

## Acquerelli e disegni di Otto Dix

Il Goethe-Institut di Roma ha organizzato e fatto circolare in Italia una mostra di Otto Dix che comprende acquerelli, disegni e incisioni in gran parte inediti o pochissimo conosciuti. L'omogeneità, l'alto livello delle opere e la loro cronologia (sono quasi tutte anteriori al 1938), dicono l'importanza dell'avvenimento e aprono uno spiraglio sulla conoscenza di uno dei maggiori artisti del nostro secolo, in attesa di quella mostra più completa che, per quante Biennali si siano susseguite dal 1948 ad oggi, l'Italia ancora attende.

Fino al 1919 Otto Dix accoglie le influenze di tutte le avanguardie che rivoluzionano l'arte europea: l'espressionismo lo succhia con il latte; nel 1913 è impressionato da una mostra di Van Gogh e a Berlino conosce il futurismo; il cubismo si respirava, in quegli anni, nell'aria; il dada poi era invenzione tedesca ed egli lo sperimenta nell'accezione realistica berlinese. Gli influssi formali di questi movimenti servono a rendere più solida, correggendone le incongruenze giovanili, un'opera che si presenta già con le sue caratteristiche più originali: la forza d'immagine e la violenza d'urto contro la realtà.

Ma il fatto capitale della vita di Dix è l'esperienza della guerra; credo che il trauma degli anni passati in trincea, dal 1914 al 1918, abbia avuto una enorme influenza anche sulla sua opera. Dix allora tocca il fondo della possibilità di abiezione, di sofferenza e di dolore dell'uomo e la sua arte ne è segnata per sempre: « Per anni lo spettro della guerra mi ha perseguitato; sempre nei miei sogni attraversavo campi di bombe e di rovine », confessa egli stesso.

Nasce di qui per lui la « condanna » al realismo; Dix è condannato a « vedere », il suo rapporto con la realtà è diventato diretto; non c'è quasi più spazio tra il suo occhio e la vita, il particolare, l'oggetto che esso scruta, quindi nessuna possibilità di interferenza, di trapasso o di sosta, nessun diaframma o velo; il contatto diventa bruciante, terribile; la realtà è scoperta nella sua dolorosa sostanza, nel suo più materiale consistere, nel suo male, nelle sue pulsioni irrazionali, che sono, come aveva appena dimostrato Freud, le condi-

zioni terrestri e fatali degli esseri; Dix non può più idealizzare niente, coglie la realtà, la vita prima che in essa si compiano i processi di sublimazione, nella sua quasi ferina presenza.

Questa è la ferita della guerra, la piaga orrenda simile a quelle che egli quotidianamente vedeva aprirsi nei corpi dei suoi compagni soldati; ma in lui la ferita, anziché il corpo, ha marcato lo spirito e la psiche. È una ferita occulta, che si legge solo nell'opera, o, a ben guardare, in quella estrema tristezza che, nei suoi autoritratti, si addensa tra gli occhi duri e la fronte aggrondata. Così nasce il ciclo di cinquanta acquaforti sul tema « La guerra », incise nel 1924, che costituisce non soltanto uno dei nuclei fondamentali del suo lavoro, e riverbera una fosca luce su tutta la restante opera, ma forse anche la sequenza più drammatica, violenta e lacerante e la più terribile denuncia della guerra che si conosca, da superare, in questo senso, i « disastri » di Goya. Sulla volontà e sulla forza di questa denuncia non ci sono dubbi, anche se qualche critico li ha sollevati, accennando a una compiacenza della degradazione e del corrotto; vale invece la testimonianza dei nazisti che, avendo esposto alla mostra dell'« Arte degenerata » il grande quadro intitolato « La trincea » del 1920-23, una specie di spaventosa enunciazione del tema svolto poi in quel ciclo, vi apposero la scritta « sabotaggio militare del pittore Otto Dix » e quindi lo distrussero.

Dopo gli orrori della guerra, quelli ancor più profondi, perché più sottili e velenosi, più generalizzati e degradanti, del dopoguerra. Da questo momento Dix è l'animatore e il protagonista più violento e potente del realismo tedesco degli anni Venti, di quella « nuova oggettività » che copre un'area culturale molto vasta sviluppandosi nelle più varie direzioni. L'interesse di Dix è tutto concentrato nell'uomo; in netta contrapposizione all'idealismo generico degli espressionisti, i personaggi di Dix sono ben individuati, riconoscibili, immersi nell'ambiente e nel momento del loro tempo vissuto; sono personaggi reali, viventi, tutti portatori di storie di povertà, di squalore, di violenze subite, di ferite, di disagi.

Il metodo di Dix è quello di eccedere nella

rappresentazione per rendere più perentorio e terribile il trauma, per raggiungere il di più del realismo, al di là di ogni minorazione verista; ma si tratta di un'eccedenza necessitata, giusta, della stessa fibra e significato di quella di un Grünewald. Così l'opera di Dix, che è demitizzazione dell'eros, documento della corruzione provocata dalla violenza, dalla vecchiaia e dal vizio, specchio delle

umane miserie e degradazioni, manifesta, si voglia o no, un profondo significato politico, e si presenta come la grandiosa denuncia e condanna di una società, come una ferita dolorosa dentro il corpo dell'arte del nostro secolo, con la quale la cultura contemporanea, anche la più avanzata, deve ancora fare i conti.

ROBERTO TASSI

## TEATRO

### Pirandello e l'attore moderno

Come nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, anche in *Questa sera si recita a soggetto* — che lo Stabile di Genova ha presentato all'Eliseo di Roma nella regia di Luigi Squarzina — gli attori recitano *ex tempore*. Ma là essi erano tratti per caso a recitare senza un testo prestabilito, poiché mancava l'autore, qua invece se lo impongono, perché il testo c'è (lo dice esplicitamente colui che interpreta la parte del regista), ma faranno come se non ci fosse: le parole, se le inventeranno loro. Insomma, se il teatro è azione (e lo sanno bene essi che sono « attori »!) e l'azione è vita, è impossibile castigarne il corso in una trama imparata a memoria. Ricomparso in una lunga dissertazione del recitante-il-ruolo-del-regista (il quale era, per la cronaca, l'ottimo Eros Pagni), il tema della inimitabilità della vita (già emerso nei *Sei personaggi*) tira a comporsi in quello di un'antinomia fatale tra vita e arte, che sembra fuorviare con la sua generalizzazione chi attenda fiduciosamente allo svolgimento drammatico. Ma Pirandello è assai accorto, e tende a riportarvi di continuo sul corpo della parola: « drammatico », « dramma », il cui significato (s'è detto, ma si torna a ripeterlo ora in un contesto strettamente linguistico) è quello di *azione*: la fluida azione con cui s'identifica la vita. Perciò, quanto più il tema sembra generalizzarsi,

tanto più ci ritroviamo attaccati al teatro, la cui realtà costituisce infine la vera trama di *Questa sera si recita a soggetto*, che, a dispetto del titolo, sappiamo essere un dramma tutto scritto (per la cronaca, fedelmente riprodotto dallo Stabile genovese), il quale si svolge su due piani: quello riguardante gli attori e quello riguardante la *pièce* recitata dagli attori.

Vero è che Pirandello batte una strada sua propria, che lo ricongiunge all'antica Grecia e al tema della *mimesi*, ossia dell'arte intesa come imitazione.

Sappiamo che per i Greci l'arte quale la intendiamo oggi, l'arte con la maiuscola, era la sola poesia: le altre arti erano considerate mero artigianato. La poesia invece, quantunque partecipasse della natura imitativa delle altre tecniche artigianali, si staccava da esse perché mirava ad imitare l'*azione*, che le altre tecniche non potevano imitare. Ma è che la stessa parola « poesia » voleva dire « azione », come la parola « dramma »: diversi tuttavia ne erano i significati, poiché mentre l'azione « poetica » voleva dire « produzione », « composizione » e simili, l'azione « drammatica » additava l'azione vitale, quella che si svolge nell'intreccio dei rapporti giornalieri. In *Questa sera si recita a soggetto* scorgiamo con evidenza i due tipi di azione: quella degli attori che recitano il dramma e quella delle persone che si muovono e vivono nel dramma: quella, in altri termini, degli