

Otto Dix

Presentazione alla mostra – Galleria Gissi, Torino – 1965

Quando ci si imbatte in un personaggio come Otto Dix, un personaggio anche “forestiero”, che sta alla soglia, anzi ai margini della consueta cultura occidentale arroccata, ancora ad un ideale quanto immaginaria “Linea Maginot”, la tentazione più facile è subito quella di stabilire delle comparazioni, effettuare delle misurazioni, controllare quanto esso è ancora fuori e quanto è già dentro l'area delle esercitazioni e delle manovre parigine ed europee degli anni '10 (difatti, Dix, mostra senza impaccio, le suggestioni ricevute vuoi dal Cubismo, vuoi dal Futurismo, come Grosz, del resto, che gli è così vicino). L'altra tentazione è poi quella di verificare la carica di avanguardia, che l'esperienza di un tale personaggio, inventata al di fuori della linea classica di sviluppo delle avanguardie, porta in sé e, quindi, in che misura quella carica, ora che sta per deflagrare in una sorta di fortunoso avvento di “nuovi tempi propizi”, funziona come un meccanismo, un ordigno a comando destinato a correggere la rotta, deviandola sul binario progettista, in una linea di avanzamento che dovrebbe alla fine, cioè proprio ora e qui, giustificare alcune esperienze, che rimaste senza effetto completo al tempo degli eroici furori popolari, cioè del nostro immediato dopoguerra, dovrebbe invece provocarne di grandissimi ora che la nuova generazione lentamente, gradatamente le trasfigura in squisitezze formalistiche, o quantomeno stilistiche.

Sentiamo infatti echeggiare nell'aria, nuovamente, la formula della “Neue Sachlichkeit” “Nuova oggettività”; che è la formula propria del programma artistico di Otto Dix e dei suoi compagni di avventura nei primissimi anni '20: a Berlino, dressa, Düsseldorf. Sono, bisogna dire, tentazioni sbagliate, esse, sì, devianti dalla questione centrale, che ogni artista puntualizza e pone in un suo modo particolarissimo e che è quella di accettare perché e come l'opera si adegua al suo “milieu”, realizza i suoi momenti migliori, cioè i suoi momenti esemplari ed unici come un fatto di equilibrio insostituibile, tra i caratteri dell'uomo, in caratteri della storia in cui è calato, e i caratteri del linguaggio plastico attraverso cui la congiuntura uomo-artista-storia si attualizza.

Il momento di deviazione della cultura tedesca avviene infatti assai prima, è proprio al punto in cui l'avanguardia parigina, o latina, rintraccia in una rigorosa plastificazione della forma, coerente con le sue tradizioni, il modulo di una sopravvivenza al naturalismo impressionistico; di un passar oltre le piccole correzioni postimpressionistiche. Intorno al 1907 ognuno legge a suo modo la rottura provocata dalle tecniche divisioniste e puntiniste sulla struttura delle apparizioni del vero; moltiplicando il ribaltamento e la rotazione dei piani già sperimentati da Cézanne; scoprendo il dinamismo intenso delle immagini nella cadenza imposta dalla macchia di colore e dalla pennellata; rilevando l'autonomia del linguaggio cromatico, che dal piano scientifico viene trasportata al piano estetico. Fu quello certamente un momento di liberazione. Si può dire che i pittori tedeschi, gli artisti della Brücke, in quel punto cruciale della storia dell'arte contemporanea, tra tante libertà riconobbero quella più congeniale al loro spirito, ma forse anche la più frustrata; cioè la libertà dell'esprimersi attraverso gli strumenti dell'arte figurativa, il disegno e il colore, diventati una cosa sola, ben al di là del semplice tutto decorativo. Realizzavano cioè la loro fondamentale aspirazione romantica di far coincidere l'azione con l'ispirazione in un tempo stretto.

D'altra parte, se è evidente che nell'opera dei pittori tedeschi che affondano le radici della loro arte nella guerra esiste una componente di carattere sociale, una situazione di denuncia in cui il fastidio e l'orrore privati si mescolano e si avvinghiano, bisognerebbe dire, ai fastidi ed agli orrori di milioni di altri simili, mi pare giusto leggere in tale evidenza la terribile simultaneità di esperienza ed espressione che quei pittori hanno potuto instaurare, grazie allo spirito di rivolta condensato nella Brücke ed alla carica di furore che giorno dopo giorno potevano assorbire dall'ambiente di vita, società ed avvenimenti, e che, in una specie di bisogno traumatico rigurgitavano. Vedere un programma d'azione politicamente chiarito nell'attitudine di un Otto Dix, come di un Grosz, significa forzare la realtà storica di tale attitudine. L'anarchia non è azione sociale e politica; è semplice testimonianza di insoddisfazione o vocazione alla rivolta. L'anarchia Dada, che si spande rapidamente dal “Cabaret Voltaire” di Zurigo verso Oriente e verso Occidente, rappresentando in una direzione e nell'altra la “non accettazione” delle conclusioni della guerra, sia quelle edonistiche, di tipo parigino, di quieto ritorno all'ordine, che nell'antigrazioso picassiano delle gigantesche terrose

e rose dei primi anni '20 già introducono i soavi profumi della seconda "Belle époque"; sia quelle di tipo germanico che già tra le ceneri materiali e spirituali accumulate dagli anni di guerra e dalla disfatta tra i rimasugli di un paradiso configuratosi per tanto tempo nel dorato elmetto a chiodo, nelle cinture di cuoio, nelle abbottonatissime uniformi della burocrazia di Stato - l'anarchia Dada, dicevo, è una specie di funerale sontuoso e grottesco dell'anarchia, fosse pure quella grassa, "emiliana", di un Bakunin -, e difatti si trasfigurerà assai presto in Surrealismo, cioè in rinuncia dell'azione diretta, anche se, esternamente, la poetica rivoluzionaria del Surrealismo sembra affiancare il suo passo a quello di altri non proprio poetici impulsi rivoluzionari.

Per capire Dix, come per capire Grosz, non bisogna allontanarsi dalla storia del loro tempo, né dalle loro esperienze; anche se la storia potrà sembrare semplice fatto di cronaca, cioè lunga sequenza di ore, di gesti, di contatti, di urti.

Tra il 1914 e il 1918 Otto Dix morde la polpa amara della Guerra su tutti i fronti della Germania: in Francia, nelle Fiandre, in Polonia, in Russia. Ha, così, conosciuto tutte le variazioni possibili della bruttezza della morte e della bruttezza della vita.

Tra il 1919 e il 1925 a Dresda prima, poi a Düsseldorf, gli anni di guerra ritornano con tutti i loro errori, con tutta intera la loro crudeltà assoluta, nelle quattro cartelle delle incisioni dedicate appunto alla guerra. Ritornano, quasi richiamati in corteo, in una parata incalzante e allucinante, dallo spettacolo del presente, in un mondo convulso, in cui regnano, sulla piegata umiliazione degli sconfitti, schiere di profittatori, di prostitute, di ladri, di truffatori, mutilati e invalidi anche, gettati a caso sui marciapiedi, come un inciampo da scartare, fantasmi macabri e grotteschi di un Barnum demenziale.

In questi casi l'arte diventa un'arma di attacco e di difesa; è stato detto. In realtà l'arte di Grosz è una testimonianza, spietata, lucida e quasi metodica; è una verità riferita. Anche l'arte di Otto Dix è una testimonianza spietata ma, in più, è furente perché è una verità vissuta. Porta sopra di sé tutta la bruttezza che la circonda. Non è una testimonianza di azioni brutte e di attitudine laide, ma uno specchio della bruttezza degli attori che compaiono sulla scena. È un modo di vedere: condizionato dalla consapevolezza dolente di essere "della medesima partita" (soltanto più tardi Dix saprà che proprio per tale consapevolezza, non era della partita; quando distruggeranno duecentocinquanta sue opere nei Musei Tedeschi, confuso nello stesso crogiolo dell'arte "degenerata" esposto al ludibrio, costretto all'esilio). Un modo di vedere che diventa, di fatto, una forma della coscienza: la forma dell'oggettività.

"Nuova oggettività" (Neue Sachlichkeit), appunto, e non tale perché rinnovi la rappresentazione oggettiva delle cose che l'arte ha più volte allestito nella sua strada, come un programma di azione estetica, ma perché, semmai, quella realizzata dai pittori realisti tedeschi degli anni '20 e una nuova situazione di oggettività, di rappresentazione. È la decisione maturata dallo spettacolo della vita e delle sue comparse all'alzarsi del sipario della guerra; uno spettacolo di ferocia meccanica, di terrore reciproci, di egoismo, di miseria morale e materiale, che escludono o, quel che è peggio, sviliscono ogni ipotetica idealizzazione. Uno spettacolo che non può essere convenientemente definito se non accettando gli uomini come sono ed il fatto che il loro vero volto è la maschera che portano nella convulsione delle trincee al fronte o nelle strade delle metropoli, quasi fiutando lo stesso odore di degradazione e di morte. I volti soltanto: ché gli oggetti intorno, un pendolo, una sedia, una cornice, l'attrezzatura d'un gabinetto medico mantengono la loro inerte strumentalità. Il risultato tipico della "Nuova oggettività" è la figura di "Ragazza bionda". Una figura in cui il verismo è stato tutto consumato e che mostra, messo interamente a nudo, l'inganno della bellezza stessa. Un nudo che viene subito voglia di inchiodare, come una vespa; giacché il pittore ha definito con estrema esattezza i trabocchetti viscosi e freddi della sua guaina setosa, della chioma snodata in mille sottilissime lingue di serpi d'oro, dell'otre sontuosa e dolciastra in cui la lascivia così frizzante della "Venere" di Cranach si gonfia malata. Un nudo assuefatto, ormai, al veleno che porta in sé; sul quale tuttavia l'occhio del pittore ha individuato i punti in cui una presenza femminile così prossima ad una sensazione di bellezza gloriosa nasconde le sue trappole.

È il risultato di dieci anni di lavoro. Dieci anni di lavoro testardo; impiegati a spiare volti come quello del "Malvivente", la sua pelle livida, la barba bluastro, gli occhi iniettati di sangue per le veglie e il fumo; un mollusco schifoso tra le due valve del berretto calato e del bavero. A fissare il guizzo di una luce belluina negli occhi della donna di strada o della Kellerina. Le labbra tumefatte dal vizio e dal belletto. Gli occhi affondati sotto una coltre sgraziata di rimmel. La lingua di bestia morta inchiodata tra le labbra delle perline cattive dei denti. Le occhiate dense d'ombra d'una visione notturna, nel baluginare degli orpelli dozzinali, argento di stagnola, sotto i fanali. Dieci anni per dimenticare la facile ossessione del teschio, della dura consapevolezza che esso è dentro ognuno di noi. Per ricordare, invece, che sopra le tombe allineate davanti a Reims il cielo faceva scorrere teneri rivoli rosa tra nuvole nere; che nei crateri aperti dagli scoppi delle granate i morti erano frane cretose, appena rilevate da spigoli più rossi, più gialli e da piccoli baleni di luce cattiva. Dieci anni di lavoro testardo, per arrivare a definire la bruttezza dell'uomo come una categoria umana; per esprimere la violenza senza il furore gestuale degli espressionisti e la certezza delle cose senza il gioco, un poco infantile rispetto alla gravità dei drammi incombenti, instaurato dai cubisti e dai futuristi, dai dadaisti; per educare l'intelligenza ad essere uno strumento di conoscenza sfrondato da tutti gli impulsi aberranti della pietà, dell'amore, dell'odio, della paura, semplice detector delle cose che ci circondano, dei tempi che arrivano. Forse, nel nostro tempo, soltanto un tedesco vissuto in Germania tra il 1920 e il 1935 poteva capire che l'uomo è una cosa diversa da tutte le altre, e non può essere confuso con il resto del mondo soprattutto nelle epoche di orrore. Otto Dix l'ha capito; e, ovviamente, è importante che l'abbia capito da pittore.

Luigi Carluccio