

INTRODUZIONE A OTTO DIX

di

Roberto Tassi

Un'opera come quella di Otto Dix rischia in Italia di non essere intesa completamente, o almeno di essere accettata solo per i lati più marginali; perché nella sostanza contraddice quasi ogni cosa del modo di vedere che è stato preponderante nella tradizione artistica italiana. Profondamente radicata invece in quella tedesca, e nordica in senso generale, ne accentua a tal punto alcuni elementi più sgradevoli da porsi in opposizione a tutta l'area artistica mediterranea e alle sue propaggini fittamente diramate anche sul continente. Se si aggiunga la sua sostanza politica ed estremista, specie per il decennio dal '20 al '30, che l'ha sempre resa invisibile ad ogni tipo di autorità, e l'ostracismo venutole da varie parti, dalla Francia col silenzio più completo per ragioni di incomprensione, magari interessata, e, nella Germania stessa, dal nazismo con il materiale annullamento per ragioni di repressione sociale, si capirà come solo di recente, cioè dopo più di trent'anni dal momento della sua maggiore e più potente espansione, abbia potuto essere più conosciuta e apprezzata.

L'accusa che di solito le vien rivolta, quando pure sia superato il trauma della sua irritabile e ingrata «volgarità», è quella di compiacimento: il pittore non avrebbe conservato il necessario distacco, rimanendo coinvolto, anche moralmente, nella materia orrida della sua rappresentazione, nel male, che non sarebbe solo descritto, ma partecipato. Otto Dix invece si trovava

nella realtà a una distanza sufficiente per poter creare un'opera, naturalmente non sublimata o idealistica, ma materiale e vera, soltanto che il suo distacco era di tipo particolare e andava misurato con un'ottica diversa; simile a quello della *Neue Sachlichkeit*, di cui egli faceva parte e che anzi aveva contribuito a formare, non derivava da una concezione formalistica e non presupponeva un allontanamento dalla realtà, anzi era un mettersi al punto giusto per poter dar sfogo al trauma della realtà, per scaricarne il peso ossessivo.

Naturalmente questa posizione implicava un coinvolgimento totale: sentirsi partecipi dell'orrore che scorre sul volto del reale corrompendolo e deformandolo, non per avvolgersene e compiacersene, ma per soffrirne; toccare una condizione umana derelitta per dividerne la vita, e farne una denuncia; non sfuggire il male, ma accettarlo con piena coscienza e poi lentamente trasformarlo. Non è quindi, quella di Otto Dix, un'opera di disperazione, né appare ispirata, come è stato detto, dal cinismo generato dalla guerra e dalla corruzione degli ideali socialisti, ma un'opera in cui è accettato virilmente il volto oscuro della realtà, la smorfia della resistenza umana, con paziente e solitario dolore, e con la condanna, quasi ossessivante, di non deflettere mai, di non distogliere mai lo sguardo e di dare di tutto una descrizione precisa.

C'è una dichiarazione significativa di Otto Dix: « Il nuovo in pittura sta nella preparazione del campo del soggetto, in un aumento delle forme espressive già esistenti in germe presso i vecchi maestri. Per me, in ogni caso, è l'oggetto che rimane il fatto primario. La forma è plasmata soltanto dall'oggetto. Perciò mi è sempre apparso della massima importanza il problema di avvicinarmi il più possibile alla cosa che vedo. Più importante infatti del "come" per me è la "cosa". Soltanto dalla "cosa" si sviluppa il "come" ». ⁽¹⁾

Da quell'« avvicinarsi il più possibile alla cosa » è abolito il distacco, ma non è provocata l'unione, che sarebbe una necessità ancora romantica; « il più possibile » infatti vuole dire fino al punto compatibile con le neces-

⁽¹⁾ Citato da M. DE MICHELI, *L'arte di opposizione, di ispirazione politica e sociale, in Germania dal 1900 al secondo conflitto mondiale*, in «L'Arte moderna», fasc. 69, Milano 1961.

sità vitali dell'oggetto, affinché l'oggetto non venga soffocato, ma potenzi la sua forza, per diventare il « fatto primario » e quindi « plasmare la forma ». Ed è proprio nella difficilissima determinazione di quel punto che sta l'originalità e la forza espressiva di Otto Dix, e della Neue Sachlichkeit in genere.

Questo rispetto per la « cosa », questo amarla e odiarla nello stesso tempo, e conservarla intatta nella sua individualità e nel suo ciclo vitale tra nascita e morte, è la caratteristica più profonda del mondo di Otto Dix fin dal suo primo costituirsi. Dix non potrà mai ignorare la « cosa », o anche solo darne una metafora, o un'allusione, coglierla dissolta nella sua atmosfera, nella sua aura; essa si accampa infatti nell'immagine con una presenza insostituibile, con una prepotenza cui non è possibile resistere. Non si saprebbe immaginare, nel mondo di Otto Dix, un esistere al di fuori della « cosa »; che però, in questo suo presentarsi totale, non viene depauperata, si fa anzi ricca di ambiguità. È il pittore che, giunto al punto giusto di vicinanza, stabilisce con la « cosa » un rapporto diretto, una corrente che determina il prelievo, e comincia poi a costruire il « come ».

La « cosa », cioè la realtà nella sua consistenza oggettiva. Dix, fin dal suo inizio, non può distaccarsene, è portato anzi ad andare istintivamente a fondo della sua zona più brutale, più orrida e crudele, quella che di solito si nasconde per pudore ipocrita. Ma lo spirito di questa discesa non è, come è stato detto, anarchico, un immergersi nel nulla, per il gusto eversivo di accettare solo l'elemento della negazione. Avendo personalmente sperimentato orrore e ingiustizia come uniche essenze della guerra, avendo poi fatto parte del movimento spartachista, Dix ha una coscienza ben precisa della finalità sociale del suo lavoro; la satira terribile, l'impietosa ironia, la crudeltà vissuta di certi suoi « racconti » sanno benissimo verso quale nemico sono puntate. Toccare il culmine, a un punto quasi insostenibile, della degenerazione della guerra vuol dire urlare per sempre contro la guerra, rivelare le ingiustizie, i tic orribili, lubrichi e nascosti di una società, vuol dire chiedere un rivolgimento di quella società. L'anarchia è utopistica; Dix è troppo stretto alla realtà per essere sfiorato dall'utopia.

La sua posizione, almeno negli anni che seguono immediatamente la

grande guerra, non è lontana da quella di Piscator; che descrive in tal modo la stessa esperienza: « Noi, che una volta avevamo veramente considerato l'arte come scopo a se stessa, che avevamo posto la ricerca della sua onnipotenza contro la realtà quotidiana, eravamo all'improvviso partiti all'assalto contro questi concetti al grido di: "Basta con l'arte!". Avevamo sperimentato a nostre spese la metamorfosi di tutte le tendenze, la relatività di tutti gli stili, il crollo di tutte le forme. Montagne di cadaveri segnavano i confini della Germania in Oriente e in Occidente. Noi stessi eravamo stati preda del caos, senza speranza, per anni interi. In ogni aspirazione si affacciava la morte. Avevamo dunque un grande, illimitato diritto di esprimerci, gli altri avevano il diritto di ascoltarci in silenzio, con rispetto ». Da questa situazione derivava, come per Dix, un'esigenza di realismo: « Lo stile dovrà avere un carattere assolutamente concreto... in modo non ricercato, non sperimentale, non "espressionistico" » e « il confine fra realtà e spettacolo è cancellato ». ⁽¹⁾

Una posizione di lotta « anti-arte » era anche al centro delle nuove esigenze del dadaismo, che da Zurigo era passato in Germania e, proprio in quegli anni tra il '18 e il '20, si stava sviluppando in tre centri diversi; se ad Hannover con Schwitters e a Colonia con Max Ernst tale posizione conservava e sviluppava l'originario significato anarchico e nichilista, a Berlino uomini come Hausmann, Heartfield e Grosz davano al movimento un'impronta protestataria e politica, per cui la lotta anti-arte veniva ad assumere un significato assai vicino a quello di Piscator e Dada, una posizione originale e senza altri esempi in tutta l'estensione del movimento, di arresto e definitiva liquidazione dell'espressionismo, in specie delle sue istanze idealizzanti e mistiche, e di avvio invece al realismo.

Anche Dix vi partecipa, sia pure un po' marginalmente e per breve tempo; ma è straordinario vedere come egli sappia sfruttare gli elementi di frantumazione e di pluralità semantica dell'immagine dadaista, l'articolazione apparentemente caotica che in essa assumono i vari frammenti, indirizzandoli verso una resa fortemente realistica, come per ottenere un di più

⁽¹⁾ ERWIN PISCATOR, *Il teatro politico*, Torino 1960.

di realtà, un realismo tanto violento da apparire quasi incredibile. Nel Dada berlinese c'è un'aria così tragica e potente, un'atmosfera meccanica, cupa, ingrata, una forza di lotta, un'assenza di gioco gratuito, di astrattezza intellettuale, che gli si può riconoscere una funzione non secondaria nella nascita della Neue Sachlichkeit.

Ci resta una fotografia del negozio antiquario del dottor Otto Burchard quando nel 1920 vi si tenne la « Prima Fiera Internazionale Dada »: al soffitto è appeso un fantoccio con la divisa dell'ufficiale prussiano e un muso da porco, sulla parete di fronte sta il quadro di Grosz intitolato *Germania, un racconto d'inverno* del 1918, nel quale si trovano fusi, in un'impaginazione spaziale futurista, elementi di linguaggio dada e particolari di un feroce realismo; su un'altra parete appare con grande evidenza un'opera di Otto Dix, *I mutilati di guerra*, del 1920. L'opera stava in perfetto rapporto con il significato presurrealista ma anche ferocemente e crudelmente ironico ed eversivo del soldato penzolante dal soffitto, e con la sostanza realistica, morale e di denuncia del « racconto » di Grosz; Dix usa elementi linguistici dell'avanguardia non in senso formalistico e per una eversione stilistica fine a se stessa, ma caricandoli di contenuto, facendoli cioè coincidere con un intento realistico; per esempio la ripetizione dell'immagine che i futuristi avevano inventato e usato per esprimere il movimento, Dix la usa in uno dei mutilati per significare il tremito della testa e di un braccio conseguente a una lesione nervosa. L'invenzione formale perde così ogni carattere di avanguardia per essere solo più realistica, più crudele e più ironica. Infatti lo spirito di avanguardia di tutte le opere del dadaismo berlinese è di un tipo particolare, avendo perso molte delle caratteristiche comuni alle altre avanguardie, poiché subisce l'influenza delle condizioni sociali, politiche, economiche della capitale tedesca degli anni venti: c'era stata una guerra spaventosamente distruttiva, una rivoluzione sanguinosa e fallita; c'era l'inflazione, la miseria, il desiderio della libertà sociale.

L'opera di Dix è più di ogni altra dentro questa situazione. In tal senso va inteso il suo essere anti-arte. È un modo di staccarsi dalla « bellezza » formale e far passare nell'opera ogni fatto quotidiano nella brutalità della sua presenza materiale; non sublimare niente, non filtrare, permettere che

il grezzo, duro, ossessionante volto della realtà possa coincidere con l'elemento espressivo. Per mantenere questa anti-artisticità ed esporre così la realtà come ossessione di se stessa, come data quasi oltre se stessa, Dix deve compiere un lavoro di deformazione che accentui l'elemento espressivo. Un lavoro che ha con quello degli espressionisti una direzione parallela, ma ne è profondamente diverso. Gli espressionisti creavano delle deformazioni, dando una violenta evidenza ad elementi formali che riferissero una grande estensione di contenuto; cercavano di creare una diretta rispondenza tra l'elemento di deformazione e l'interiorità dolorosa dell'uomo; ma poiché tendevano sempre a generalizzare, cioè a estrarre da un terreno « originario » gli archetipi della coscienza umana, erano continuamente spinti verso l'astrazione; opposti fin dall'inizio al movimento fuggevole e alla cronologia impressionista, vi sostituivano immagini che sotto l'apparente istantaneità del gesto mantenevano una sostanza valevole per sempre; il « grido originario » era un grido che riecheggiava ancora provenendo dalla profondità dei secoli, connaturato alla storia dell'uomo.

La posizione di Dix è del tutto diversa; egli deforma soltanto per rendere più evidente la realtà, i suoi eccessi tendono a farne più potente il trauma, mentre gli eccessi degli espressionisti erano volti a superare la realtà in una specie di misticismo della sofferenza. L'uomo di Dix non è immerso in una storia generale dell'umanità, ma è determinato dalle condizioni storiche del momento in cui vive; esprime la propria ossessione, la propria sofferenza, non quella generale di tutti gli uomini; è bloccato nel carcere della propria esistenza. La sua è veramente una esistenza umana, non è istantanea od eterna, fuggevole o simbolica, dura quanto dura una vita; la sua cronologia corrisponde a quella della realtà.

Ma nonostante questa netta opposizione e la sostanziale differenza di scopo, appare chiaro che l'esperienza di Dix viene dopo l'espressionismo. Infatti il realismo di quegli anni che, oltre a Dix, coinvolge una così ricca varietà di artisti, oltre quella di Neue Sachlichkeit ha avuto anche l'etichetta di post-espressionismo in un famoso articolo di Roh nel 1925. Venire dopo l'espressionismo vuol dire non poter ignorare del tutto le sue figure stilistiche, aver cioè naturalmente assimilato alcuni elementi di linguaggio che,



4 - Otto Dix: *I mutilati di guerra* (1920)

pur trasformati per le nuove esigenze, lasciano come una traccia sottile, di fondo. Ma nei primissimi anni della sua attività Dix subisce il fascino, in un modo quasi romantico della violenza d'immagine degli espressionisti, ne è come soggiogato: l'influenza di una mostra di van Gogh a Dresda nel 1913 si rivela subito nel *Paesaggio invernale con corvi* dello stesso anno, mentre la materia disfatta e spessa, l'esplosione torbida delle forme degli espressionisti appare senza grandi modificazioni nel *Fumatore* del 1912. Egli però reagisce quasi subito e nel modo più logico per un artista profondamente tedesco come è: risalendo a cercare ciò che gli serve nella tradizione.

I due poli più tipici tra i quali ha sempre mosso la sua alternativa l'arte tedesca sono stati sin dai tempi del romanico l'espressionismo e il realismo, naturalmente con tutte le varie combinazioni intermedie che si presentano nel moto ritmico delle alternative; intendendo per espressionismo non le specifiche strutture che si realizzano nel movimento di tal nome, ma, al di là di queste, una generica tendenza verso la deformazione espressiva delle forme allo scopo di accogliere una maggior quantità di contenuto. Ma ad un polo e all'altro dell'alternativa fondamento che li unisce, sia pure come opposizioni, nello stesso sistema, è la necessità di spessore di ogni espressione; sempre la forma è trapassata, abbandonata a se stessa, corrotta, indurita, pietrificata; la speculazione umana si avvolge in spire interminabili, l'animo penetra nelle profondità delle caverne alla ricerca di pietre splendide o del fiore azzurro, l'uomo sprofonda in se stesso, nelle sue oscure complicazioni, l'assoluto ossessiona le menti come angoscia del reale, come abitatore della sostanza misteriosa del mondo; è un mondo barbarico, cioè ricco di civilissima e potente impurità, romantico, cioè basato su un rapporto drammatico con la natura. La molteplicità di queste stratificazioni si riversa tutta nell'arte, ne forma appunto lo spessore, il di più di significato.

Dentro questo mondo cupo, tempestoso e fantastico Dix cerca il realismo e si rivolge per primo a Dürer. Sempre, anche in seguito, nei suoi momenti di difficoltà più acuta compirà queste immersioni nel passato. Quando vuol essere dunque più duramente rigoroso si rivolge a Dürer; quando diventa crudele, a Grünewald; quando è notturno, a Baldung Grien; quando ama

il groviglio drammatico e infinito delle nubi e delle fronde, ad Altdorfer; quando si sente romantico, a Runge e a Friedrich.

Con questi aiuti si libera subito dall'espressionismo e poco dopo anche dalle avanguardie, dopo averle appena sperimentate con la consueta violenza: il futurismo in alcune opere del 1914 e 1915, il cubismo nella *Leda* del 1919. Ma proprio in questi anni Dix compie una esperienza che, al di là di ogni tirocinio culturale, condiziona definitivamente la sua opera: è l'esperienza della guerra. In quattro anni, dal '14 al '18, egli discese fin dentro il punto più infimo del gorgo della guerra; visse le crudeltà, le miserie e le corruzioni più orribili come comandante delle truppe d'assalto sui più vari fronti; dietro ai suoi occhi rimase da allora la condanna della visione orrida. Non poté più sopportare maschere di nessun genere; sapeva che dietro di esse formicolava sempre il male.

Basta vedere la serie di cinquanta incisioni del 1924 dedicate a episodi della « guerra »; si è nominato in proposito Goya, ma nei suoi « disastri » le crudeltà e gli orrori restano chiusi entro l'involucro della forma, posti quindi ad una distanza che permette la sosta della contemplazione; con i fogli di Otto Dix non è possibile nessuna contemplazione, le immagini colpiscono direttamente lo spettatore prima ancora che cominci a funzionare in lui qualsiasi meccanismo interpretativo della coscienza e dell'intelletto, la forma stessa appare corrotta, frantumata, brulicante di orrore; non sono immagini volontarie, compiaciute o di effetto, ma visioni della memoria ossessionata, incubi incontrollati, fantasmi risorgenti senza sosta dall'esperienza; ovunque in esse è diffusa la sofferenza e la putrefazione della carne, il viscido e lacerato passaggio della morte nel suo divenire. È lo stesso mondo di due grandi quadri: della *Trincea*, dipinto dal 1920 al 1923, e del grandioso trittico *La guerra*, dal 1929 al 1932. Credo che non si trovino esempi di immagini terribili come in queste opere in cui ogni cosa appare sconvolta, e non immobile o rattrappita nel gelo e nello squallore della morte, ma fermentante e agitata nel calore della corruzione. Una esperienza così estesa, così scesa nella profondità dell'essere doveva per forza, pur assorbendosi all'interno della coscienza, rimanere insoluta, depositarsi come un grumo vivente dentro la sua vita, e affiorare di continuo, sia pure in

apparenze non sempre così drammatiche, nelle opere. Anche in quelle che ne sembrano più lontane.

Tra queste c'è un gruppo di ritratti dipinti dal 1925 al 1927, che è il momento di maggior consonanza con la poetica della *Neue Sachlichkeit*; lo stile è diventato terso, netto, duramente lineare, quasi cristallizzato e immobile. Non è improbabile che ci sia tra l'altro, alla sua origine, l'esperienza della pittura metafisica italiana, presentata in Germania nel 1921 e nel 1924; Dix ha però trasformato immediatamente il magico in reale, l'inquietante in psicologico, lo spazio sprofondato in un al di là della pittura in spazio del personaggio, la fuga in presenza. Erano anche gli anni in cui imperversava in Europa un'ondata di neoclassicismo che non aveva risparmiato quasi nessuno; risuonavano con insistenza gli « *appels d'Italie* ». Ma per Dix la guerra non si poteva neutralizzare creando, per reazione, un fittizio mondo di armonia e di equilibrio. Non ascoltava nessun richiamo, se non quello, irresistibile, del Nord, e le sue immagini rimanevano disarmoniche, interiormente squilibrate, in disaccordo con la forma pura per essere in accordo con la vita. In questi ritratti c'è sempre un elemento che sconvolge l'ordine realistico del disegno e della costruzione, è un'eccedenza, un di più di realismo, lo spiraglio attraverso cui si vede il disordine, il disagio, il male, la memoria ossessiva della guerra: sarà la bocca della *Scrittrice Sylvia von Harden*, il cerchio oscuro degli occhi del *Poeta Ivan von Lücken*, le orecchie enormi e sgraziate dello squallido, miserabile, tristissimo *Venditore di zolfanelli II*, o il volto quasi bestiale di *Vera Simailova*. Sono opere che rimangono infisse nella storia di quegli anni come segnali di una condizione umana dolorosa, come immagini potenti e intatte di una travagliata Europa.