

Gli Espressionisti

Introduzione – Edizioni Garzanti, Milano – 1956

Le definizioni sono sempre fragili e il loro rapporto con le cose cui sono riferite non sempre esatto. Nel caso del termine “espressionismo” il suono stesso della parola lo colloca automaticamente in opposizione a “impressionismo” e consente di cogliere con immediato rilievo due aspetti pertinenti al momento di cultura che esso intende definire. Subito ci rendiamo conto che la situazione dell'artista rispetto al mondo è rovesciata e che i rapporti sono realizzati proprio in senso contrario. Subito, anche, ci rendiamo conto che se nell'impressionismo l'attività artistica tende a realizzare l'istante della natura come esso si mostra nella sua varietà accidentale, nell'espressionismo tale attività si manifesta in modi e forme affatto svincolati, astratti, da quell'obbligo. Perciò, espressionista è chi non riproduce le cose ma le produce e, calandosi profondamente nell'utopia dell'uomo infinito, può anche convincersi di essere “colui che la crea”; lo è, per un altro verso, chi non può esprimersi senza trasformare, esplicitamente o no, questa sua attività in un giudizio morale. L'espressionismo dunque è un modo di essere che impegna non solo tutta la spiritualità dell'artista, ma tende a muovere la sua stessa vita pratica nella sfera della spontaneità e della sincerità più cruda: con una sequenza di atti estroversi la cui verità è garantita dal fatto che non fluiscono per impulso dei dati stereotipati e convenzionali della natura, immobile nella sua sostanza, ma dal centro stesso della vita; da quel grumo interiore in cui risiede l'individualità, dalla ragione, infine, dove gli istinti stanno non ancora avviliti e ridotti dal loro urtare continuo contro le regole che, di fuori, le cose e gli avvenimenti pretendono di imporre.

Nell'ambito dell'espressionismo non mancano le notazioni liriche, idilliache, i momenti di distensione, “di apaisement” dello spirito, tipiche di certe ore o di certe stagioni, ma nella sua generalità il movimento appare dominato dall'ansia. Essa ha un riflesso immediato nello spettatore perché l'aspetto delle cose più comuni assorbe come in uno specchio magico la spiritualità dell'artista. Ogni cosa, sotto la pressione che la modifica, assume la mobilità degli esseri animati. Nei paesaggi le finestre e le case sembrano occhi spalancati, le loro porte sono bocche che urlano, gli alberi si torcono e agitano i rami come braccia. La presenza dell'uomo in una natura così drammaticamente percossa non appare meno tragica e paurosa. Aggiunge incubo a incubo, mostra volti scavati e sconvolti, teste come maschere orrende, segnate da contorni duri, in forme caricaturali e grossolane, che hanno sguardi allucinati o estatici, o elusivi; realizzate con colate di colore e con un vero tumulto di luci e di tinte. Documenti di una vita squarciata e frugata spietatamente.

La bellezza e la verità dell'opera d'arte espressionista stanno nell'emozione ch'essa fedelmente e attivamente rispecchia, forse assorbe, e sono direttamente proporzionate all'intensità dell'emozione e perciò anche alla semplicità degli strumenti pittorici e alla rapidità dei gesti. Scartando la pazienza delle ricerche di passaggi complementari, di legami dialettici, di accostamenti graduati, gli espressionisti ricorrono avidamente alle contrazioni ed agli scorci e provocano l'urto delle forme e dei colori profittando anche delle dissonanze per accrescere, urlare su urlare, l'acutezza della rappresentazione.

Nell'arte espressionista il ruolo più importante è quello del colore, e si può forse dire che l'espressionismo è un fenomeno sostanzialmente pittorico o, più generalmente: cromatico (nel senso che questo vocabolo ha anche per la musica e per la poesia).

Negli stessi anni in cui maturano le condizioni perché con la fondazione, a Dresda, del “Die Brücke” (Il Ponte) si realizzi l'avvento storico dell'espressionismo tedesco, i “Fauves” in Francia puntano anch'essi sul colore, e tutto sul colore. Vladimir e Derain parlano di “colori dinamite”, che devono essere proiettati direttamente sulla tela. I “Fauves” dispongono il colore a strisce parallele, a larghe zone piatte, con accostamenti bruti di colore complementari fuori da ogni ricerca di valori prospettici, atmosferici o tonali, con un metodo assai vicino a quello degli espressionisti; ma il loro problema resta essenzialmente plastico. Realizzano rapporti arbitrari tra i colori della finzione e quelli della realtà naturale, ma interessati soltanto alla bellezza del loro timbro e delle loro percussioni cromatiche. Anche per essi immaginazione e rappresentazione coincidono nel mezzo pittorico; ma quando Matisse, il più illustre dei “Fauves”, afferma che l'idea del pittore “non può essere sottratta

dal suo mezzo poiché egli pensa tanto a lungo quanto starà in quel mezzo”, afferma che lo spirito è il substrato della forma ma, certamente, come francese, e tutta la sua opera lo dimostra, non fino al punto in cui può distruggere l'armonia, la chiarezza e in una parola la grazia della rappresentazione. Più tardi anche gli artisti del “Blaue Reiter” (Cavaliere azzurro) iniziano la loro attività all'insegna dello “spirituale nell'arte” e basta sfogliare la loro pubblicazione per riconoscere che il loro repertorio contiene tutte le voci già amate dagli espressionisti: la scultura negra e la pittura dei “candidi”, i disegni dei bambini e le stampe religiose popolari, Gauguin e gli scultori gotici tedeschi. Essi intendono, è vero, rivalutare la forma; però Marc precisa che la nuova forma non dovrà essere cercata tra quelle del passato, e neppure all'esterno tra “le apparenze stereotipate della natura”. Essa dovrà nascere dall'interno. E nell'opera di Kandinsky, l'animatore e il teorico del gruppo, tutti gli elementi formali, nell'ambito di una sensibilità e di una armonia astratte di natura musicale, sono realizzati e collocati avendo di mira soprattutto la riverberazione psichica sullo spettatore. Questa azione è affidata prevalentemente al colore.

Tra i “Fauves” che espongono per la prima volta a Parigi al “Salon d'Automne” 1905, gli espressionisti che fondano “Die Brücke” nello stesso anno a Dresda, e i pittori del “Blaue Reiter” radunati attorno a Kandinsky, a Monaco, a partire dal 1911, è tracciata la mappa di una vasta zona dell'arte del XX secolo entro i cui limiti il fondamento della produzione artistica è l'immaginazione, il suo “mezzo” un colore intensamente espressivo.

Negli espressionisti questi due elementi della rappresentazione rompono l'equilibrio tradizionale e toccano il punto di crisi. Nella loro opera l'immaginazione nasce liberamente sugli stimoli, anche quelli inconsci, della interiorità dell'artista e il colore acquista una nuova dimensione oltre quella sua propria di pimento: la dimensione grafica. L'opera grafica è una manifestazione tipica degli espressionisti, che furono innovatori autentici e grandi maestri nel disegno e nella tecnica dell'incisione, in particolare nella xilografia. Nel loro lavoro la grafica ha la stessa importanza della pittura, e spesso la supera nei risultati per intensità di rivelazione drammatica e per compiutezza di stile. Ma dicendo che negli espressionisti il colore assume una dimensione grafica, tentiamo di definire l'alta approssimazione che essi attuano dell'energia esecutiva all'energia immaginativa. Le pennellate che coprono le loro tele procedono velocemente tracciando il cammino che la vibrazione dell'artista percorre mentre riconosce, e realizza, ciò che nello stesso tempo è oggetto e soggetto del loro movimento.

Se aggiungiamo a questi due aspetti, che sono ancora in parte aspetti tecnici, il riferimento costante ad una visione dell'esistenza che è drammatica fino al parossismo, e quello di rivolta contro l'imperfezione della vita e contro la società costituita borghesemente sui propri vizi, avremo riconosciuto tutti i segni caratteristici, si potrebbe dire i sintomi, dell'arte espressionista. S'intende allora perché gli espressionisti hanno considerato come loro precursori e maestri: Gauguin, Van Gogh, Munch ed Ensor. Sono gli artisti che per primi hanno rotto l'equilibrio tradizionale dei rapporti tra l'uomo e il mondo affermando l'autonomia e la supremazia dell'immaginazione; che hanno forzato il colore ad esprimere sensazioni, sentimenti e idee e trasferito, nell'attività pittorica, tutt'intera la noia, la malinconia, l'angoscia e l'ossessione delirante che tormentava la loro vita. Questo è ciò che deve essere inteso, nell'accezione più larga, per espressionismo; movimento tipicamente nordico (uomini del nord erano Ensor belga, Van Gogh olandese, Munch norvegese) e che sembra realizzare in un particolare momento storico un aspetto di quel filone dell'altitudine poetica che Nietzsche ha identificato con la felicità dell'improvvisazione, con l'esaltazione sino all'ebbrezza, definendolo “dionisiaco”, in contrapposizione a quello “apollineo” che è dei mediterranei.

In senso stretto l'espressionismo è rappresentato dall'opera di quegli artisti: Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel, che si costituirono in gruppo, a Dresda, nel 1905 all'insegna della “Brücke”, e degli altri, che negli anni successivi si unirono ad essi: Nolde, Mueller, Pechstein, mossi dall'ambizione di contribuire al movimento dell'arte tedesca, che a quel tempo era ufficialmente rappresentata dall'impressionismo accademico di Liebermann. Le idee estetiche del gruppo non erano sistematiche ed è difficile analizzare minutamente il terreno culturale sul quale fu preparata la rivolta degli artisti della “Brücke”. Kirchner, che è l'animatore e in qualche modo il capo del gruppo, ha veduto i quadri di Munch esposti alla Secessione di Berlino nel 1902, le stampe giapponesi alla

libreria Arnold, la mostra dei neo-impressionisti allestita a Monaco. Egli ama i disegni di Dürer e di Rembrandt e la scultura negra. Una volta dirà che la necessità del rinnovamento gli si manifestò improvvisamente attraverso la noia e il fastidio che gli procuravano i dipinti di un'esposizione conformista. Il programma del gruppo non appare molto più approfondito con ciò che Schmidt-Rottluff scrisse a Nolde per invitarlo ad associarsi alla "Brücke": e cioè che lo scopo fondamentale del gruppo era quello di "attirare a sé tutti gli elementi rivoluzionari e in fermento". Però è proprio su questo terreno di fermenti rivoluzionari che gli espressionisti della "Brücke" trovano una loro unità, nell'aspra decisione, e quasi concitazione, del loro intervento che scuote le acque stagnanti della pittura tedesca. Ogni altra unità era difficile a realizzarsi, almeno nelle apparenze, perché il loro stesso credo artistico esaltava l'individualità dell'espressione. Le somiglianze perciò corrono tra gli espressionisti, nell'interno, sono legate a un sentimento comune della vita e dell'arte più che ad apparenze formali. Ciascuno di essi rispecchia nell'opera il proprio temperamento, quale si conformava nell'ambiente, e via via nel tempo, nel clima.

Eppure, quegli elementi fondamentali che caratterizzano il virus espressionista in senso lato, si ritrovano nell'opera degli artisti che abbiamo già nominato, e in altri come Beckmann o Kokoschka, quasi rinnovati in una accezione tipica, quasi meccanizzati, resi metodici; con un sospetto, forse, di volontarietà che non sempre colma tutta la distanza tra l'immaginazione e l'espressione. Ma attivi, e primari, e così bene individuati che è possibile rintracciare entro un vasto raggio di tempo e di luogo la loro presenza come diretta conseguenza dell'azione della "Brücke". Perché l'espressionismo, affermando il carattere assolutamente primario dei valori interiori nei confronti delle decisioni formali, approfondisce la frattura che ha provocato sino alle ultime conseguenze, e cioè sino all'astrattismo.

Nell'ambito dell'espressionismo rientrano, sia pure in varia misura di tempo e di intensità, Rohlf e Nay, Sutherland e Bacon, Marsden, Hartley e Weber, Permeke, de Smet, Masereel, Chagall e Soutine, Rouault, Picasso, Ernest e tanti altri. Vi rientrano anche quegli artisti che all'insegna della "Neue Sachlichkeit" (Nuova oggettività) negli anni del primo dopoguerra eccitarono al massimo l'attitudine al giudizio morale ed alla deformazione, anche se questa è attuata quasi per eccesso di realismo. Basta rammentare, per tutti, Otto Dix e George Grosz. Attraverso di essi l'espressionismo subì infine le conseguenze di uno scandalo che ai suoi inizi aveva provocato ma non attuato. Fu quando Hitler, nel 1936, lo bandì dalla cultura tedesca, come bandì fisicamente gli espressionisti dalla patria tedesca, considerandolo espressione viziosa, infetta e degenerata; indegna insomma della civiltà di un grande popolo.

Luigi Carluccio