

I realismi della Nuova Oggettività

di Marco Fidolini

(Il presente contributo critico appare, ancora oggi, come uno dei lavori più compiuti e organici pubblicati in Italia).

Il processo di rinnovamento artistico avviato nel corso delle tempeste politico-sociali della Francia rivoluzionaria, che aveva già sconvolto radicalmente il mondo dell'arte e le sue tradizionali certezze influenzando il pensiero di tutti gli artisti europei, appare inarrestabile anche sul finire dell'Ottocento e rinvigorito da una nuova e impressionante accelerazione culturale. Dopo la reazione all'Impressionismo, un susseguirsi di movimenti e talenti si dispiega a ventaglio sull'orizzonte artistico del nuovo secolo, e il ciclone delle avanguardie, superate le tragiche pause dei due conflitti mondiali, scompiglierà più volte – e fino ai nostri tempi – il teorema della forma, provocando ulteriori fratture con il passato.

Dopo la travagliata testimonianza umana e artistica di van Gogh, la coscienza critica dell'Ottocento si esaurisce con le deformanti visioni drammatiche di Munch e il violento sarcasmo moralistico di Ensor (o il non meno significativo capolavoro di Pellizza), e cede il passo alle ribellioni formali del trasformismo avanguardista.

Gli artisti del nuovo secolo affollano e lievitano il clima culturale di Parigi - ormai indiscussa fucina dell'arte moderna - sostanzialmente assorbiti a rimeditare la lezione geometrica di Cézanne o a tesservi l'intricata ragnatela della sua *école*. In pochi decenni la turbolenza dello sperimentalismo produce, a ritmo vertiginoso, una interminabile sequela di *ismi* (Fauvismo, Espressionismo, Cubismo, Futurismo, Astrattismo, Suprematismo, Costruttivismo, Dadaismo, e via elencando) che si negano vicendevolmente e si rincorrono in una energica lotta per il primato. Così l'intreccio dei movimenti di punta si fa a volte indistricabile; fitto di sottilissimi (o manifesti) legami, di impercettibili mutamenti, di tortuosi cunicoli, di contraddizioni e di esaltanti scoperte, in un magico caleidoscopio di forme che si frantumano e si ricompongono in un batter d'occhio.

Ma l'incredibile vitalità delle avanguardie del Novecento, i cui linguaggi espressivi evidenziano per lo più ascendenze di segno francese (anche in questo caso l'elenco s'infittisce, oltremisura, in una cantilena di nomi che vanno da Manet a Redon), persegue un progetto culturale che, generalmente, tende ad allontanare il rapporto arte-società, in termini di impegno politico e sociale, attraverso un diversificato distacco (o fuga) dalle contingenze più urgenti della realtà storico-esistenziale.

E questo accadrà con l'avventura cubista (salvo le attenzioni di Léger alle problematiche del nuovo conflitto uomo-macchina) o quella astratta; con i turbolenti e iconoclasti futuristi (peraltro presenti alla storia con le loro apologie della civiltà metropolitana e industriale, o l'anarchismo e la passione nazionalistica, anche se più tardi tristemente scivolati nelle braccia del fascismo); con il limbo sovvertitore di Tzara; gli sfrenati onirismi del pur marxiano Surrealismo o la stagione rivoluzionaria di Malevic e Tatlin.

Questa distaccata partecipazione umana e sociale (ma anche politica e malgrado le intenzioni rivoluzionarie di alcuni movimenti), che sembra contrassegnare tutte le esperienze dell'avanguardia, interrompe quel processo di rinnovamento civile largamente auspicato e perseguito dagli artisti delle trascorse stagioni barradiere.

Dunque, in un contesto artistico così denso di rivolgimenti e di proposte culturali, gli episodi che in qualche modo si pongono in diretto rapporto con la realtà e le relative implicazioni storico-sociali (considerato anche l'arco trentennale del presente capitolo), sembrano scarsi o comunque ridotti a ruoli marginali.

Detto questo, e dilatato il confine temporale delle nuove ricerche grosso modo ai primi anni Trenta (ovviamente per includervi gli esiti più tardi della Nuova Oggettività), il rapporto arte-società evidenzia, in ogni caso, un considerevole e sorprendente assopimento della coscienza critica.

Per quanto riguarda il fulcro dell'avanguardia (la Francia), il trentennio è connotato

soprattutto dall'exasperato formalismo dei grandi movimenti di rottura e dalle variegata avventure dell'*école de Paris*. Qualche malinconica nota esistenziale nel Picasso precubista; la vena popolare e moralista di Rouault; le attenzioni interrogative già accennate di un Léger per il fascino della civiltà meccanica e del suo conflittuale divenire; il nichilismo sismico dell'umanità deforme di Soutine o la rivolta surrealista che scioglie i propri teoremi e le intenzioni politiche («L'arte autentica d'oggi è legata all'attività sociale rivoluzionaria: essa tende alla confusione e alla distruzione della società capitalistica» – Breton – 1926)¹ nell'evasione fantastica del sogno.

In Italia la lezione divisionista e qualche spunto futurista sembrano indicare segnali meno episodici – più intensi allo scadere del turbinio avanguardista – nei confronti della condizione umana e delle sue correlazioni socio-esistenziali.

C'è infatti un iniziale interesse per il mondo del lavoro, inteso prevalentemente come emblema di una civiltà in crescita, che trapela dalle opere di Balla (*La giornata dell'operaio*, 1904) e Boccioni (*Officine a Porta Romana* e *Mattino*, 1908 e *Crepuscolo*, 1909), per risolversi in quest'ultimo – qualche anno dopo – in vera e propria apologia urbano-industriale tramite le opere futuriste quali *La città che sale* (1910-11) e *La strada che entra nella casa* (1911). E qualche attenzione esiste anche sul versante politico, oltre il fervore nazionalistico e le passioni interventiste, con i *Funerali dell'anarchico Galli* (1911) di Carrà, seguiti – ma con ottica espressionista – dal *Comizio anarchico* (1914) di Viani e dalle sue aspre tele sull'umanità dei diseredati.

E in tema di segnali – e conflittualità – esistenziali, il contributo di De Chirico, tra avanguardie storiche e *ritorno all'ordine*, appare di non trascurabile rilevanza sociale se lo intendiamo come indagine psicologica di un disumanante quotidiano (la vicinanza con alcune proposte della Nuova Oggettività – di *destra* e di *sinistra* – pone riflessioni che esulano dall'ambito specificamente artistico). È indicativo, a questo proposito, il lavoro sull'inventario urbano di una serie di interni metafisici con caseggiati, industrie, biscotti, giocattoli, ecc. e di alcuni esterni (*Melanconia della partenza* o *L'angoscia della partenza*, 1914, ad esempio; più distanti dal clima delle *Piazze d'Italia* o comunque dalle architetture che prefigurano le scenografie classicistiche di Piacentini) dove lo spaesamento lucido-visionario esprime inquietanti interrogativi sulla condizione umana.

Rapporto singolare con il presente e con i disagi del reale, a dispetto – se si vuole – dell'intenzione metafisica stessa e delle contraddizioni del reazionario *pictor optimus*, che non coinvolge, invece, la poetica parallela di Carrà (e non fu di certo acuto il Longhi dei *Fatti* a recidere le stampelle del De Chirico *ortopedico*, magari per impastare la segatura con l'arriccio giotto-masacesco dello sbiadito Carrà passatista)².

Dopo l'imperativo del *ritorno all'ordine* anche le vicende artistiche di Sironi e Rosai (il primo di una statura decisamente superiore) si distinguono per una loro visione conflittuale della realtà urbana. La filosofia del negativo, evidenziata nelle opere di questi due artisti, infrange le convenzioni sociopolitiche e culturali di regime restituendo sembianze terragne alla pittura di quell'infelice momento storico. È di nuovo un approccio diretto con i disagi del quotidiano, con la condizione umana e il suo travaglio esistenziale.

Le periferie cittadine di Sironi («caseggiati come baluardi dalle facciate cieche, ciminiere come fuliginosi 'obelischi', gasometri come montagne di ferro a ridosso di orizzonti senza prospettive, senza speranza» – scrive Morosini)³ incombono minacciosi, con il loro desolante squallore apocalittico, sul destino di un'umanità già di per sé angosciata e precaria, come pure sulle ideologizzate certezze della stagione fascista.

Anche i dipinti di Rosai, di taglio vernacolare e rivissuti nella ipersemplicificazione formale della lezione trecentesca e masacesca, ma ugualmente controcorrente e pessimistici («si pensi [annota ancora Morosini] alla grintosa e tetra malinconia dei personaggi che egli accampa attorno ai tavolacci delle osterie o a ridosso dei nudi, ruvidi muri delle case popolari»)⁴, testimoniano (con le forti riserve – a mio avviso – sul piano specificamente pittorico) il disagio umano e sociale di un sottoproletariato sconfitto e di una realtà scialba e inasprita.

L'impronta essenzialmente formalista dell'avanguardia imbriglia, con altrettanto

fascino e fervore creativo, il rinnovamento artistico-culturale della Russia. I movimenti avanguardisti, prima e dopo la Rivoluzione, e nonostante la forte spinta politica e sociale, si muovono sulle tracce della nuova ricerca formale degli artisti di cultura francese e italiana, pur evidenziando autonomie linguistiche e prestigiosi talenti. Le influenze cubofuturiste e astratte segnano, sostanzialmente, le premesse e gli sviluppi dell'arte rivoluzionaria da Larionov alla Goncarova, da Malevic a Tatlin, da Gabo a El Lissitzky, accentuando (e qui con maggiore incongruità storica, considerata l'intensità della vigorosa spinta sociopolitica) il divario tra ideologia e realtà espressiva, infelicemente annullato, più tardi, dal deprimente Realismo Socialista. Divario in parte colmato dai manifesti e dai montaggi di Rodcenko o dalle *finestre della Rosta* di Majakovskij e, specialmente, con il lavoro del grande cineasta Ejzenstejn.

Ma l'avanguardia europea attraversa anche l'oceano, e gli Stati Uniti (poi anche il Messico di Rivera, Orozco e Siqueiros che intrecciando il ripensamento della tradizione culturale latino-americana e l'impegno rivoluzionario daranno vita, soprattutto dopo il '30, ai *murales* di più ampio respiro artistico e sociopolitico) iniziano la loro grande avventura nel mondo dell'arte moderna.

Dopo il primo impatto cubofuturista, astratto ed espressionista o il diretto apporto dadaista di Duchamp e Picabia, intorno alla metà degli anni Venti, Demuth, Sheeler e Hopper – tutti e tre passati per Parigi e tuttavia appena sfiorati dalle sintassi dell'avanguardia – producono una serie di opere la cui connotazione oggettiva (per certi versi vicina, anche se meno fredda e impietosa, al realismo tedesco della Nuova Oggettività) sottolinea una forte attenzione per le nuove problematiche della civiltà moderna e le relative conflittualità esistenziali.

Si tratta di rigorose e desolanti immagini industriali (Demuth e Sheeler: il primo, memore della lezione cubofuturista, meno algido e polito; il secondo – sorprendentemente vicino al contemporaneo tedesco Grossberg – più oggettivo e distaccato) e metropolitane (Hopper), dove l'assenza dell'uomo o la sua solitaria presenza esplicitano, mediante la fissità fotografica e la sospensione psicologica, l'inquietudine e il disagio di un'umanità estraniata e marginale.

Così si presenta, sostanzialmente, il panorama artistico mondiale (al quale va peraltro aggiunta la ruvida figura del belga Permeke) che esprime, più o meno episodicamente, il proprio dissenso sociale o l'amara partecipazione ai conflitti esistenziali della nuova condizione umana.

Ma sarà la Germania a ristabilire, in modo vigoroso, il rapporto critico con la realtà rinsaldando quei legami tra arte e società, divaricati – se non frantumati – dagli sperimentalismi formali delle avanguardie storiche.

Successivamente al realismo rivoluzionario d'impronta ottocentesca, drammatico e appassionato, della grafica di Käthe Kollwitz (*La guerra dei contadini*, 1908, segna l'avvio dell'impegno sociale e politico – a volte sull'orlo di un populismo patetico – che l'artista manterrà tenacemente, anche come scultrice, fino a tutto il 1930) e alle prove dell'espressionismo urbano di Kirchner, Nolde e Kokoschka, i dipinti apocalittici di Meidner, con le sue prefigurazioni belliche e le megalopoli esplosive, aprono un nuovo capitolo dell'arte tedesca e fungono da anello di congiunzione con gli artisti della Nuova Oggettività. Il lavoro di Ludwig Meidner, che tuttavia non può essere considerato come l'anticipazione o la premessa organica del poliedrico movimento formatosi negli anni Venti, è caratterizzato da una forte componente antimilitaristica e da una grande attrazione per il mondo urbano.

Con la *Veduta da una trincea* (1911), i *Paesaggi apocalittici* (1912), la *Rivoluzione* (1913) e i disegni sulla guerra (1913-14), l'artista prefigura i futuri orrori bellici facendosi interprete visionario delle trepidanti incertezze che angosciavano l'ambiente culturale berlinese alla vigilia del primo conflitto mondiale. Insieme a questa rinnovata partecipazione storica, evidenziata dalle sinistre figurazioni, c'è nel pittore un parallelo interesse (o fascino) di tipo metropolitano, sottolineato anche nelle sue *Istruzioni per dipingere la Grande Città*, 1914 («Le strade affollate, l'eleganza d'acciaio dei ponti sospesi, i gasometri svettanti tra le bianche montagne di nubi, i colori urlanti degli autobus e delle locomotive dei treni rapidi, i

fili ondeggianti del telefono, le arlecchinate delle colonne pubblicitarie...»⁵, che tende a esaltare il mito della megalopoli, proposta, nel contempo, a elemento perturbante e terrifico. Una sorta di Moloch che si allontana dalle pur somiglianti apologie urbano-industriali del Futurismo, anche se sul piano strettamente formale il lavoro di Meidner intreccia le violente esplosioni espressionistiche con le forze dinamiche peculiari degli artisti italiani.

Le due componenti meidneriane (antimilitarismo-elemento metropolitano), che ricompariranno in molte opere della Nuova Oggettività, tracciano il nuovo corso della pittura tedesca del periodo di Weimar, manifestando attraverso l'itinerario dell'avanguardia la capacità di una fedeltà agli ideali sociali e politici, oltreché un rinnovato rapporto con la storia, diretto e brutale, allarmato e allarmante – forse anche disperato – ma certamente proteso a rammentare alle coscienze le terribili stoltezze dell'umanità.

L'avvento della Repubblica di Weimar contrassegna vigorosamente l'inizio della nuova stagione culturale della Germania; e le vicende sociopolitiche di questo periodo, malgrado le contraddizioni e i conflitti subito emersi (la sanguinosa repressione del movimento operaio spartachista e l'assassinio di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, nel gennaio del '19) corrono parallele alle esperienze più intense e significative dell'arte tedesca del Novecento.

Il Dadaismo berlinese di Hausmann, Höch, Heartfield e Grosz, fortemente più incisivo e frontale in termini sociali e politici rispetto a quello di Tzara, inaugura la rinascita artistica e si oppone all'anarchia dell'esperienza espressionista, precludendo, almeno nell'opera degli artisti di sinistra, alla coscienza critica della pittura realista che caratterizzerà gli anni Venti. L'affermazione di un nuovo mezzo espressivo quale il fotomontaggio, mirato a bersagliare violentemente le convenzioni sociali della borghesia e gli avvenimenti politici, assume nella migliore produzione artistica del gruppo berlinese, un ruolo linguistico fondamentale che amalgamando l'assemblaggio formale e la relativa contrapposizione degli elementi recuperati dal quotidiano, irrobustisce icasticamente la provocazione e la forza d'urto del messaggio figurativo. Ma l'occasione dadaista, al di là della sua connotazione formale peculiarmente avanguardista, permette (non sempre esclusivamente con la tecnica del montaggio e soprattutto con Grosz – *Daum marries...* – e altri lavori, tutti del 1920) di intervenire sulle problematiche esistenziali che la nascente industrializzazione proietta minacciosa sui destini dell'uomo. Una sorta di esorcismo tragicamente ironico e inquietante, sull'incombente robotizzazione umana (esemplare, a questo proposito, il più tardo e neo-oggettivo, ma vicino per contenuti, *Operaio* di Hoerle, 1922), che oscilla tra il fascino e la repulsione dell'intuizione meidneriana e che segnerà non pochi esiti della Nuova Oggettività. L'esperienza Dada, inoltre, costituisce per Heartfield il banco di prova – formale e politico – per il lavoro degli straordinari montaggi eseguiti sul finire del '20 e nella prima metà degli anni Trenta.

Nel 1920, quando George Grosz ha già prodotto – prima e nel corso dell'avventura dadaista – opere di notevole impegno e idealmente vicine ad alcuni aspetti della Nuova Oggettività (*Metropoli*, 1916-17 e *Metropolis*, 1917; *Dedicato a Oskar Panizza*, 1917-18; *Germania, una fiaba d'inverno*, 1917-19 e alcune feroci copertine di riviste) e Beckmann ha ormai sfoderato il suo cinismo con le torture de *La notte* (1918-19) e un taglio oggettivo (*Autoritratto con sigaro* e *La sinagoga*, ambedue del '19), Otto Dix dipinge il suo turpe e terrifico *Invalidi di guerra*. Il lavoro di questi tre artisti, ricomposto in modo variegato e rinvigorito attraverso le premesse di Meidner e l'esperienza cubofuturista o dadaista (impegno sociopolitico-realtà urbana), accelera lo sviluppo ideologico-formale della Nuova Oggettività.

La complessità di questo movimento eterogeneo (genericamente etichettato come Nuova Oggettività, la cui comparsa ufficiale risale alla mostra di Mannheim del 1925 organizzata da Hartlaub – *La Nuova Oggettività. La pittura tedesca dopo l'Espressionismo* – comprendente oltre a Beckmann, Dix e Grosz artisti di rilievo quali Hubbuch, Schlichter, Scholz) impone, necessariamente, una sorta di classificazione dei vari orientamenti, comunque connotati da una forte impronta realistica. Lo stesso Hartlaub rilevava, già precedentemente all'*uscita* di Mannheim e poi nel catalogo della rassegna, due gruppi di

segno realista, ideologicamente contrapposti e identificabili nelle relative tendenze di *destra* e *sinistra*. «Vedo un'ala destra e un'ala sinistra. L'una conservatrice fino al classicismo, radicandosi nell'atemporale, vuole santificare di nuovo dopo tanta ampollosità e tanto caos, ciò che vi è di sano, la plastica del corpo attraverso il disegno puro secondo la natura [...] L'altra, l'ala sinistra, crudamente contemporanea, molto meno fiduciosa nell'arte, e piuttosto nata attraverso la negazione dell'arte, ricerca la messa in evidenza del caos, il vero volto del nostro tempo con un'avidità primitiva di fissazione, di sovraeccitata messa a nudo di sé»⁶. E ancora: il gruppo di *sinistra* «che estirpa ciò che è oggettivo dal mondo dei fatti attuali e proietta l'evento vissuto con il suo ritmo e il suo grado di calore specifico. L'altro [quello di *destra*], più orientato verso la ricerca dell'oggetto nel suo valore atemporale, per realizzare nell'ambito dell'arte le leggi eterne dell'esistenza. Si sono chiamati i primi 'veristi', si potrebbero chiamare gli altri classicisti...»⁷.

Secondo Bertonati⁸, di certo il lettore italiano più acuto di questo fenomeno espressivo, la Nuova Oggettività evidenzerebbe quattro raggruppamenti (e l'ulteriore frammentazione sembra anche la più pertinente) così suddivisi: i pittori più vicini alle proposte di *Valori Plastici* (Schrimpf, Mense, Kanoldt, ecc.); quelli dall'ottica realista più gelida e distaccata (Grossberg, Schad e Räderscheidt); il gruppo che prelude al Realismo Socialista (Griebel, Nagel, Hans e Lea Grundig, ecc.) gli artisti più impietosi e freddi, ma anche partecipi e risentiti, e comunque impegnati socialmente e politicamente, caratterizzati, fra l'altro, da riferimenti di segno erotico (Dix, Grosz, Schlichter, Hubbuch e Scholz).

Queste classificazioni inglobano anche la definizione di Realismo Magico di Franz Roh e le relative interferenze culturali della Metafisica e del gruppo di *Valori Plastici* sugli artisti tedeschi degli anni Venti. E a proposito delle influenze italiane sulla Nuova Oggettività; scrive Bertonati: «... è assolutamente fuori discussione l'influenza di De Chirico e Carrà su gran parte degli artisti della Neue Sachlichkeit, la definizione di Realismo Magico data al gruppo di Franz Roh ha senz'altro un'origine italiana»⁹.

Ma la questione si complica un po' considerato che a Mannheim, sotto l'etichetta di Nuova Oggettività, Hartlaub presenta un gruppo di artisti italiani con alcune figure di grosso calibro come Casorati, Donghi e Morandi, le cui poetiche sono molto più vicine al gruppo della cosiddetta *ala destra*. C'è poi la testimonianza di Grosz («... nel tentativo di creare uno stile chiaro e semplice ci si avvicina spontaneamente a Carrà»; anche se l'artista aggiunge: «Ciò nonostante tutto mi divide da lui: egli va gustato in chiave altamente metafisica, e la sua è una problematica borghese»)¹⁰ e l'evidenza di certe influenze metafisiche di Carrà e de Chirico (l'inquietudine e lo spaesamento per la sospensione psicologica nell'opera del secondo), quest'ultimo ben accolto in Germania soprattutto per la sua formazione culturale e la passione per Klinger (entusiasmo condiviso dallo stesso Dix) o Nietzsche.

Sta di fatto che, al di fuori di ogni rigida classificazione e tenendo una debita distanza dall'ala *destra* – e non tanto per la sospetta etichetta ideologica quanto per la minore valenza formale ed espressiva delle opere – anche gli artisti della Nuova Oggettività più impegnata e prestigiosa (l'*ala sinistra*) furono ugualmente attenti alla lezione metafisica e al gruppo di Broglio.

La complessa articolazione delle tendenze realiste che caratterizzarono questo fenomeno artistico richiederebbe, di conseguenza, appellativi differenziati e meno generici ma, almeno nel presente lavoro, l'accezione comune di Nuova Oggettività va intesa come riferimento onnicomprensivo di quegli artisti che si occuparono, principalmente, delle finalità sociali e politiche dell'arte, legittimando il proprio ruolo e le loro opere mediante una diretta e lucida partecipazione alla realtà comunque conflittuale, per denunciarne le angosce, gli orrori e le follie.

I protagonisti della Nuova Oggettività ristabiliscono dunque un rapporto frontale con la realtà, e il loro lucido realismo, svincolato dai canoni della tradizione ottocentesca, rinnova il confronto tra arte e società cercando di ribaltare la sostanza di una verità affermata da Macke (1915) – peraltro motivata dal corso delle avanguardie – con la quale rilevava

opportunamente che «Più orribile diviene questo mondo... più astratta diviene l'arte...»¹¹. Ma i quindici anni della Repubblica di Weimar, tra il 1918 e il 1933, che comprendono e lievitano la globalità del progetto artistico-culturale della Germania (il *Bauhaus* di Gropius; il teatro di Brecht e Piscator; il cinema di Lang e Pabst; la musica di Hindemith e Weill; la letteratura di Döblin e Mann) richiederebbero, insieme alla fitta schiera dei pittori della Nuova Oggettività, uno studio specifico e un'analisi storico-critica ovviamente non contemplati in questo lavoro. Tuttavia, e nonostante il limite dell'indagine, alcune opere degli artisti più significativi e che coprono il ventaglio delle proposte sociopolitiche-esistenziali, dovrebbe chiarire sufficientemente l'ideologia e gli aspetti formali del nuovo realismo tedesco degli anni di Weimar.

L'ottica realistica di Max Beckmann, espressa attraverso una singolare connotazione oggettiva, almeno fino al '27 («lo penso sempre e soltanto alla 'cosa'...»)¹², e peraltro laterale alla poetica vera e propria della Nuova Oggettività, è già fortemente esplicita nel capolavoro del 1918-19, *La notte*.

Il dipinto è una *summa* di violenza e orrore meditata sulla dolorosa memoria dell'esperienza bellica, e Beckmann traduce cinicamente la tragica follia umana trasferendo le atrocità della guerra nell'ambito del quotidiano. Un incubo terribile, denso di inquietanti implicazioni sociali, dove un gruppo di assassini fa strage di una famiglia e perpetua la ferocia degli uomini in quell'antico e terrifico riproporsi di vittime e carnefici. È la cicatrice della guerra, ancora aperta e sanguinolenta, che grida lo straziante pessimismo dell'artista nei confronti dell'uomo («uomo mostro di una vitalità convulsa»)¹³; ma anche un monito allarmante e accorato, non privo di fiducia e di redenzione per le sorti dell'umanità. Beckmann scriverà, più tardi, a conferma di queste conflittualità: «La guerra si avvia ormai alla sua triste conclusione. Non ha cambiato in nulla la mia concezione della vita, l'ha solo confermata. Ci stiamo avviando verso un'epoca difficile. Ma proprio adesso, più ancora che prima della guerra, sento il bisogno di stare tra gli uomini. In città. Proprio qui è il nostro posto. Dobbiamo aprire il nostro cuore e i nostri nervi allo spaventoso grido di dolore della povera umanità ingannata. Proprio adesso dobbiamo stare vicini il più possibile agli uomini...»¹⁴. Un'apparente contraddizione, dunque, che esplose in una rabbia incontenibile e devastante, prepotentemente protesa a raggelare e ammonire le coscienze degli uomini. La stessa rabbia che Meidner aveva riservato nelle sue apocalittiche visioni di guerra o nelle esplosioni urbane, ma ora più lucida e ossessiva; stretta in un intreccio di segmenti anatomici nervosamente intirizziti, divaricati, dirompenti. La lezione espressionista, ora sottoposta nella sua figuratività deformante e spietata all'indagine oggettiva, si fa più rigorosa e s'incastra con le strutture compositive cubofuturiste dai molteplici *fuochi* prospettici, accentuando la tensione drammatica del dipinto che pare dissestato dalla devastante energia di un sisma. I legni e le pareti cedono; il pavimento si ribalta; un groviglio di corpi e oggetti si affolla in un caos infernale, e la tela scaraventa la sua *immondizia* oltre la dimensione fisica della superficie pittorica per riconsegnarla, deturpata e allarmante, alla riflessione umana.

Di taglio essenzialmente metropolitano è invece il dipinto *La passerella metallica* del 1922 (il repertorio urbano dell'immagine rimanda alla descrizione meidneriana delle *Istruzioni per dipingere la Grande Città*, precedentemente citata), dove la componente oggettiva ha preso il sopravvento sui riferimenti espressionisti e, in maggior misura, su quelli cubofuturisti.

Non più la rabbia esplosiva e il cinismo della strage notturna, ma una colorata e pur desolante visione urbana che sottolinea attraverso l'inventario della nuova civiltà metropolitana l'angoscia e la solitudine dell'uomo. È un dipinto che evidenzia l'aspetto più specificamente esistenziale della Nuova Oggettività, certo meno inquietante e gelido dei temi urbani dal segno metafisico degli interni e dei casermoni con *automatomi* di Grosz; di qualche esito dixiano o delle estranianti tele di Räderscheidt, e delle più tarde visioni cittadine o industriali di Grossberg.

Si tratta, dicevo, di una composizione nella quale l'oggettivazione delle forme stabilisce un rapporto distaccato con la realtà, e promuove la *cosa* a elemento perturbante,

malgrado il timbro cromatico espressionista più vivace e accattivante rispetto a *La notte*.

Eliminata l'energia esplosiva cubofuturista, l'immagine assume una severa fissità e dispiega il suo armamentario metropolitano in un ordinato intreccio formale. Una solida diagonale d'acciaio (il ponte) attraversa prepotentemente – e incide di grigio – le cromie del dipinto. Tralicci, fumi e cavi; strade e casamenti desolati. E poi draghe, un battello e una barca sull'acqua solidificata in dune taglienti. La presenza umana (peraltro la nota pittorica meno felice) è ridotta a figurine inani e precarie; oppressa dalle gigantesche strutture urbane e respinta, irrevocabilmente, nell'angoscia della propria solitudine, in quel disagio esistenziale, già colto da de Chirico e comune a molti artisti della Nuova Oggettività, a Sironi o ai realisti del Precisionismo americano.

Ma l'orrore e la tragedia degli *Invalidi di guerra* (1920) di Otto Dix (impossibile non ripensare agli *Storpi* di Bruegel o alle dilaniate figure di Grunewald), più repellenti e feroci del massacro di Beckmann, segnano la nota più terribile e cinica di tutta la pittura tedesca di questo periodo.

Tre tronconi umani, innestati dalle protesi e con i volti orribilmente deturpati, che giocano a carte come un qualsiasi terzetto di pensionati o dopolavoristi. Una follia assurda e turpe, di una ferocia inaudita, coagulata in un esemplare assemblaggio formale che salda le tragiche deformazioni espressionistiche con il collage dadaista e le nuove intenzioni realistiche. Eppure l'insistenza diabolica dell'artista (e i temi di questo genere sono tutt'altro che episodici nella grafica e nella pittura di Dix) attesta, al di là dello specifico artistico o dell'evidenza terroristica da *macellaio*, sorprendentemente mai enfatica o eccessiva (si confronti, a tal proposito, il sangue della *Fucilazione* o il *Saturno* di Goya), una forte valenza sociopolitica e un'altrettanta angosciata partecipazione umana, celata da un apparente e gelido cinismo. Va ulteriormente precisato che il realismo impietoso e il freddo distacco di questi artisti – si potrebbe parlare, paradossalmente, di ardente freddezza o di cinica emozione – celano forti sentimenti di amaro risentimento e un'ostinata volontà di denuncia contro gli orrori e le follie umane di una realtà di per sé tragica, assurda e disgregante (è senz'altro emblematica, in questo senso, un'affermazione di Grosz che esprime efficacemente il significato di molte opere degli anni Venti: «Il verista tiene lo specchio davanti al proprio contemporaneo perché veda la propria gola. Io disegno e dipingo per contraddizione e cerco attraverso i miei lavori di convincere il mondo che è brutto, malato, bugiardo») ¹⁵.

E non è meno violento e repellente il *Venditore di fiammiferi* dello stesso anno, ancora deformato in modo espressionistico ma prossimo alle prove più tipiche della Nuova Oggettività. Il punto di vista rialzato del fuoco prospettico centra la figura di un altro troncone umano (di nuovo un mutilo reduce di guerra) che offre la sua scatola di fiammiferi alle precipitose e ribaltate figure di passanti, spregevolmente investito dallo schizzo di orina di un cagnolino.

Questa feroce insistenza a mostrare le atrocità della guerra, che sembravano ignorate o rimosse dalla coscienza comune della Germania di allora (l'opuscolo fotografico *Guerra alla guerra* di Ernst Friedrich – che rivelava l'orrore degli istituti dove si celavano tendenziosamente i reduci orribilmente straziati – i dipinti stessi di Dix, i temi analoghi di altri pittori o le foto più tarde di Sander, contribuiscono, in parte, a sensibilizzare l'opinione pubblica), e il parallelo repertorio di prostitute (mutilazione e prostituzione come emblemi del capitalismo: elementi comuni a molti autori della Nuova Oggettività), attestano l'impegno politico e morale degli artisti socialisti, energicamente protesi a modificare radicalmente la società tedesca postbellica.

Ma per ritornare a Dix, la sua indagine impietosa si rivela con altrettanta ferocia anche nel gelido realismo dei ritratti. Il processo di oggettivazione, dall'ottica fotografica, riduce notevolmente – o annulla – le deformazioni di carattere espressionista e si traduce in una figurazione allucinatoria che, attraverso il rigore formale e l'osservazione distaccata della realtà, si fa aggressiva e inquietante presenza. Quasi un maniacale e astioso indugiare sul dato anatomico, sugli oggetti più banali, sul dettaglio. È qui che affiorano le livide vene sulle pelli malaticce e vetrificate (*Donna con bambino*, 1921; *Piccola girl*, 1922; i *Genitori*

dell'artista del '24) o si accentuano le angosce, le sospensioni psicologiche e i conflitti della condizione umana (*Operaio, Il dottor Koch, Lo storico dell'arte Schmidt*, tutti del '21; *Autoritratto con modella, Ritratto di Karl Krall* del 1923, e i ritratti di *Sylvia von Harden* o di *Alfred Fleckheim*, 1926) per tradursi in lucida realtà e allarmante coscienza critica.

L'impronta esistenziale di questi dipinti (l'elenco è ovviamente striminzito) e l'aspetto specificamente sociale e politico delle raccapriccianti mutilazioni di guerra si ricompongono nell'impegnativo trittico di *Metropolis* (1927-28).

Il tema della grande città (a partire da Meidner, comune a molti artisti tedeschi degli anni di Weimar; ma lo stesso titolo rimanda alle due *Metropolis* di Grosz e al film di Lang - 1926), lungi dall'esaltare quella correlazione contraddittoria tra fascino e repulsione implicata nella moderna dimensione urbana, esprime un'altra violenta denuncia nei confronti della società borghese postbellica. Dix ripropone la sua cinica visione del mondo mediante la contrapposizione sociale di due inquietanti realtà. Quella della borghesia (pannello centrale) intorpidita nel limbo del piacere, con i suoi scintillanti lustrini, godereccia ma anche estraniata e spettrale, opposta (pannelli laterali) alla desolante e tragica esistenza dei corpi martoriati dalla guerra e delle prostitute. Ricompaiono così le terribili mutilazioni (il troncone del questuante con il suo sonno moribondo e lo storpio infilzato dalle protesi legnose) e lo squallore caricaturale e allucinatorio (il tema della prostituzione) della degradante condizione umana. E poi, a incrudelire il contrasto tra l'effimero splendore del benessere borghese e le miserie urbane, la ferocia di un cane ringhioso e un corpo accasciato sul selciato; o l'abbigliamento triviale, gli orpelli ostentati, l'angusta stradina e le architetture pretenziose. Un ritratto crudele e inquietante di una società dilaniata da violente contraddizioni e ugualmente sconfitta, ordinato lucidamente in una pittura rigorosa e stringente che riassume – pure in termini formali – l'impegno ideologico e artistico della poetica dixiana. Impegno che l'artista manterrà ostinatamente – con alcune riserve sul piano pittorico – anche nelle opere successive (l'altro grande lavoro, il *Trittico della guerra*, 1929-32: lontano, tuttavia, dal freddo realismo della migliore pittura e intessuto di memorie romanticheggianti-visionarie, filtrate attraverso la lezione di Grunewald), fino all'avvento della tragedia nazista, riducendo a nano grottesco le sembianze di un Hitler (*I sette vizi capitali*, 1933) circondato, in una macabra prefigurazione, da oscene e mostruose presenze.

Anche la figura di Grosz (talento grafico di straordinaria potenza espressiva) segna profondamente il momento culturale e artistico del periodo di Weimar. Gli anni che precedono la sua esperienza dadaista sono già caratterizzati da una forte carica aggressiva e contestataria nei confronti della realtà, e rivelano un profondo pessimismo esistenziale. L'attenzione per il Futurismo e per il lavoro di Meidner spingono il pittore verso il vortice metropolitano e lo catturano in quell'infernale caos che esprime, ancora una volta, le conflittualità del rapporto *fascino-repulsione*. Oltre l'intensa produzione grafica che soverchia abbondantemente, almeno fino al '25, quella pittorica, l'artista dipinge le *Metropoli* già ricordate, *Esplosione* (1917) e il notissimo *Dedicato a Oskar Panizza* (1917-18), che lo stesso Grosz definisce un «quadro infernale» e dove la realtà urbana dispiega caoticamente tutto il suo dramma quotidiano: «un passaggio stretto di morti grotteschi [annota ancora il pittore] e di pazzi in cui accade di tutto – il demonio attraversa il quadro a cavallo di una bara obliqua, a destra un giovane vomita e sputa sullo schermo tutte le belle illusioni della sua giovinezza [...] Un brulichio di uomini – bestie indemoniate – che questa epoca navighi verso l'autodistruzione è mia convinzione irremovibile – il nostro paradiso insudiciato... Pensa: dovunque tu vada, c'è puzza di merda»¹⁶. Un profondo ma accorato pessimismo e una violenta denuncia della follia umana che prefigurano terribili eventi, e non poche coincidenze con l'angosciosa realtà del nostro tempo. Si tratta di un Grosz ancora distante dalle oggettivazioni formali più tarde e legato, come si accennava, alla visione apocalittica e deformante dell'espressionismo meidneriano, rimeditato sulla lezione cubofuturista. E sono proprio gli incastri o le sovrapposizioni delle forme, il dinamismo dirompente e il guazzabuglio della folla torrenziale a rendere infernale il dipinto. La rielaborazione delle due sintassi riunite (espressionista e cubofuturista) carica, dunque, la

protesta di Grosz di significati allarmanti e di segnali morali e politici non meno lucidi e terribili dei quadri più maturi e oggettivi; ma testimonia, soprattutto, le possibilità di sviluppo – e di urto – dell'avanguardia nei confronti della realtà. E il percorso dell'artista confermerà questo orientamento anche durante l'avventura dadaista, energicamente proteso verso un'arte di forte impegno sociale «per rendere più penetrante lo sguardo dell'uomo e fargli vedere la realtà del suo rapporto con il mondo che lo circonda»¹⁷.

Tra i quadri e i disegni di connotazione sociopolitica (*Germania, una fiaba d'inverno; Eclissi di sole, Le colonne della società*, 1926 e *L'agitatore*, 1928 o le più note cartelle *Gott mit uns*, 1920 e *Ecce Homo*, 1922) e i numerosi temi erotici, spesso intrecciati di delitti a sfondo sessuale e comuni al lavoro di Dix, Hubbuch, Schlichter, si collocano le opere tecnicistiche dadaiste (1920), di atmosfera metafisica, già orientate verso il *realismo urbano*.

Il dipinto *Giorno grigio* del 1921 (conforme, per il clima, ai contemporanei *Operaio* di Dix e *Il disoccupato* di Griebel), ormai marcatamente oggettivo ma ancora influenzato dall'aura metafisica, sottolinea, con un tratto pittorico essenziale ed *opaco*, il disagio e la solitudine dell'uomo nella realtà urbana postbellica. Un paesaggio spettrale di fabbricati dalle finestre cieche, impersonale e minaccioso, che si staglia contro una lastra di cielo impenetrabile e segnata dai fumi densi delle ciminiere. Quattro manichini estraniati (l'operaio, l'impiegato, il reduce mutilato e il funzionario), solidi ectoplasmi di un'umanità alla deriva, completano l'asprezza compositiva e accentuano lo squallore esistenziale della visione metropolitana. Un insieme di forme spigolose, di cromie sorde, di valenze oggettive; di minacce e sospensioni psicologiche, dove i segnali anodini di un quotidiano disumanante attestano, oltre all'intenzione sociale – del resto mai abbandonata dall'artista – quella sorta di spaesamento e di angoscia rintracciabile anche nell'esperienza metafisica di de Chirico.

Nel formidabile *Ritratto di Max Hermann-Neisse* (1925), George Grosz raggiunge l'apice del processo di oggettivazione e uno dei momenti più alti della sua produzione pittorica. Distante dalle violente satire o dalle rabbiose denunce, ma legato ad una impietosa e lucida osservazione della realtà e alle sue implicazioni esistenziali, il quadro evidenzia un distacco emotivo raggelante che sfiora il cinismo delle opere più feroci e turpi di questa stagione artistica.

Un corpo deforme di nano – indagato con gelido occhio fotografico – dall'involucro nero e afflosciato dal quale sbucano un teschio macrocefalo e due artigli nodosi. L'essenzialità del contenitore spaziale, il taglio compositivo – il cui punto di vista rialzato accentua il diaframma emozionale – e la castigata scelta cromatica (anche il vezzo decorativo della tappezzeria partecipa, nella sua banalità quotidiana, a irrobustire il carattere impersonale dell'immagine) contribuiscono a caricare l'innocuo ritratto di significati perturbanti e allucinatori. E questa pittura, di straordinaria asciuttezza formale, dal realismo freddo e rigoroso, rimanda inevitabilmente alla folta ritrattistica dei pittori più strettamente legati ai canoni espressivi della Nuova Oggettività.

Superate le classificazioni di Hartlaub (*l'ala destra* e quella *sinistra*) e le sollecitazioni d'area metafisica, l'elenco degli artisti e delle opere che soffermano le loro attenzioni sul ritratto, risolvendole in inquietanti o gelide immagini di una realtà contestata, richiederebbe un capitolo a parte. Basterà ricordare, oltre alla copiosa produzione di Dix o ad alcuni ritratti di Beckmann (inclusi i due autoritratti, con sigaro e sigaretta, 1919 e 1923), i rigorosi e levigatissimi dipinti del glaciale e terrifico Schad (i ritratti del *Conte di S. Genois* e di *Ladwig Bäumer*, 1927 o *Agosta l'uomo pollo* e *Rasha la colomba nera*, 1929) o quelli altrettanto gelidi e angoscianti di Räderscheidt (*Autoritratto*, 1928 e *Uomo e lampione*, 1924), Scholz (*Il banchiere*, 1924 e *Autoritratto*, 1926), Hubbuch (*Doppio ritratto di Hilde II*, 1923), Schlichter (*Margot*, 1924), Davringhausen (*Ritratto di Hofer*, 1921), Mense (*Il pittore Davringhausen*, 1922) e Kanoldt (*Busto di donna*, 1926). A questo elenco, peraltro appena indicativo, vanno aggiunte le «terribili verità» delle fotografie di Sander che, spesso, restituiscono le inquietudini e i disagi dell'esistenza attraverso il rapporto, freddo e impersonale, tra uomo e ambiente urbano.

Ma le premesse del linguaggio artistico dei protagonisti già trattati sono patrimonio

comune di una gran parte dei pittori appartenenti al clima o al gruppo della Nuova Oggettività, pur considerando le differenze ideologico-espressive dell'ampio e variegato – nonché controverso – panorama culturale di questo movimento.

Prima di concludere è opportuno, pertanto, considerare almeno due aspetti che si sono evidenziati nel presente capitolo. Alludo alla componente più politicizzata che, sulle tracce di Dix e Grosz, intende l'arte come un'arma di lotta¹⁸, e a quella sorta di *realismo urbano* implicante le ragioni sociali e le conflittualità della condizione umana.

Per quanto riguarda il primo orientamento – e il gruppo dell'ASSO assume, in questo contesto, un ruolo di notevole rilievo – vanno subito ricordati i numerosi montaggi di Heartfield (tuttavia, anche in questo caso, occorrerà limitare l'indagine per la complessità e la mole dell'opera) che esprimono una denuncia politica fra le più violente e penetranti dell'arte d'impegno.

Il famoso montaggio di *Göring boia del Terzo Reich* (1933), terribilmente caricaturale come i *Macellai* di Otto Dix del 1920, ma più feroce e inquietante, dimostra, oltre la frontalità espressiva (la sua violenza icastica traduce all'istante il significato politico; osserva l'artista nel 1930: «Nuovi problemi politici richiedono nuovi strumenti di propaganda. La fotografia possiede, a tale riguardo, la massima forza di persuasione»)¹⁹, una qualità formale rigorosamente costruita attraverso un lungo lavoro di controllo e selezione sull'immagine, perseguito fin dai tempi dell'esperienza dadaista. Una nuova forma di linguaggio, tragico e grottesco, aggressivo e dissacratorio, che spesso non paventa il confronto con gli esiti pittorici più lucidi e vigorosi della Nuova Oggettività, anch'esso scaturito dalle avanguardie dell'arte e rigenerato in autentica lezione (o testimonianza) tecnico-espressiva di grande significato morale e civile.

In termini di realismo politico, oltre alle figure di Nerlinger, Hans e Lea Grundig, meno brillanti sul piano specifico della pittura (molto intenso, peraltro, il dipinto di Hans con *l'Operaia dei tabacchi disoccupata*, 1925) ma fortemente motivate sul versante ideologico, il gruppo dell'ASSO evidenzia un'altra personalità di un certo rilievo artistico. Si tratta di Otto Griebel che in alcune opere di rigorosa conduzione formale (il già ricordato ritratto del *Disoccupato*, le *matite* di taglio dixiano o il più noto e allucinato dipinto *L'Internazionale*, 1929, la cui folla proletaria rammenta – comunque si interpreti la consonanza – il *prototipo* di Pellizza) testimonia gli orrori e le miserie del suo tempo, unendo alle crudeli denunce un'accorata partecipazione umana, sottesa – almeno nel quadro con gli operai – di fiduciosi mutamenti sociopolitici.

A questi artisti, che per certi versi preludono al Realismo Socialista, si debbono aggiungere le opere di forte connotazione sociale e politica di Hubbuch (*Stresemann e un pezzo di pane; Ai contadini bigotti, ai preti e ai gendarmi*, 1923; o il tardo *Spiegamento delle forze*, 1935; ecc.), Scholz (*Capitani d'industria*, 1920 e *I signori del mondo*, 1922), Schlichter con i disegni degli operai (1920) e naturalmente, ma con le riserve precedentemente avanzate, le denunce dell'irriducibile Kollwitz, accanita simpatizzante e sostenitrice della lotta proletaria.

L'altro aspetto, quello del cosiddetto *realismo urbano*, pur presente in molti pittori della Nuova Oggettività (Beckmann, Dix, Grosz, Hubbuch, Rädelscheidt, Scholz, ecc.), trova nelle desolanti immagini di Grossberg il suo momento più alto. L'esattezza formale dei paesaggi urbano-industriali o la disumanante perfezione delle macchine, talvolta associate a inquietanti e fantastiche presenze animalesche (*Caldaia e pipistrello*, 1928), esprimono attraverso una raggelante indagine oggettiva della realtà le indecifrabili e angosciose conflittualità della nuova dimensione quotidiana. In certi dipinti (*Depositi di carburante e Serbatoio*, 1933 o la grande lunetta *Zona industriale*, 1934) le desolanti e impeccabili strutture del paesaggio meccanico si caricano di allucinanti sospensioni psicologiche, forse ancora più perturbanti quando l'antagonismo *fascino-repulsione* è attuato mediante l'incombenza frontale della macchina perfetta, come in *Pressa e Tubi bianchi* (1933) o *Corregge* (1934). In ogni caso l'assenza dell'uomo e l'ottica fotografica, fredda e investigativa, di una realtà industriale efficientistica, rimandano un forte impatto emozionale fitto di allarmi e di minacce imperscrutabili che innescano ossessive inquietudini e fobie.

E l'atmosfera di angosciante spaesamento ricompare anche nelle migliori opere tipicamente urbane dello stesso Grossberg (*Il viadotto di Wuppertal*, 1927) o in quelle di Wunderwald (*Il viadotto di Berlino*, 1927 e la *Nauenstrasse* dell'anno successivo; i quadri con le grandi insegne pubblicitarie – la straordinaria *Stazione metropolitana* del '27, ad esempio – e le periferie con le vecchie fabbriche); in alcuni deliri spettrali di Radziwill (*La caduta mortale di Karl Bochstätters*, 1928 e *Giornata di sciopero*, 1931) e negli squallidi e disumani paesaggi industriali – di netta impostazione sociale e politica – di un altro membro dell'ASSO (Völker), e in cui spuntano, spesso, cupe sagome di straniati operai.

Con la fine della repubblica di Weimar (1933) e l'avvento della tragica dittatura nazista si conclude anche la grande stagione culturale moderna della Germania, e la Nuova Oggettività (le cui proposte espressive investirono soprattutto il secondo decennio del secolo, anche se alcuni artisti prolungarono l'esperienza fino alla prima metà degli anni Trenta continuando a produrre opere di qualità e d'impegno) consegna all'arte e alla storia una delle testimonianze più intense e prestigiose della coscienza critica umana. Il realismo lucido e impietoso, dall'apparente cinismo («non si può parlare d'arte di delusione ma di rifiuto di ogni illusione», scriveva Kurt Pinthus a proposito del movimento letterario parallelo)²⁰, espresso dagli artisti più impegnati e rigorosi – si tratti delle prove politico-sociali di Dix o Grosz, delle perturbanti realtà industriali di Grossberg o dei vari *realismi*, comunque provocatori e riflessivi; e non escluderei anche qualche esempio di taglio esistenziale dell'ala *destra* – attestano una grande lezione di pittura che travalica, in ogni caso, i significati estetici per raggiungere e comunicare agli uomini la verità di un presente spesso intenzionalmente e qualunquisticamente ignorato.

«La grandezza della Neue Sachlichkeit [come ha rilevato acutamente Bertonati, nel '68] sta proprio in pittura e in architettura nel fallimento del suo intento iniziale: la volontà di allontanare comunque l'*emozione* dall'uomo: se qualche volta ci riesce se qualche volta è riuscita a rendere giustamente *cinici* anche noi è stata comunque obbligata a porci delle precise ragioni morali o politico-sociali il che vuol dire spesso appellarsi al *sentimento*. Dopo quaranta anni è venuto il momento di prendere atto di ciò»²¹.

Ma in una civiltà quale la nostra, dove le atrocità della guerra, le violenze fisiche e morali, i conflitti e i disagi dell'esistenza non sembrano meno allarmanti e dilaceranti di allora, la lucidità artistica e morale della Nuova Oggettività – il cui disegno, amaro e risentito, appare di una sconcertante attualità – continua a suscitare fiacche attenzioni. La tentazione di fuggire dalla realtà – nell'arte come nella vita – per rifugiarsi in confortanti certezze segna, da sempre, il destino dell'uomo, cosicché oggi, a distanza di sessanta anni (venti dall'*imperativo* di Bertonati), la Nuova Oggettività non ha ancora superato il confine di una impacciata tolleranza. E questo è accaduto anche con gli artisti in qualche modo eredi di quella cultura.

Per il momento non resta che «prendere atto di ciò».

Appendice *I pittori neo-oggettivi dopo il 1960*

Si è detto che la fine della Repubblica di Weimar conclude anche l'esperienza dell'arte d'impegno del realismo tedesco degli anni Venti. Molti protagonisti della Nuova Oggettività abbandonano la Germania di Hitler, e dopo il 1933 una nuova forma di realismo (quello del regime nazista), classicistico e accademico, passivo e triviale, sgombra il campo dell'arte *degenerata*. Intorno alla metà del '30, tuttavia, artisti come Heartfield, Dix, Grossberg, Hubbuch e altri producono una serie di opere collocabili nell'ambito della Nuova Oggettività.

Una certa consonanza con le poetiche del realismo tedesco e tuttavia riscontrabile in qualche episodio europeo come quello dei belgi Koch e Willink, di alcuni italiani quali Casorati, Cagnaccio di San Pietro, Donghi, Edita e Mario Broglio (peraltro associabile sul piano formale fin dai primi anni Venti, ma con ascendenze metafisiche mediate attraverso

un plasticismo dalla fissità oggettiva; socialmente neutra o vagamente sottesa di riflessioni esistenziali) o del francese Balthus più desolante e rigoroso. Consonanze di carattere oggettivo (l'ottica fotografica e alcuni segnali sociali relativi alla condizione umana e al suo rapporto con la realtà urbana e metropolitana), del resto già manifeste negli anni Venti e perpetuate – in qualche caso – oltre la fine del '30, che contrassegnano l'opera degli americani Sheeler, Hopper, Demuth (sino al '35, anno della sua morte), Crawford o del migliore Ben Shahn (memore, sembrerebbe, della lezione di Dix e Grosz) e – parzialmente – del *regionalista* Wood. A questi autori vanno affiancati i messicani Orozco, Rivera e – in particolar modo – Siqueiros con il suo *Ritratto della Borghesia*, di forte segno politico e vicino alla pittura più fredda e incisiva di Otto Dix.

Tra l'esaurirsi dell'esperienza della Nuova Oggettività e il rifiorire degli sperimentalismi d'avanguardia successivi al secondo conflitto mondiale (dai vari *astrattismi* all'Informale), il *realismo critico* esprime comunque una sua estesa vitalità internazionale da Evergood al gruppo di *Corrente*, fino alle spietate figurazioni del più recente Bacon.

Nei primi anni Sessanta si assiste, infine, ad una energica rinascita della stagione realistica che, nella sua poliedricità espressiva, tende a privilegiare gli aspetti critici del rapporto arte-società. La proliferazione dei *realismi* rivitalizza anche le tendenze d'impronta oggettiva, e il loro progressivo moltiplicarsi pare essenzialmente proteso a stabilire un nuovo confronto con la realtà e le sue problematiche, attraverso l'immediatezza icastica dell'indagine sul quotidiano. L'ispezione del reale – antinaturalistico – si svolge in più direzioni e ricompona una serie di proposte artistico-culturali, già implicite nelle tematiche degli artisti tedeschi (dal *realismo urbano-industriale* a quello *magico*; dal messaggio sociopolitico alle conflittualità più specificamente esistenziali), utilizzando come supporto espressivo l'incisiva asprezza dell'occhio fotografico. L'inventario della realtà si complica così come l'antagonismo tra civiltà dei consumi-macchina e condizione umana. Denuncia provocatoria, sospensione psicologica, freddezza allucinatoria, allarmi e minacce indecifrabili; dove l'oggetto (la *cosa*), la struttura urbana e l'uomo assumono significati che travalicano il dato reale, in una narrazione contraddittoria intessuta di dissenso (o repulsione) e fascino.

Il panorama neo-oggettivo (e, per alcuni artisti, neo-metafisico) dell'ultimo trentennio è altrettanto complesso di quello che caratterizzò le vicende della Nuova Oggettività e comprende una fitta gamma di sfumature, spesso per nulla associabili.

Bene, senza pretendere di ricomporre in modo esaustivo il quadro completo degli autori di area sostanzialmente (o genericamente) neo-oggettiva, ecco alcune indicazioni: i *pop* Lindner, Rosenquist, Kanovitz e – per alcune opere – Wesselmann, Rusha, Hamilton, Phillips, Jones o quelli *plurivalenti* come Gnoli, Maselli, Canogar e Malfatti; gli iperrealisti più problematici quali Cottingham, Eddy, Salt; il poco noto gruppo tedesco (erede, più o meno direttamente, del Realismo Magico e della Neue Sachlichkeit) con Klapheck, Klasen, Ullrich, Nagel, Asmus, Willikens, Albert, Reuter e gli italiani (anch'essi altrettanto sottaciuti e comunque attenti alla lezione della Nuova Oggettività) Guerreschi, Ferroni, Turchiaro, Sarri, Broggi, Titonel e lo scrivente compreso. E poi i variegati neo-oggettivi Colville, Bailey, Aillaud, Monory, Genovés, Mensa, Recalcati, Fanti, Baratella e – con alcuni *racconti* – Romagnoni.

Una rassegna d'artisti abbastanza nutrita (senz'altro incompleta) che negli ultimi anni si è notevolmente assottigliata per opinabili passaggi verso sponde più effimere e confortanti, se non per una stanchezza ad una coerenza, morale e formale, che appare sempre più anacronistica e poco gratificante.

Ma anche questa stagione neo-oggettiva, almeno quella degli autori vicini alle poetiche della Nuova Oggettività, ha suscitato – ovviamente – fiacche attenzioni ed è passata pressoché inosservata (sconosciuta al grande pubblico dell'arte) tra il rinnovato turbinio delle *avanguardie*.

I *realismi* non sono finiti e a quelli d'impegno si sono sostituite le dotte riesumazioni accademiche e le insalate del trasformismo.

Note

- 1 Citato da Mario De Micheli (*Le avanguardie artistiche del Novecento*, 1959). [x](#)
- 2 Al di là della stroncatura su *Il Tempo* (*Al Dio ortopedico*, 22 febbraio 1919), sono note le preferenze di Longhi per il più opaco Carrà. [x](#)
- 3 Duilio Morosini, *L'arte degli anni difficili, 1928-1944* (1985). [x](#)
- 4 Ibidem. [x](#)
- 5 Citato da Paolo Chiarini (*Caos e Geometria*, 1964). [x](#)
- 6 Citato da Alfredo De Paz (*Realismo tedesco*, 1981). [x](#)
- 7 Ibidem. [x](#)
- 8 Emilio Bertoni riprende a più riprese questa suddivisione in quattro gruppi (*Realismo in Germania*, 1969 e *Aspetti della Nuova Oggettività Tedesca*, 1978). Una suddivisione in gruppi, ma meno organica, è già anticipata nel suo *Aspetti della Nuova Oggettività*, 1968. [x](#)
- 9 Emilio Bertoni (*Aspetti della Nuova Oggettività*), 1968. [x](#)
- 10 George Grosz, *A proposito dei miei nuovi dipinti* (1921). [x](#)
- 11 Citato da De Paz (op. cit. n.6). [x](#)
- 12 Citato da Mario De Micheli in *Heartfield* (1978). [x](#)
- 13 Op. cit. n. 6. [x](#)
- 14 Beckmann, *Confessione creativa* (1920). [x](#)
- 15 Op. cit. n. 6. [x](#)
- 16 Citato da Uwe M. Schneede in *George Grosz* (1975). [x](#)
- 17 George Grosz, *Invece di una biografia* (1920). [x](#)
- 18 Grosz, rimeditando il lavoro degli anni di Weimar, scrisse nella *Autobiografia* (1946) di aver ritenuto inutile qualsiasi forma d'arte che non fosse stata «al servizio della lotta politica come un'arma». [x](#)
- 19 Citato da Georg Bussmann in *George Grosz* (1975). [x](#)
- 20 Citato da Bertoni (op. cit. n. 9). [x](#)
- 21 Op. cit. n. 9. [x](#)

Tratto da:

M. Fidolini, *Impegno e realtà – Da Masaccio alla Nuova Oggettività*, Arnaldo Lombardi Editore, Palermo, febbraio 1991.

Suggerimenti bibliografici sull'argomento

E. Bertoni, *Aspetti della Nuova Oggettività Tedesca*, CENTRO DI, Cremona, maggio 1968.
 A. De Paz, *Realismo Tedesco*, Editrice QUEB, Bologna, aprile 1981.