

in secondo luogo e per contraccolpo una tappa sulla via evolutiva dell'Espressionismo, come invece fondasse preminentemente una concezione spiritualistica dell'arte, che doveva portare all'astrazione assoluta. Infatti gli elementi culturali che convergono alla sua nascita sono il simbolismo con le sue ascendenze romantiche, il misticismo russo e quel concetto di *Einfühlung*, di empatia, di spinta verso l'essenza delle cose, teorizzato da Woringer. Cui si aggiunge, un po' a parte per la sua particolarità, l'influenza delle arti primitive. La Mostra dà giustamente ampio spazio a quel complesso di arte primitiva, popolare e ingenua che dalle illustrazioni e dagli scritti dell'Almanacco, risulta essere tra i precedenti della nuova sensibilità.

Il fenomeno del ricupero dell'arte primitiva non era nuovo, già si era verificato in Francia con Cubisti e Fauves e nella stessa Germania coi pittori della Brücke, ma nuovo era il modo di accostamento e di assunzione. Mentre infatti per gli altri si trattava di recuperare ai propri fini inedite soluzioni spaziali, nuove possibilità di scomposizione dei piani, di uso del colore e di sintesi espressiva, si trattava insomma di un accostamento sulla base della forma; sugli artisti del Cavaliere Azzurro agisce invece l'elemento mistico da cui nasce quell'arte, cioè il lato, in essa fondamentale, del magico, del rituale, del simbolico, le deformazioni formali come espressioni dello spirito che si agita all'interno; un accostamento quindi che si basa sul contenuto. Questo punto mi sembra centrale per capire il significato e la funzione del Cavaliere Azzurro, perché è proprio attraverso questo tentativo, esemplato sull'arte primitiva, di forzare l'espressione per costringerla a significare i contenuti interiori, il mistero, la magia, la divinità, l'altro da sé, l'inconscio, che gli artisti del Cavaliere Azzurro raggiungono il rapporto o l'unione tra la poetica dello spirituale e l'Espressionismo.

Su queste basi si muovono i due iniziatori del Cavaliere Azzurro, Kandinsky e Marc e, un po' a lato, Macke; quando arriva Klee, qualche anno più tardi, i giochi sono quasi fatti, ma quel grande creatore, la cui concezione del mondo e dell'arte era, per almeno un lato, collimante con quella che

abbiamo descritta, entra con tutto il peso della sua genialità nell'area del Cavaliere Azzurro e finisce a dividere con Kandinsky il ruolo di protagonista. La sua personalità però deborda da quell'area e arriva a portarlo protagonista in un territorio ben più grande, che è quello stesso di tutta l'arte contemporanea; mentre Kandinsky avanza nella ricerca sempre rinchiuso dentro quei suoi limiti iniziali. In questo, tra l'altro, sta la diversa profondità e ampiezza della loro opera. Giustamente la Mostra di Torino ha dato il posto che si merita a Klee; un po' ingiustamente invece ha ridotto e sacrificato l'apporto di Marc. Ma nel complesso ha saputo delineare con accortezza e precisione critica quell'area del Cavaliere Azzurro, di cui abbiamo ora cercato sommariamente di indicare la specificità.

Il realismo di George Grosz

La mostra di George Grosz organizzata da Carlo Quintavalle nell'Istituto di Storia dell'Arte della Università di Parma è la maggiore che finora sia arrivata in Italia ed ha anche il vantaggio, a differenza delle altre, di svolgersi con andamento non occasionale ma storico, di indicare quindi quasi tutte le linee lungo cui si è diramata l'opera dell'artista tedesco, i vari influssi, le tangenze coi movimenti d'avanguardia, i rapporti con gli avvenimenti, di seguire insomma Grosz dalla sua grande esperienza sociale compiuta nella Germania degli anni venti, all'esilio americano, fino al ritorno in patria appena prima della morte.

Pochi fogli per ognuno dei diversi aspetti, ma sufficienti a offrirne una lettura che, oltre la varietà che ne risulta, può contenere i fattori specifici dell'opera di Grosz e suggerire quindi qualche considerazione che la coinvolga nel suo complesso. E anzitutto sul problema dei rapporti con l'espressionismo: c'è infatti una tendenza abbastanza diffusa, che mi sembra dettata da inerzia critica, ad includere Grosz nell'area espressionista. Mentre sarebbe necessario ormai chiaramente affermare la sua appartenenza a quel realismo che nasce in Germania subito dopo la guerra e che confluisce poi, allargandosi nel corso degli anni venti, nel vasto

e complicato movimento della « Nuova oggettività »: neppure esito dell'espressionismo, anzi violenta reazione alle sue posizioni morali e ideologiche di fondo.

Il grande discrimine è segnato dalla guerra: una esperienza che aveva distrutto nell'animo degli artisti ogni possibilità di idealizzazione del reale, di dissoluzione mistica, soprattutto ogni possibilità di generalizzare il significato umano della realtà, elementi fondamentali dell'espressionismo; la realtà invece era di quel momento, e di quell'uomo che veniva ucciso, o ferito, o che uccideva. L'espressionismo era stato un'attesa (*Erwartung* è l'opera fondamentale di Schönberg in quegli anni), la sua ansia di sospensione, la sua angoscia senza limite, erano sempre in funzione di un evento ancora da venire, posto al di là dell'opera, di un mistero che doveva realizzarsi; l'espressionismo registrava, come un animale impaurito, i segnali elettrici che preludono al terremoto; la sua attesa era quella della morte, della guerra. Il realismo che comincia intorno al 1918 era invece una presenza, ogni cosa era stata consumata, non c'era più niente da rimandare, ogni momento aveva la sua angoscia; caduti molti diaframmi, l'uomo toccava la realtà; bisognava realizzare nel presente.

L'arte di Grosz nasce in questa situazione e ne porta per sempre i segni come sua condizione originaria. Ma anche se non vi mancano elementi espressionisti, essi vi appaiono solo come dati di linguaggio, sfruttati in funzione di una resa realistica. Non è questa del resto una posizione perfettamente inserita nella grande tradizione dell'arte tedesca, che riconosce tra le componenti fondamentali proprio la spinta verso il realismo, potenziata da strumenti stilistici di esasperazione espressiva?

Siamo arrivati così a fissare un punto centrale della personalità artistica di Grosz: mantenendosi all'interno di una tradizione tedesca che lo spinge fatalmente verso il realismo, egli utilizza a questo fine elementi di linguaggio disparati e modernissimi. Sotto questa luce credo vada visto, dopo quello con l'espressionismo, anche il suo rappor-

to con le avanguardie che si susseguono in quegli anni: cubismo, futurismo, pittura metafisica e dada.

Nel gruppo di quadri dipinti intorno al 1917, di cui alla mostra è il bell'esempio di « Esplosione », l'elemento cubista della scomposizione dei piani, quelli futuristi della simultaneità, delle penetrazioni e dello spazio « pieno », servono solo come strumenti linguistici per giungere a una concezione ideologica e culturale dell'opera, derivante piuttosto da Meidner e dalle sue « istruzioni per dipingere la grande città », e che d'altra parte arriva molto vicino al teatro di Piscator. Qualche anno dopo Grosz utilizza la pittura metafisica, avendone eliminato ogni elemento di mistero, di pre-surreale, per rappresentare l'automatismo neutro e ottuso dei suoi personaggi, e per rendere la regolarità razionale, desolata e alienante della città moderna, non lontana dalla « metropolis » di Fritz Lang; sfruttandone quindi soprattutto l'elemento ironico. Similmente dada gli serve per accentuare la sua accusa al meccanicismo della vita e dell'uomo contemporanei.

Ogni cosa di Grosz porta alla denuncia di un organismo sociale, e dell'uomo che ne fa parte, trapassati in tutti i punti dalle corruzioni più disumane. La crudeltà e l'ironia sono i numi che presiedono a questa lunga, tremenda e impietosa « commedia »; la violenza e il sesso sono i protagonisti del suo irritato e rauco « ecce homo ». Così è anche quando questo realismo morale e critico arriva, tra il '23 e il '27, a una oggettività tanto nitida e secca da sfiorare l'allucinazione. Così anche nel periodo americano, che basterebbero a riscattare dal sospetto di diminuita intensità creativa fogli come « Caino e Abele » o « Manichino », o quelle « Dune a Wellfleet » che sono un raro esempio di paesaggio, ma in cui i piccoli arbusti si diramano sottili e serpentini come le vene sulle tempie dei pletorici personaggi di un tempo. Ancora, fino alla fine, l'opera di Grosz rimane fondata su una imm modificabile ed estrema concezione di realismo, che in rari altri artisti ha avuto significato morale e politico tanto profondo, come in lui.

ROBERTO TASSI