro.
50. Sulla straordinaria originalità nell'uso della fotografia vedi I. Jacknis, *Franz Boas and Photography*, in «Studies on Visual Communication», 10.1.1984, pp. 1-60.
51. C. Lévi-Strauss, *The Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1943, pp. 175-182, in parte ripreso nelle pagine iniziali di *La via delle maschere*, Torino, 1985 (ed. or. *La voi du masque*, Parigi, 1979).