

“Nuova realtà, surrealismo, nuova obbiettività”
all’Orangerie di Charlottenburg, sezione della
mostra berlinese “Tendenze degli anni venti”

UNO DEGLI aspetti significativi universalmente riconosciuti all’arte europea degli anni venti è l’esaurirsi del dinamismo intellettuale ed ideologico delle avanguardie, il progressivo e rapido spegnersi di quella prorompente fiammata di nuova creatività e di invenzioni rivoluzionarie accesa dallo sperimentalismo e alimentata da una volontà divoratrice di affermare l’assoluto. Così come lo è evidentemente per naturale conseguenza, il refluire dell’immagine sia dalla « Gegenstandslose Kunst », cioè dall’arte senza oggetto, sia da un’esplicita selvaggia, istintivamente soggettiva verso una rinnovata e più obbiettiva arte di rappresentazione.

Certo, a dirla così, la storia di quella congiuntura rischia di sembrare un po’ troppo semplice o per lo meno di riportarci all’antico antagonismo fra astrazione e realtà, o a quello fra istinto e regola, fra libertà e tradizione. Non manca infatti una buona dose di generico e di approssimativo nell’intendere quella vicenda semplicemente come un « ritorno », col risultato, almeno per molti, di intenderla anche come una sorta di passaggio dal caldo al freddo, dal vivente al mortuario o come uno stabilirsi della quiete dopo la tempesta. A seconda dei gusti. Il che significa poi soltanto non sapersi sottrarre ad una ormai vecchia abitudine mentale accogliendo l’immagine stereotipa del ritorno alla figurazione proposta ai suoi tempi dai più reazionari promotori del « rappel à l’ordre ».

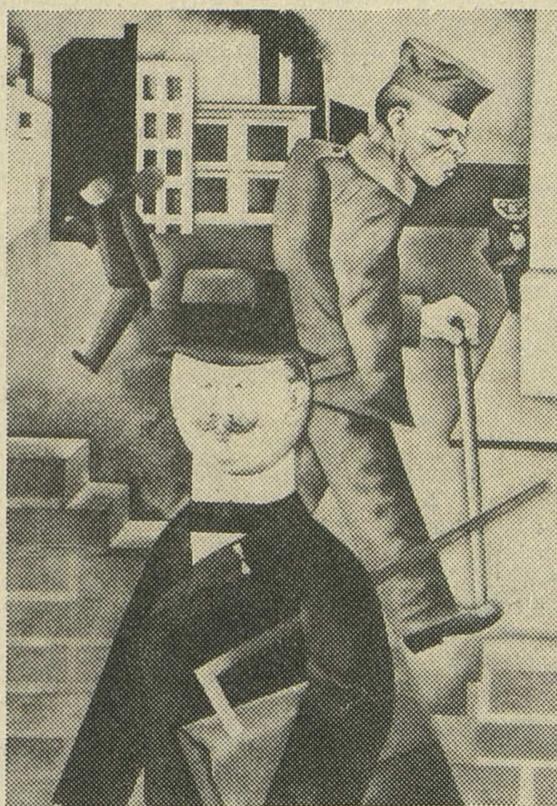
Richiamo che certo ci fu, proprio in quegli anni e non solo nel nostro « Novecento » e che risuonò perentorio non tanto dall’esterno quanto nell’animo stesso di molti artisti, assumendo magari la voce della coscienza, ma che deve intendersi inserito in un contesto assai più vasto e complesso e ove i rapporti con le avanguardie o con fatti preponderanti del decennio precedente (vedi ad esempio la Metafisica) sono

E’ certamente il surrealismo la manifestazione più importante della cultura europea di quegli anni e andava documentato con maggiore ricchezza di quanto non sia stato fatto esponendo stupende opere di Max Ernst, Tanguy e Magritte insieme ai Dalì e ai Masson

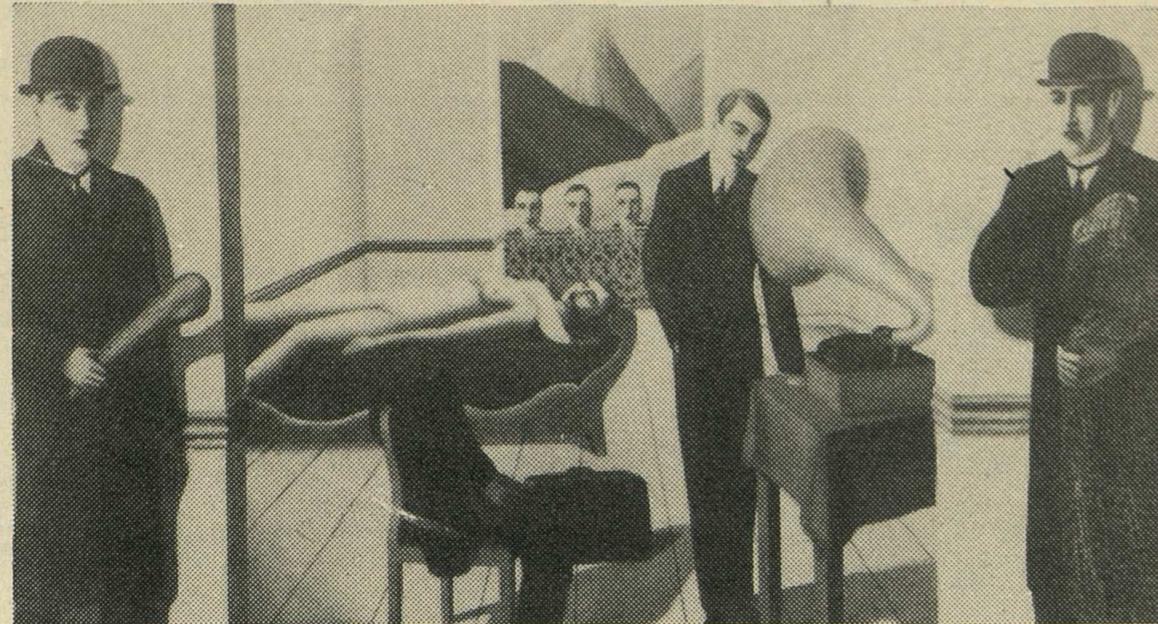
Di fianco George Grosz:
Giornata grigia (1921)
A destra Otto Dix: Ritratto del
commerciante di quadri (1926)

innegabili. Un contesto che è certamente caratterizzato dal reflusso verso la raffigurazione, su questo non c’è dubbio, ma che si presenta ai nostri occhi come una mappa sulla quale è possibile seguire la traccia di numerose correnti che la percorrono in ogni senso, indipendenti fra loro e spesso in netto contrasto, tese a diversi obbiettivi e nate, per lo più, al di là del confine di quel decennio; così che anche in questo caso, come per l’arte astratta, una considerazione isolata degli anni venti non ha molto senso, sia pure se si prende in esame soltanto il ritorno alla rappresentazione.

Una visione più aggiornata di quell’aspetto intende offrirlo, nell’ambito della grande rassegna berlinese sulle « Tendenze degli anni Venti », la sezione dell’Orangerie di Charlottenburg intitolata « Nuova realtà, Surrealismo,



Nuova obbiettività », curata da Wieland Schmied con la collaborazione del nostro Bertonati. Ho accennato in un articolo precedente (la Repubblica, 27 agosto) come una palese mancanza di coordinazione con le altre sezioni e l’isolamento in cui questa è posta tendano a farne quasi una manifestazione a sé stante, sottraendola ad una visione d’insieme che la ponesse in rapporto con le altre componenti culturali al fine di individuare elementi comuni. Uno dei quali può ravvisarsi nell’Utopia che, accogliendole nel suo sistema, poteva teoricamente ritenere di pari valenza sia l’astrazione che la realtà, cioè « La Grande Astrazione » e « Il grande Realismo » di cui parla Kandinsky in uno scritto del 1912 citato a proposito da Bertonati in un suo ottimo saggio sul realismo tedesco apparso anni or sono. Un



René Magritte: Minaccia di assassinio (1926)

Se l’arte coltiva l’Utopia



di GIULIANO BRIGANTI

Utopia coltivata da una volontà artistica nata in un momento di effettivo distacco da quella che era l’amara realtà emergente sotto i conflitti sociali, quale si configurò ad esempio in Germania al tempo della repubblica di Weimar. E che portò fatalmente, negli anni venti, anche a un progressivo disimpegno.

Al centro della prima sala dominano due capolavori di Giorgio de Chirico, « Le Muse Inquietanti » e l’« Ettore e Andromaca », quelli veri, intendiamoci, cioè quelli del 1916 e del 1917, e offrono indubbiamente una chiave per leggere il senso più profondo e positivo del distacco dallo sperimentalismo avanguardista degli anni venti e dei nuovi interessi che si affermano in quel decennio. Molte cose cominciano proprio da lì. Cioè dalla Metafisica. Fin dal 1910 de Chirico ave-

va, con la semplicità e la sicurezza di chi è colpito da una rivelazione, operato la sua grande apertura su di un nuovo mondo visivo, di immagini cariche di suggestioni psichiche, in completo isolamento dalle avanguardie, anzi in un’atmosfera di stasi, di assoluto disimpegno dall’attuale, di introflessione e di silenzio che contrastava decisamente con l’accesso desiderio di intervenire, attraverso la teoria e la prassi, sulla vita attiva che caratterizza appunto le esperienze e gli esperimenti avanguardisti.

Se al reflusso dal formalismo, dall’intellettualismo, dall’impegno politico e dalla purezza mentale e creativa di certe manifestazioni dell’avanguardia si può dare anche un significato positivo ciò è dovuto a Giorgio de Chirico i cui quadri, in senso assoluto, non esiterei a

dire che sono i più intensi, i più veramente « magici » di tutta la mostra. Anche le sue quattro opere degli anni venti qui esposte, l’autoritratto e in particolare i due grandi « nudi » sono, in misura del tutto diversa, per le ricerche di un nuovo linguaggio tutto basato sulla « pittura », di un’altezza di stile da stare a pari con i nudi di qualche anno prima di Picasso.

E’ certamente il Surrealismo la manifestazione più importante della cultura europea degli anni venti e devo dire che, in tutta la mostra, andava documentato con maggior ricchezza di quanto non sia stato fatto. Le stupende opere di Max Ernst, di Tanguy, di Magritte scelte con grande senso della qualità dagli organizzatori non sono forse sufficienti, insieme ai Dalì e ai Masson esposti, a testimoniare sia pure sinteticamente la portata del movimento surrealista. E anche qui nuoce la mancanza di collegamento e la diversità di struttura fra la mostra allo Charlottenburg e la sezione sul Dada all’Accademia delle Arti, prevalentemente documentaria e dalla quale risultano invece con chiarezza altre cose, come ad esempio il rapporto Dada Futurismo, Dada - Costruttivismo, Dada - espressionismo e meglio neue sachklikeit.

Ma molte di più di quelle qui accennate sono le tendenze, le disponibilità, le intenzioni che risultano dalla rassegna dell’Orangerie. E molto diversi gli approdi. Sempre maggiore appare il flusso violento di immaginazione e di sentimenti che alimenta la vena generosa e impura di Otto Dix. Quasi una forza oscura del sangue lo spinge verso il mondo turbolento e lunare degli antichi maestri tedeschi della Donau Schule, verso un realismo fatto di sensazioni « vicine », senza orizzonti, assimilato per contatto immediato con le cose. Una suggestione possessiva, magica, nata dai sensi. Una sorta di respirazione bocca a bocca con la realtà.