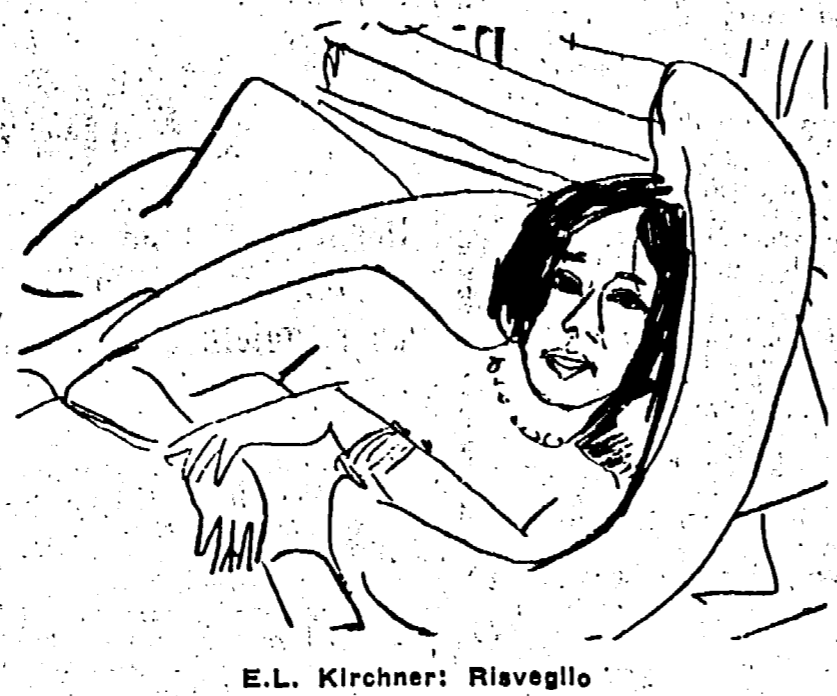


# arti figurative

### Arte in rivolta: dall'urlo alla parola



E.L. Kirchner: Rilieviglio

## Germania 1907-1931

Al culmine di una forsennata campagna contro la arte moderna accusata di bolscevismo, nel 1931 i nazisti allestirono a Monaco la tristemente famosa «Esposizione dell'arte degenerata», preceduta e seguita da censure, processi, sequestri, condanne, roghi e distruzioni spettacolari. Ancora girano per il mondo opere allora timbrare con le svastiche schifose: preludio alla timbratura di massa sulla pelle umana nei lager, pelle di uomini di ogni dove, democratici, comunisti, ebrei, innocenti.

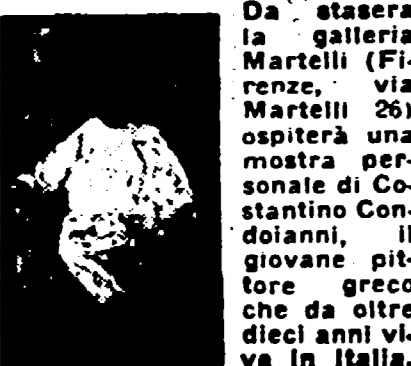
Con la mostra di Monaco la reazione tedesca coronava un sogno perseguito dagli inizi del secolo, sin dal primo poderoso ingresso degli artisti tedeschi nell'arte moderna con il gruppo «Il Ponte». Ancora oggi la Germania paga tragicamente per quel sogno borghese, per essere stato spezzato quel nuovo rapporto dell'arte con la realtà che si era andato delineando dal grande travaglio delle avanguardie. Era stato, in Germania, un lento complesso articolarsi dell'urlo espressionista nella parola realista, dello sregio dadaista nell'atto realista, della rivolta contro la società marcia nella concreta azione rivoluzionaria.

Di questo grandioso travaglio che portò l'espressionismo tedesco dall'urlo alla parola è tracciato un profilo assai bello nella mostra allestita dalla galleria «La Nuova Pesa» (via del Vantaggio, 46) e presentata da Mario De Micheli.

Sono esposte opere datate fra il 1907 e il 1931, in prevalenza grafiche, di Kirchner, Müller, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff e Heckel, i famosi protagonisti del movimento Die Brücke («Il Ponte» 1905-1913); di Jawlensky, il pittore russo che molto arditamente con le sue ricerche coloristiche le esperienze del gruppo Der Blaue Reiter («Il cavaliere azzurro» nato nel 1911); e ancora dei pittori della realtà George Grosz, Max Beckmann e Otto Dix ai quali si deve la fondamentale svolta oggettiva e la rivoluzionaria forza demolitrice e ricostruttrice del movimento della Neue Sachlichkeit («Nuova Oggettività»). Integrano la mostra infine, opere grafiche di Fuhr, Grosse, Rohlf, F. Müller, Svonger, nonché di Willi Baumeister e Oscar Schlemmer che lavorarono assieme a Grosz, Jawlensky, Pechstein, Nolde e Dix sono rappresentati anche con un dipinto, e quello di Dix, Il trapasso del 1919, è un piccolo capolavoro come grottesca immagine della morte. E così l'incubo di colore della Statuetta egizia di Nolde.

La grafica, in bianco e

### Firenze Personale di Condoiani



Da stasera la galleria Martelli (Firenze, via Martelli 26) ospiterà una mostra personale di Condoiani. Il giovane pittore greco che da oltre dieci anni vive in Italia,



Otto Dix: Dopoguerra, 1920



Max Beckmann: Bevitori

nero e a colori, fu il grande mezzo espressivo degli espressionisti e realisti tedeschi: il segno, sia che renda tattili incubi e paure dei tempi moderni sia che accusi e attacchi i miti e le vergogne del modo di vivere borghese sia, ancora, che nel caos della Germania capitalista individui e additi il sentiero o la strada proletaria, acquistò con loro un nuovo, straordinario valore plastico tutto strutturato di significati brucianti.

Nell'esperienza infaticabile del dominio dei mostri irrazionali e sociali o in quella dell'esaltazione dei sentimenti, artisti come Grosz, Beckmann e Dix, o come Kirchner, Heckel e Nolde dettero al segno e al colore una forza espressiva che ha poi alimentato non pochi artisti contemporanei, particolarmente dopo la mostra nazista di Monaco e tutte le volte che è rinato per la pittura un rapporto con la vita e la società sulle ceneri di cose e di arte lasciate dai fascisti internazionali.

Le opere grafiche esposte di Kirchner, Heckel e Pechstein sono assai utili, fra l'altro, per bene intendere la vitale assimilazione operata dal gruppo Die Brücke del simbolismo dei segni e dei colori di Van Gogh, Gauguin e Munch che contò assai più del colore fauve per loro, e così dell'assimilazione del «brutto» gotico tedesco e del barbarico e del primitivo della plastica dell'Africa nera e dell'Oceania.

In Grosz, Dix e Beckmann è assai profondo, invece, da un lato il legame

con la più crudele tradizione disegnativa tedesca dei Durer, Cranach, Holbein, Grünewald e Altdorfer, e dall'altro l'assimilazione di altre esperienze di avanguardia: futurismo, cubismo e surrealismo. In questa mostra ci sembrano di particolare bellezza i gruppi di opere di George Grosz (23 numeri) e Otto Dix (18 numeri).

Dei disegni di Grosz parliamo distesamente in questa stessa pagina e ci limitiamo quindi a segnalare la serie di disegni sulla città databili fra il 1915 e il 1920 e i due formidabili studi di nudo (1917). E' raro, rarissimo, vedere opere di Dix il quale oggi vive e lavora nella Repubblica democratica tedesca, ma bastano le superbe incisioni esposte per ricordarci la sua grandezza di pittore di avanguardia irriducibilmente anti-borghese che ancora stenta a farsi largo fra i «grandi» del mercato di arte. Dix pittore e incisore della guerra imperialista è, almeno in Italia, artista da scoprire.

Il suo crogiuolo di idee in cui si fondono dadaismo e surrealismo può essere salda ragione di riflessione per la pittura «letteraria» che sta tornando in circolazione, con velleità anti-borghesi piuttosto accendimenti. Vori e propri gioielli dell'arte proletaria sono le terribili incisioni Dopoguerra (1920), Marte e distruzione (1922), Soldati nel fango (1924), Soldati dormienti nel forte, Assassinio, Ragazzo fra le macerie, Cantina, Trasplantation e Distruzione.

Dario Micacchi

## Le mostre a Roma

### Hoeme

Presentato da G. C. Argan espone alla galleria di Spagna, 20 un gruppo di opere del tedesco Gerard Hoeme. Da esse risulta ben delineata la svolta espressiva che in questi ultimi tempi ha condotto Hoeme da una pittura molto eufemica e impostata su pochi elementi essenziali a una pittura più complessa e libera, ma sempre nell'ambito del segno. Il fine ultimo è sempre il ritmo dispositivo dei segni, che tuttavia ora per loro varietà e per la loro relazione spesso contrappuntistica hanno arricchito la tela di una nuova dimensione spaziale, oltreché materica. Siamo alla poetica dei muri - scarabocchiati; ma sono, questi, muri di tipo plicolare di una città anti-figurativa in cui le mani che imbrattano i muri per lo più lo fanno tanto per scarabocchiare e graffiare e non per significare o rappresentare qualcosa, eccezione fatta per qualche rara data. C'è insomma quel gusto del graffito che Hoeme dimostra di avere anche nell'incisione («Si può dare alla lamina un tenero graffio come una scalfitura sulla pelle, o la si può incidere furiosamente con un colpo come con un coltello»).

Tuttavia quello che più preme al pittore è il gioco formale che si può ottenere con i graffi e con i segni, i quali perciò, anche quando si complicano in grovigli inestricabili, rivelano sempre l'origine compositiva per cui si fanno quadri. La stessa finalità hanno gli inseriti di scritte ideogrammatiche che Hoeme incolla sugli «intonaci» con cui ricopre le e per questa ragione le scritte, come pure gli altri murali figurati, hanno una pura funzione pittorica e quindi non sono leggibili.

Hoeme non evita di guardare a Klee, Mondrian, Fauvisti e ad altri pittori interessati alle polemiche orientate ed a ciò tutt'al più si restringe la semanticità di cui parla il profatore dei segni di Hoeme che da pittore troppo intento alle possibilità ritmiche delle forme e dei segni sui muri in realtà sembra non avvedersi che al mondo esistono altri uomini e che la storia continua.

Caron

Quindici bronzi espone alla «Penelope» (via Frattina, 99) Aldo Caron, uno dei partiti del movimento alla Resistenza di Cuomo. La sua scultura è senza dubbio di grande impegno spirituale e un po' di quello che si incontra e interessa in un gioco di ritmi spezzati, vibrano per una certa ruvidità materica, qua e là messa in evidenza per contrasto da lucenti politure, e creano un ricco e imprevedibile chiaroscuro che contribuisce a meglio determinare la varietà delle forme corrose e aperte, come macerie. In certi bronzi c'è quasi una carica interna che sembra voler rifare un posto e un senso costruttivo a queste macerie.

Presentato ieri alla galleria romana «La Nuova Pesa» il monumento che Grosz innalzò alla bruttezza borghese

## I colpevoli svelati in ottanta disegni

Finalmente, tutti quelli e fanno un pubblico omaggio, di fini di una attuale considerazione dell'opera di Grosz nel senso infuocato dell'avanguardia tedesca espressionista e dadaista, è stata fatta in un materiale grafico assai vasto da Antonio De Guercio.

Ulrich Becher, che fu amico di Grosz, ha scritto una sobria e efficace introduzione. Il libro è stato presentato ieri sera da Paolo Chiarini, Fedele D'Amico e Duilio Morosini alla galleria «La Nuova Pesa» in una serata organizzata con la collaborazione delle gallerie «L'Obelisco», «Il fanale di spade» e «Don Chisciotte». Nel 1922-23 Grosz ha dedicato importanti mostre di Grosz.

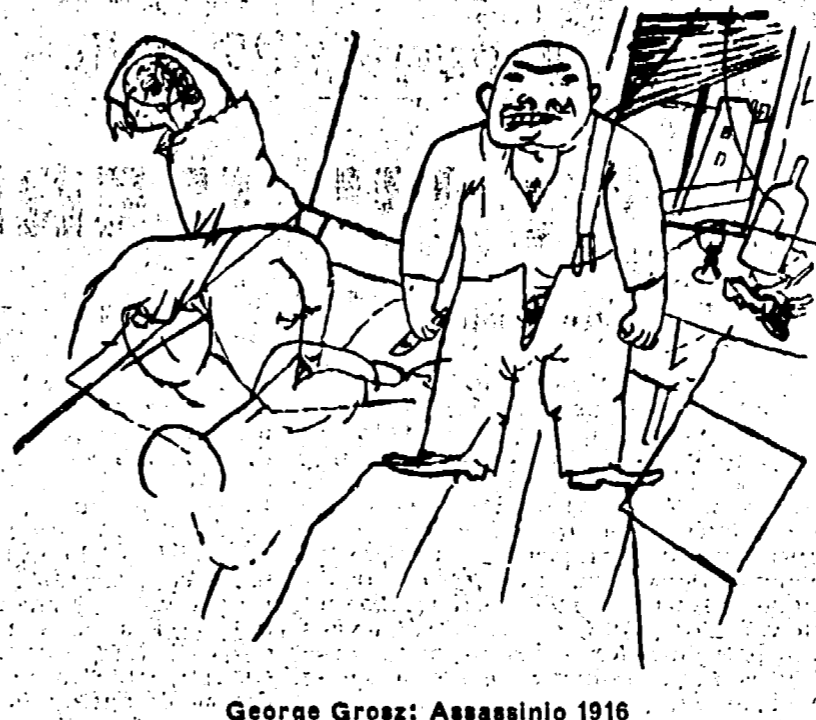
Davvero utile è la tempestività di questa pubblicazione nei confronti della riscoperta di Grosz che in atto e nei confronti di una possibile riconsiderazione della avanguardia espressionista e dadaista da un punto di vista storico e ideologico. Perché il merito storico del pittore Grosz fu l'aver dato un corso e una regola, una direzione e un

da tempo emigrato in America. La scelta, assai accurata, di fini di una attuale considerazione dell'opera di Grosz nel senso infuocato dell'avanguardia tedesca espressionista e dadaista, è stata fatta in un materiale grafico assai vasto da Antonio De Guercio.

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».



George Grosz: Assassinio 1916

oggetto storico, alla rivolta espressionista, al nichilismo anarchico, all'energia visionaria «romantica».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».



George Grosz: Il colpevole resta sconosciuto, 1919

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

«Per ottenere uno stile corrispondente alla bruttezza e alla crudeltà dei miei modelli, ho copiato il folclore dei bambini, a ragione della loro sincerità. Così mi sono creato quello stile tagliente, quel disegno a punta di coltello di cui avevo bisogno».

## libri

### Douglas Cooper Le grandi collezioni private

Nell'introduzione a questo eccellente volume («Le grandi collezioni private», a cura di Douglas Cooper e Kenneth Clark, Feltrinelli, 1962, lire 12.000), il noto critico inglese Douglas Cooper dà egli stesso una spiegazione del criterio che lo ha guidato nella elaborazione dell'opera: «Le storie del collezionismo — egli dice — tendono a trattare l'argomento in termini generali, come se le collezioni avessero altra importanza che quella di documenti del gusto in un dato periodo. Ho adottato qui un punto di vista diverso, badando a mettere in rilievo il contributo dato dagli individui, perché sono convinto che in una età culturale come questa, confusa ed eccitata come la nostra, la loro speciale sensibilità sia guida a ogni sorta di valide scoperte e contribuisca a mantenere sani criteri di giudizio».

Per questa ragione in questo volume non compaiono né le collezioni di tipo «storico» o ereditario, né le raccolte casuali di opere alla moda, legate solo alla testimonianza del gusto. Cooper ha incluso nel volume soltanto alcune grandi collezioni create «oggi» da particolari collezionisti, secondo un provato e solido giudizio già consacrato da tempo.

Compaiono così nel volume la collezione di bronzi, giade e ceramiche cinesi di S. M. de la Roche, la collezione di dipinti e disegni di Robert Lehman (New York), i dipinti e gli arredi italiani di Vittorio Cini (Venezia), le sculture europee di H. H. Thyssen-Bornemisza (Lugano), i libri rilegati di Jean Furstenberg (Parigi), i dipinti e disegni italiani di Denis Mahon (Londra), l'argenteria francese del XVII e XVIII secolo di Lopez-Willshaw (Parigi), i mobili e le porcellane antiche di Irwin Untermyer (New York), le opere del Settecento francese di Forsyth Wickes (Newport, Rhode Island), i libri botanici di Arpad Plesch (Beauvais-Sur-Mer), i dipinti francesi dell'Ottocento di Emil G. Bührle (Zurigo), i dipinti del Novecento europeo di Samuel Marx (Chicago), i Futuristi e gli altri contemporanei di Lewis Winston (Birmingham, Michigan), e alcune altre collezioni.

Le belle illustrazioni d'insieme e di opere in particolare sono a colori e in nero,

ampiamente documentati. Cooper tenta anche di dare una sua definizione sul collezionismo, ben distinguendo tra il collezionismo «storico» alla cultura e il collezionismo snob e spettacolare.

m. d. m.

## Il museo di Mosca

Il Museo Puskin di Mosca è certo meno noto del Museo dell'Ermitage di Leningrado, oppure sia per la qualità delle opere che per il collezionismo («Il Museo di Mosca», illustrato da I. Antonova e K. M. Malizkaja, lire 16.000), anche il pubblico occidentale può avere finalmente una visione panoramica del Museo di Mosca e dei suoi numerosi capolavori.

Si tratta di un museo che ha soltanto cinquecent'anni di vita. Creato nel 1912, ma completato soprattutto dopo la rivoluzione d'ottobre con gli apporti provenienti dalle raccolte private e ricomposte dai vecchi musei soppressi e dai depositi favolosi dell'Ermitage, il Museo Puskin si presenta come uno straordinario «folto» pasticcio di opere di tutta la pittura europea.

La scuola bizantina, quella italiana, spagnola, tedesca, olandese, fiamminga, inglese e francese sono rappresentate ampiamente nei loro momenti e nei loro artisti più significativi. Nelle sale del Museo Puskin infine si ammirano opere di Perugino, Botticelli, Veronese, Magnasco, Tiepolo, Zurbarán, Goya, Cranach, Ruyssdael, Rembrandt, Rubens, Constable, Pissarro, Van Gogh, Chardin, David, Delacroix, Millet, Courbet, Corot, De Gas, Renoir, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Rousseau, Bonnard, Matisse, Picasso, e di tanti altri pittori insigni.

Come si può constatare la pittura francese dall'impressionismo alle esperienze dei Nabis, dei Fauves, di Picasso («Il Picasso - blu - e rosa») è forse la più compiutamente e organicamente rappresentata. Ma un'eccezione va fatta, che il volume di Garzanti mette in rilievo ad apertura di pagina, è la serie dei «ritratti di Fayum», l'insieme di questi dipinti egiziani dove furono scoperti. Queste opere del I, e 2. secolo, fedeli alle grandi tradizioni dell'arte ellenistica, sono mirabili esempi di pittura all'incasso, di una forza espressiva sorprendente.

Il volume, con i testi di facile e precisa enunciazione, costituisce un buon esempio di sicura ed utile divulgazione.