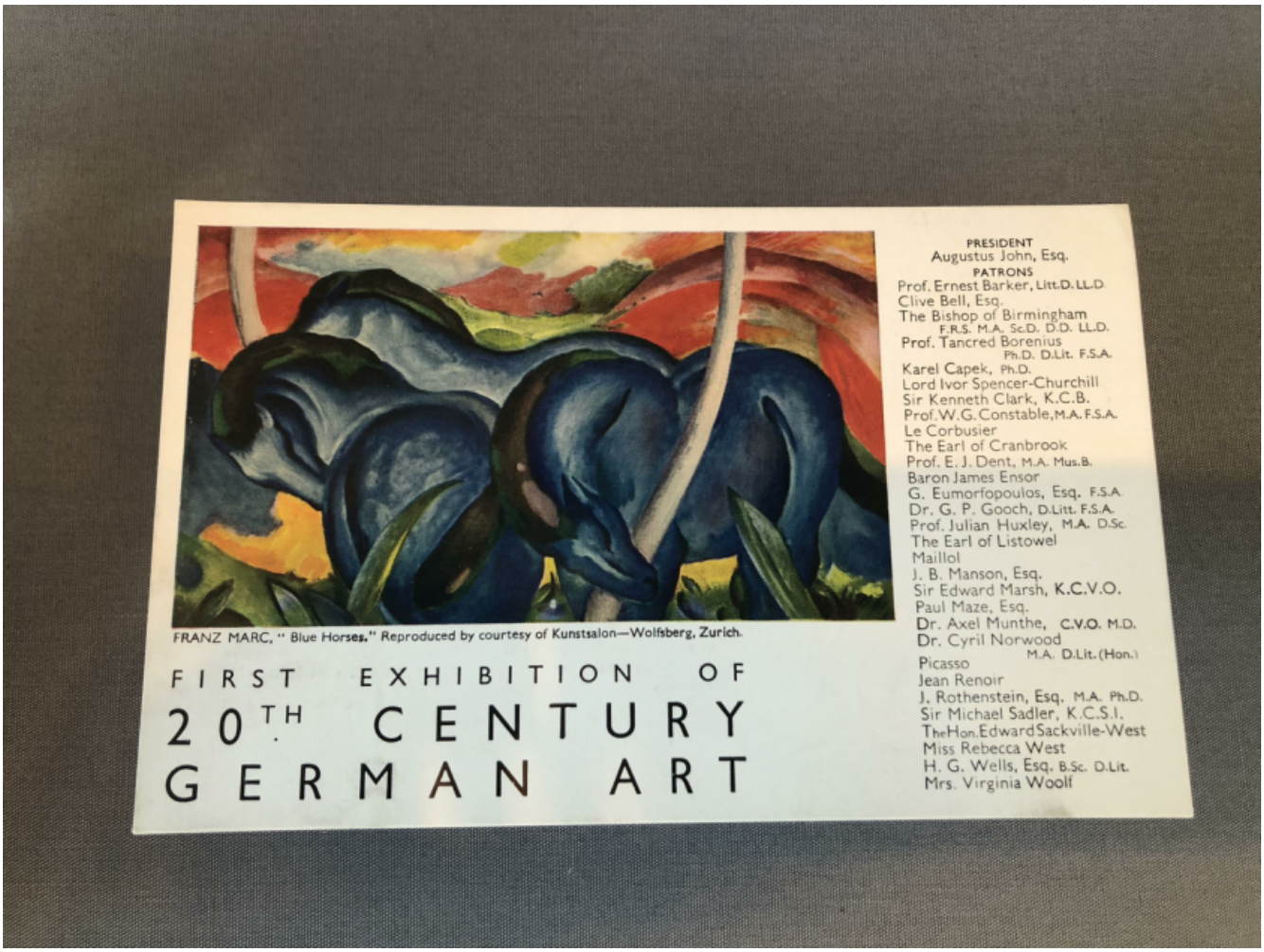
DOPPIOZERO

La magia dell’arte degenerata

Stefano Jossa

19 Settembre 2018

Lilly Abraham aveva solo 11 anni quando il *Kindertransport* la portava da Berlino a Londra nel marzo del 1939. È per lei e migliaia di bambini come lei, che non poterono vederla, ma ne ricevettero gli esiti, che Noel Norton, Irmgard Burchard, Richard Paul Lohse, Paul Westheim e Herbert Read organizzarono la mostra *Twentieth Century German Art* alle New Burlington Galleries di Londra nel giugno del 1938: oltre 300 opere di artisti tedeschi, fra cui Max Beckmann, Max Liebermann, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Georg Grosz, Otto Dix e Kurt Schwitters, vennero esposte per presentare al pubblico inglese l’arte che la Germania non avrebbe più avuto, ma che, per fortuna, passando per Londra, sarebbe diventata del mondo.



A Hitler, infatti, convinto che l'arte dovesse essere solo figurativa, Kandinsky &C. non piacevano: l'anno prima, il 1937, due mostre a Monaco avevano scavato un solco, fra l'arte come doveva essere (nella visione nazista) e l'arte come avrebbe potuto essere (ma non sarebbe stata). La prima mostra, *Große Deutsche Kunstausstellung* (*Grande arte tedesca*), tenuta nella Haus der deutschen Kunst (Casa dell'arte tedesca), ebbe fra gli spettatori anche l'ineffabile Benito Mussolini, che nella foto davanti alla *Kameradshaft* di Josef Thorak appare insieme al Führer, naturalmente un passo indietro, in modo da sembrare più piccolo e più basso del suo omologo d'oltralpe.



La seconda segnò il discrimine: all'arte ufficiale del regime contrapponeva l'*Entartete Kunst*, l'arte degenerata, escludendo ogni sperimentazione formale e ricerca espressiva dall'orizzonte dell'arte tedesca. Ci fu pure un catalogo, di piccolo formato, con riproduzioni in riquadri inseriti nel testo, di modo che l'oggetto non diventasse di culto, ma semplicemente segnasse uno stigma. Una copia del catalogo si conserva alla Wiener Library di Londra, che ha ora rimesso in scena, in occasione dell'80º anniversario, la mostra alle New Burlington Galleries, in una piccola, ma bellissima esposizione di documenti d'archivio, fotografie, manifesti e cataloghi, che ne ricostruisce genesi, contesto e ricezione: *London 1938: Defending 'Degenerate' German Art*.

L'allestimento non fu facile, ma il colpo d'occhio fu grandioso, perché per la prima volta gli spettatori poterono vedere insieme Kandinsky, Kirchner, Dix, Beckmann, Marc, Nolde, ecc., alcuni dei quali allora erano semisconosciuti a livello internazionale. La reazione tedesca fu immediata: a vedere la mostra vanno solo ebrei e immigrati, scriveva il *Völkischer Beobachter*, come se non fossero un pubblico anche loro, con quell'uso distorto della lingua a fini propagandistici (l'infamità del «solo») che avrebbe segnato l'esperienza più bestiale della storia umana. Eppure era ebreo lo scultore ufficiale del regime, Arno Breker, che era cresciuto sotto la protezione del gallerista Alfred Flechtheim, finché nel 1935 Hitler non separò le loro strade: fuorilegge Flechtheim, che sarebbe fuggito in Svizzera, servitore della nazione Breker, che avrebbe contribuito alla statuaria ufficiale del Terzo Reich. Uno dei tanti paradossi di quelle ideologie che preferiscono i sudditi ubbidienti ai collaboratori intelligenti, a costo di chiudere gli occhi davanti alle proprie stesse contraddizioni: come nel caso, rovesciato, di Nolde, che aveva aderito al nazismo e non era ebreo, ma si trovò tra i degenerati per via delle sue pitture moderniste.

Cosa abbia significato il salvataggio di quell'esperienza artistica per la memoria e il progresso dell'umanità ce lo indica un'altra mostra londinese, alla Tate Modern, dove la collezione di George Economou consente di celebrare degnamente l'anniversario della fine della prima guerra mondiale (questo sì meritevole di essere festeggiato, tra i tanti *happenings* memoriali più o meno demenziali): *Magic Realism. Art in Weimar Germany 1919-1933*, tanto più lodevole quanto, inaspettatamente, gratuita – e destinata a durare quasi un anno, fino al 14 luglio 2019.

La scelta stessa di dedicare la mostra al realismo magico (formula coniata da Franz Roh nel 1925 per indicare il superamento dell'espressionismo a favore di un realismo aperto a suggestioni surrealiste, fantastiche e oniriche) anziché ad altre sigle possibili, da espressionismo, dadaismo e astrattismo fino a modernismo, è in realtà una precisa denuncia della visione ristretta e meschina dei gerarchi nazisti, che invece concepivano un solo tipo di realismo, materiale, monumentale e pedagogico. L'introduzione di elementi grotteschi, umoristici e fantastici nell'osservazione minuziosa della realtà quotidiana, con una forte carica satirica contro i miti della società borghese del tempo, è ciò che Hitler & Co. non potevano tollerare: basta prendere lo schizzo per *Der Spisser-Spiegel* (*Lo specchio della borghesia*, c. 1925) di George Grosz, col borghese grassoccio in primo piano che manda un bacio di nascosto dietro al cappello alla bella signora che saluta, mentre alle sue spalle un piccolo uomo arrabbiato si aggrappa al braccio di un'annoiatissima moglie più alta di lui, per capire quello scarto tra facciata rassicurante e tumulto sentimentale che avrebbe messo in crisi qualsiasi ideologia dell'ordine e della stabilità.

Non era solo un problema di contenuti, però, a conferma del fatto che forse i nazisti capivano di più di quello che di solito si pensa della pericolosità politica della dimensione estetica. Non erano certo solo il suicidio dipinto da Grosz nel 1916 o l'aborto suggerito da Radziwill nel 1929 (*Gespräch über einen Paragraphen*) a disturbarli, ma la deformazione delle figure, la luce diretta, il colore sparato, la visione allucinata, la composizione asimmetrica, la pluralità dei punti di fuga e la varietà apparentemente sconnessa dei dettagli. Così diverse nelle scelte figurative e nelle tecniche pittoriche, le due tele hanno in comune un particolare in posizione centrale, che segna la comparsa dell'irrazionale: una faccia-fantasma ridotta a macchia di luce e un angelo-fatina avvolto da un alone fiabesco (aggiunto in verità trent'anni dopo, quasi a commento) ci prendono per mano e conducono oltre la tela, in profondità o semplicemente fuori, distruggendo ogni ipotesi di spazio chiuso e controllato.

La comparsa dell'inconscio, la dimensione onirica, i turbamenti del desiderio, lo scontro tra la forma che compone e la vita che si ribella generano confusione anziché ordine, perturbano anziché rassicurare, fanno riflettere piuttosto che confermare: vedere i macellai con le fattezze di bovini e l'omicida per lussuria in giacca e cravatta nelle caricature di Otto Dix smaschera un mondo di contraddizioni, in una Germania in cui i veterani della prima guerra mondiale dovevano inventarsi o reinventarsi un lavoro da civili. Allo stesso modo le due

Mondfrauen (*Donne lunari*) di Otto Rudolph Schatz (1930), nella loro nuda impassibilità classica e ideale, sono anche figure dell'aldilà, del futuro, dell'automazione e del dominio.

Né mancava l'autoironia verso il lavoro privilegiato e influente dell'artista stesso, che oggettivizza la realtà e il corpo altrui, come in *Der Künstler mit zwei erhängten Frauen* di Rudolf Schlichter (*L'artista con due donne impiccate*, 1924), con i corpi appesi al cappio di due modelle davanti all'artista in un acquerello che fornisce solo sfondo senza contesto; mentre Grosz, da par suo, aveva già qualche anno prima rappresentato l'artista come un arrapatissimo manipolatore della propria modella in *Selbstbildnis mit Modell im Atelier* (*Autoritratto con modella nello studio*, 1916). Come poteva l'artista cui era affidata una missione sociale così importante autodenunciarsi, deridersi o denigrarsi? Come poteva un realismo formalmente così spoglio, asciutto e perfetto aprirsi allo spazio dell'interpretazione, con la domanda se si trattava di un suicidio o di un omicidio nel quadro di Schlichter, se si trattava di un pittore o di un guardone nel quadro di Grosz? Un'arte simile faceva del realismo uno strumento per aprire altri spazi anziché appiattire la vista, l'immaginazione e la riflessione.

«Quello che voglio mostrare nel mio lavoro è l'idea che si nasconde dietro la cosiddetta realtà. Cerco il ponte che conduce dal visibile all'invisibile», dichiarava Max Beckmann. È questo movimento da davanti a dietro, che va in cerca dell'oscuro anziché portarlo alla luce, che è disposto a perdersi all'inseguimento dell'oggetto piuttosto che appropriarsene, che metteva in crisi tutta una generazione cresciuta con promesse di benessere e trovatasi a guardare un paesaggio in cui l'unica cosa a non essere cambiata erano le nuvole, come ebbe a dire più tardi Walter Benjamin.

Prima devastati dalla guerra, poi travolti dalla ripresa economica, infine sconvolti dalla grande crisi, i tedeschi rischiavano di sbandare continuamente, coi vecchi che non trovavano più le antiche sicurezze e i giovani che ne approfittavano per effimeri successi. Il nazismo fu una risposta alla paura dell'ignoto e del diverso, all'improvvisa povertà e ai facili arricchimenti, all'umiliazione subita dopo la sconfitta e all'incapacità di dare un senso alla rinascita. Pretese di cancellare la contraddizione, il conflitto e l'inquietudine. Rifiutò la mediazione, il dialogo e la conciliazione. Si oppose strenuamente alla vita, in tutte le sue forme, per creare una società di automi.

Immaginare Hitler e Goebbels ritratti da Gruschner, Heitmüller, Schlichter, von Motesiczky, Hy, Grundig, Schramm o Pauser a completare la parete della mostra con la serie dei ritratti del realismo magico tedesco negli anni di Weimar potrebbe essere un utile esperimento per capire l'intreccio tra estetica e politica, forma e ideologia: tra le due opzioni antitetiche, dare ordine al caos oppure abbandonarsi al tumulto delle passioni, Apollo e Dioniso, si è giocato il destino dell'arte contemporanea. Sappiamo com'è andata: senza rinunciare alla forma, ma facendone uno strumento d'interrogazione anziché di ricomposizione, l'arte magica, che tanto doveva a De Chirico da un lato e Chagall dall'altro, ha dato a chi è venuto dopo la possibilità di esprimere, cercare, scavare, giocare e ripartire. Quello che Hitler e Goebbels più di tutto temevano: il divenire. L'uomo è troppo più ricco e complesso di chi pretende di ridurlo a un'ordinata società di uguali.

Il paradosso storico ed estetico sta nel fatto che il realismo magico originariamente non era altro che espressione di quel ritorno all'ordine che si affermò nell'arte del primo dopoguerra per reagire agli eccessi sperimentali e quindi anche bellicisti delle avanguardie di primo Novecento: ritorno all'ordine che fu interpretato soprattutto come maggiore esigenza di adesione alla realtà e comprensione dell'umano, ma quel realismo, che in Germania prese la forma della Neue Sachlichkeit, la mostra tenuta a Mannheim nel 1923 per celebrare la nuova oggettività, voleva essere psicologico, introspettivo e riflessivo invece che esteriore e descrittivo. Di qui l'equivoco di un artista dilettante come Hitler e di un ideologo senza dubbi come Goebbels, che si sentirono probabilmente traditi da un ritorno all'ordine che si tradusse, dal loro punto di vista, in un trionfo di disordine, di immagini distorte, fantasie allucinate e forme scomposte. Arte pervertita, depravata e debosciata, dal loro punto di vista: il contrario di quello che avrebbe dovuto essere l'arte, perché l'arte, secondo loro, era un dover essere anziché un essere. Al punto che il recensore del Guardian, l'autorevole critico d'arte Jonathan Jones, ha provocatoriamente ribadito che gli autori dell'arte che sarebbe stata in seguito etichettata come degenerata furono effettivamente dei perversi, intendendo con ciò, naturalmente, che furono scandalosi e anticonformisti. Vederli con gli occhi di allora, reduci di guerra e vittime di disturbi post-traumatici, spiegherebbe psicologicamente la loro pittura; ma vederli con gli occhi di Hitler, come abbiamo provato a fare qui, aiuta a capire politicamente la loro poetica collettiva e la loro repressione successiva. «La missione dell'arte non è – urlava il Führer comiziante nel 1935, con parole che sarebbero state riprese per

introdurre la mostra sull’arte degenerata del 1937 – immergersi nella sporcizia per amore della sporcizia, dipingere l'essere umano solo in uno stato di putrefazione, disegnare cretini come simboli della maternità, o presentare idioti deformi come rappresentanti della forza virile».

Espellere gli ebrei e censurare l’arte furono quindi lo stesso gesto, violento e imbecille, di ambizione a una purezza e una purificazione che non hanno nulla di divino, ma si limitano a negare l’umano, terrorizzate dal divenire e dalla morte. Per avere il coraggio di vivere si dovrà pure avere la consapevolezza del dolore, dell’angoscia e del limite: mettersi davanti alla *Crocifissione* (*Kreuzigung*, 1921) di Albert Birkle, che è un potente urlo di dolore e un altrettanto potente inno alla vita. La religione dell’uomo contrapposta alla religione della perfezione: solo così il nazismo, il razzismo, l’intolleranza e l’imbecillità potranno essere combattuti. Col fare, come scriveva, proprio poco prima di essere costretto alla fuga, Liebermann allo psichiatra Paul Plaut, che voleva indagare la genesi psicologica del processo creativo: «Lessing disse una volta che aveva scritto opere teatrali per essere un critico migliore». Le lettere scritte da vari artisti al Dr Plaut, che condussero alla pubblicazione di *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit* (*La psicologia delle personalità creative*, 1929), sono in mostra alla Wiener Library. Molti di loro sarebbero stati presto accusati di arte degenerata.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

A PELICAN SPECIAL

With 32 photogravure plates
AND AN INTRODUCTION BY HERBERT READ

MODERN GERMAN ART

THE ONLY WORK IN ENGLISH ON THE SUBJECT, AND SPECIALLY WRITTEN FOR THIS SERIES, THIS BOOK IS A REMARKABLE SURVEY OF 20TH-CENTURY GERMAN ART. IT TREATS ART, NOT AS SOMETHING ISOLATED FROM CONTEMPORARY EVENTS, BUT AS A MIRROR OF ITS TIME IN WHICH ONE CAN LEARN TO UNDERSTAND ONESELF AND SOCIETY. ITS PUBLICATION COINCIDES WITH THE LONDON OPENING OF THE FAMOUS MUNICH EXHIBITION OF "DEGENERATE" GERMAN ART. THE AUTHOR IS A VERY WELL-KNOWN GERMAN ART CRITIC WHO FOR SPECIAL REASONS MUST HIDE HIS IDENTITY UNDER THE NAME OF **PETER THOENE.**

6d



6d