Mezzo secolo di storia nei fotomontaggi di John Heartfield

L'immagine e il suo rovescio

Mostra a Milano sull'opera di un interprete della cultura delle avanguardie — Dal dadaismo alla ricerca sulle tecniche dell'informazione di massa

La grande mostra milanese di John Heartfield, ordinata al Castello Sforzesco nella Sala della Balla, è un avvenimento culturale del più vivo interesse. Di Heartfield si era già fatto a Roma, nel '65, una prima ridotta esposizione di opere. Per l'occasione, Heartfield stesso, che tre anni dopo sarebbe morto a a Berlino, venne in Italia. Chi non conosceva ancora i suoi fotomontaggi politici ne fu allora profondamente colpito, capì d'essere davanti a un artista davvero nuovo, rivoluzionario nelle scelte e nei modi. Oggi, in questa mostra alla Sala della Balla, il «materiale» raccolto e presentato completa esaurientemente quella prima informazione, ricostruendo in maniera esemplare l'intera vicenda di Heartfield, mettendone in evidenza ogni aspetto di formazione e sviluppo. Si tratta di una iniziativa realizzata in collaborazione con la Elefanten Press Galerie della RDT, che nella persona di Eckhard Siepmann ha pure contribuito alla compilazione del catalogo. Nè la mostra resterà solo a Milano: nel giugno prossimo infatti si trasferirà a Venezia e quindi, più tardi, anche a Roma.

Sono cinquant'anni di storia che Heartfield ci dispiega sotto gli occhi: una storia a cui ha partecipato con l'intelligenza e la passione del militante comunista e ch'egli ha indagato e analizzato con le sue immagini, offrendocene un giudizio di straordinaria lucidità. Non si pensi dunque a questa mostra come ad una «retrospettiva» in «omaggio all'artista». Di un simile omaggio Heartfield avrebbe indubbiamente avuto fastidio. Il fatto è che i suoi fotomontaggi mordono ancora come il giorno in cui li ha eseguiti Heartfield, voglio dire, e di una bruciante attualità, non solo perché molti dei suoi temi riguardano anche il presente per il perdurare o il risorgere di quelle medesime forze negative, o di altre d'uguale minacciosa natura, contro cui a suo tempo egli ha lottato, bensì perché egli insegna a cogliere sempre il centro causale del problema, a scendere «con vigore critico rivelano» le radici avvelenate della violenza e della prevaricazione di classe. Ma vi è pure l'aspetto tecnico-espressivo che rende estremamente attuali questi suoi fotomontaggi. Il rigore logico di Heartfield, che ha saputo imporre allo sperimentalismo della prima intuizione dadaista sull'uso dell'immagine fotografica la coerenza di un pensiero dialettico, lo scatto di una sintesi formale esattamente significante, è senz'altro un'indicazione di metodo non decaduta perché ogni possibile ricerca d'avanguardia, oltre il radicalismo dei propri propositi, possa approdare a risultati di sicura consistenza fuori del puro arbitrio, seppure talvolta brillante, del gioco o del rischio intellettuale.

Una lezione attuale di grande importanza

Ma non soltanto in ciò consiste la lezione attuale di Heartfield, anche se sotto questo riguardo tale lezione appare di fondamentale importanza. Forse cioè ancora più importante è il fatto che Heartfield è uno dei primi artisti, se non il primo, che ha capito la necessità d'appropriarsi di un mezzo di comunicazione di massa, quale l'impiego moderno dell'immagine fotografica e dei procedimenti della moltiplicazione visiva, per farne uno strumento di conoscenza e informazione in senso contrario.

Certo Heartfield è inseparabile dalla cultura tedesca più avanzata del suo tempo, da quella cultura che nel dramma atroce della prima guerra mondiale era riuscita a prender coscienza di sè e della realtà. La guerra infatti fu una dura lezione per tutti, ma in particolare per numerosi intellettuali, poeti e artisti. Fu un richiamo drastico alla verità dei fatti, un invito violento a guardare in faccia le cose, a considerarle senza i fumi dell'eloquenza o l'ebbrezza dell'anima. Si può dire che ben pochi sfuggirono a questa lezione, neppure quelli, come gli espressionisti, che sembravano maggiormente intrisi di ardori spiritualistici. La rivoluzione, che nel novembre del 1918 portò al potere la socialdemocrazia, rovesciando la corona imperiale degli Hohenzollern, pur compromessa con molte forze del passato regime, fu un avvenimento eccezionale che senz'altro aiutò un tale processo, restituendo libertà e fiducia a numerose energie intellettuali. Nel nuovo clima s'accesero così speranze, si moltiplicarono i programmi e in genere la attività artistico-culturale di ispirazione democratica e socialista aumentò di qualità e intensità. La formazione del Gruppo di Novembre (la «Novembergruppe») che riuniva gli artisti, gli architetti e gli scrittori di avanguardia è un segno del particolare fervore di quel momento, e così il «Bauhaus» di Gropius.

A Berlino tuttavia vi era un gruppo di artisti che si poneva gli stessi problemi anche in termini più stretti e aggressivi. Era il gruppo dadaista, che si era formato tra il 1916 e il 1917. E' di questo gruppo che fa parte John Heartfield, insieme con Grosz, Hannah Höch, con gli artisti-poeti Raoul Hausmann e Johannes Baader e con gli scrittori Wieland Herfelde, Walter Mehring e Franz Jung. A differenza del Dada svizzero, il Dada tedesco, sia a Colonia con Baargeld e Max Ernst, che a Berlino, ebbe un carattere più urtante e ben presto, specie a Berlino, più specificatamente politico. Al gruppo berlinese si legò anche Otto Dix. Già alla fine del 1918, i gesti puramente provocatori non soddisfacevano più i componenti del gruppo. L'arte come azione politica stava diventando il centro ideale di tutte le loro aspirazioni, lo scopo della loro ricerca comune.

A queste posizioni si erano avvicinati anche molti poeti e scrittori come Brecht, Toller, Becher. Piscator, il creatore del «teatro politico», nell'autobiografia scritta nel '29, rievocava vivacemente quei giorni così fitti di fermenti morali e creativi: «Quando tornai a Berlino — egli scrive — vidi che si erano formati distacchi sempre più precisi tra un gruppo e l'altro. Dada era diventato più feroce. La vecchia opposizione anarchica contro il grasso borghese, la ribellione contro l'arte e tutta la borghesia spirituale era no diventate più acute e avevano già assunto la forma della lotta politica. Un giornale come *A ognuno il suo pallone* era ancora un modo provocante per *épater les bourgeois*; la *Bancarotta*, diretta da Grosz e Heartfield, era già un guanto di sfida lanciato alla società borghese. Disegni e poesie non erano più orientati sui postulati artistici, ma sull'efficacia politica. Il contenuto determinava la forma. O per meglio dire: forme che erano state senza scopo divenivano, attraverso un contenuto che mirava senza circonvoluzioni a uno scopo determinato, profili sempre più duri».

Una volta intrapresa questa strada, i dadaisti berlinesi ne tirarono tutte le conseguenze anche sul piano espressivo, ognuno secondo le proprie inclinazioni e i propri umori. Nell'ambito del fotomontaggio dadaista toccò a Heartfield il merito maggiore di una sicura e attiva trasformazione. Se infatti, tra il 1918 e il 1919, come giustamente osservava Hausmann nel '31, il fotomontaggio dadaista non era che «un'esplosione di punti di vista e un centro vortice di a/imut», ora, nell'urgenza di nuove circostanze e per la precisa coscienza che di esse ne aveva Heartfield, il fotomontaggio si coordina nei suoi modi sino a diventare una straordinaria forma di polemica politica, uno strumento di smascheramento delle falsità borghesi.

Logica e fantasia guidano l'invenzione

Sia Grosz che Hannah Höch, che lo stesso Hausmann, hanno prodotto fotomontaggi politici. Grosz poi ha lavorato in questo senso con lo stesso Heartfield. Ma, come dicevo, è stato Heartfield che ha portato questo nuovo genere al suo apice espressivo, fondandolo su di una sicura base critica. Secondo Heartfield, lo *shock* che l'immagine costruita nel fotomontaggio con i accostamento di parti fotografiche diverse doveva provocare, non poteva avere altro fondamento che in un metodo regolato sull'analogia e sul contrasto. Logica e fantasia ne dovevano quindi guidare l'invenzione. Senza dubbio qualcosa di brechtiano, di «didattico», agisce in tale metodo. Un sentimento del tragico, dell'ironico e del grottesco opera in questi fotomontaggi heartfieldiani: uno *humour* che scompone e ricompone la realtà, restituendole il suo più intimo significato, la sua cruda verità, oltre le apparenze di comodo; una «fantasia razionale», energica e dissacratoria, che sbriciola i miti della demagogia mettendone in evidenza le interne contraddizioni.

La mostra milanese segue il percorso di Heartfield anno per anno, tenendo presenti le connessioni del suo lavoro con l'ambiente culturale e politico in cui si è svolto, e sottolineando con folti esempi i momenti più decisivi del suo contributo alla lotta contro il nazismo e il fascismo. Ecco dunque la sequenza dei capolavori di Heartfield: i fotomontaggi su Hitler visto ai raggi x, che ingoia oro e sputa false sentenze, su Mussolini-teschio, sulla giustizia ridotta a una statua insanguinata che va in pezzi su Goebbels che ordina il rogo dei libri in cui si esprime la cultura democratica tedesca, sulla falsificazione nazista della dottrina marxista, su Göring e Dimitrov a confronto nei giorni del processo per l'incendio del Reichstag, su su fino ai fotomontaggi sulla guerra di Spagna e sul secondo conflitto mondiale, sino alle battaglie politiche di questo dopoguerra.

Ma la mostra segue anche la vita di Heartfield, i giorni del suo esilio a Praga e a Londra, la stagione del suo ritorno in Germania, e presenta pure insieme col fotomontaggi, una ricca informazione sulla sua attività di grafico per l'editoria democratica e come impaginatore di giornali e riviste del movimento operaio. Anche da questo punto di vista, Heartfield è stato un maestro. Le tracce del suo insegnamento non è difficile riscontrarle. Proprio per questo, alla Sala della Balla, assai opportunamente, è stata allestita, a lato dell'esposizione delle opere di Heartfield, anche una mostra del fotomontaggio nella Germania d'oggi.

Mario De Micheli

Nelle foto in alto: a destra, Göering sovrastato dall'immagine di Dimitrov al processo di Lipsia; a sinistra, il «piccolo uomo chiede grandi oboli»: un sarcastico fotomontaggio sul saluto hitleriano

Un seminario di studi all'università di Milano

L'architetto e i beni culturali

A riproporre il dibattito sui beni culturali è questa volta la facoltà di architettura di Milano, dove domani e dopodomani si terrà un seminario che intende affrontare questo problema secondo diversi punti di vista: la definizione, la gestione nel rapporto stato - regioni - enti locali, la riforma della scuola e la preparazione quindi dei tecnici addetti, le esperienze di conservazione.

L'obiettivo non è tanto di creare occasioni o metodi nuovi di conoscenza dei valori culturali esistenti, quanto piuttosto di pensare ai beni culturali, e all'ambiente che li racchiude come a «spazi sociali» nuovi dove sviluppare questa conoscenza. Nel rapporto bene culturale - territorio vi è dunque una componente essenziale da difendere che è quella del decentramento delle decisioni e della partecipazione.

Ad illustrare questo aspetto sono previste nel programma del seminario, numerose relazioni (di Bruno Gabrielli, Fredi Druzman, Silvano Tintori, Fortunato Pagano) che cercheranno di individuare gli attori di questo processo di tutela e di rivitalizzazione del bene culturale, con un preciso riferimento al ruolo degli enti locali (con il conseguente decentramento di funzioni amministrative) e ai compiti della partecipazione popolare. La discussione sui beni culturali richiama anche il dibattito sulla riforma della scuola e dell'università.

Proprio su «Riforma della scuola e beni culturali: quali operatori?» sono previste martedì mattina, le relazioni di Giuseppe Minelli e Mario Manieri Elia e gli interventi di Marisa Dalai Emiliani, Amedeo Bellini e Aldo Aveta.

Il seminario sarà aperto, domani alle ore 8,30 da una relazione di Paolo Portoghesi ex preside della facoltà su «Origini, significato e limiti del concetto di bene culturale» e da interventi di Diego Moreno, Lorenzo Berni, e Alessandra Mottola Moffino, Maria Pia Rossignani, Gian Franco Bertolo e Nevio Zorzetti su «Crisi delle riparti-z.oni burocratico - accademiche e problemi aperti», mentre sulla politica dei beni culturali e ambientali parlerà Alessandra Vaccaro Melucco. Sulla «Gestione dei beni culturali ed ambientali» martedì pomeriggio dalle ore 15, parleranno il sovrintendente di Brera Carlo Bertelli (catalogazione restauro, museografia) Alberto Grimoldi (pianificazione e conservazione), Raffaella Crespi (tecniche non distruttive per la conoscenza del costruito). Sulle esperienze di altre regioni interverranno Paolo Giuliani (Regione Toscana) Marco Rosci (Regione Piemonte) e Attilio Sartori (Comune di Genova).

or. pi.

Dialogo di un critico con Italo Svevo

Il coraggio di scrivere le parole del male

A cinquant'anni dalla morte dello scrittore rileggerne le opere significa proporsi il problema di quanto una letteratura della crisi conti nella formazione di un uomo nuovo

Italo Svevo con la moglie e la figlia in una foto del 1912

Dalla morte di Italo Svevo, cioè del triestino Ettore Schmitz, sono passati cinquanta anni (è morto a sessantacinque anni, nel settembre del 1928, per un incidente automobilistico), ma quali anni!

Quando egli moriva il fascismo aveva promulgato da poco le leggi eccezionali: era cominciato dunque il «lungo tunnel buio». Poi furono il nazismo, le campagne di Etiopia e di Spagna, la guerra, la caduta del fascismo; quei trent'anni che, chi li ha vissuti, se li sente tutti nel sangue, con i loro eventi e le loro passioni.

Così, quand'egli moriva, di «grandi» non c'era che Pirandello sulla scena, e D'Annunzio imbalsamato nel suo mausoleo al Vittoriale. Montale era ancora, per quasi tutti noi, uno sconosciuto, Vittorini faceva i primi passi, Moravia stava scrivendo il suo primo libro, lui stesso, Svevo, era solo da qualche anno un nome che contasse, ma solo per qualche letterato francese e qualche italiano.

C'è da meravigliarsi, allora, se questi cinquanta anni, come hanno portato tante cose alla vita e alla cultura italiana, abbiano portato anche lui e i suoi libri, abbiano modificato di forza il panorama della letteratura italiana fra Ottocento e Novecento, imponendoci come una figura di primo piano, uno con cui si devono fare i conti, anche Italo Svevo?

Quando, cinquant'anni fa, morì, era stato appena «scoperto», dopo trenta anni di lavoro letterario tenace e deluso e trenta anni di incomprensione. Oggi c'è un «classico», ci sono saggi e libri sulla sua opera e sulla sua vita si accumulano, in misura forse anche eccessiva; e spesso ci dànno chiacchiere, ma spesso ci dànno notizie e osservazioni illuminanti, diradano qualche altro dei veli che avvolgono la sua persona di uomo e di scrittore, una figura, direi, che non è ancora tutta svelata.

E', intanto, che egli visse e scrisse in una città, Trieste, che era italiana sì ma periferica, con una storia sua, di traffici più che di cultura, e che proprio in quegli anni si veniva definendo nell'esplodere di una cultura nella quale si riflettevano tutte le ambiguità di Trieste e della sua borghesia: una cultura dietro la quale erano problemi che il resto d'Italia ignorava, e libri e pensieri che non tutti in Italia avevano letti o conosciuti. Di questa ambiguità lui, Svevo, era cosciente, tanto che sostituì il suo nome anagrafico con quell'altro, Italo Svevo, dove metteva accanto Italia e Germania, le due componenti della sua umanità.

E dietro Trieste era Vienna. Per gli italiani di allora e dei decenni seguenti la «città» per eccellenza era Parigi, la «ville lumière», quella degli artisti e delle belle donne, quella che meglio rispondeva all'immagine — di «belle époque» — che quell'età si costruiva di sé.

Invece, noi oggi sappiamo che c'era anche un'altra città del pensiero e delle arti: quella Vienna, dove, forse, l'Impero già agonizzava, ma dove, tutt'assieme, vivevano, pensavano, scrivevano Sigmund Freud (che aveva già «inventato» una scienza che avrebbe rivoluzionato l'immagine tradizionale dell'uomo), i teorici dell'austromarxismo, Ernst Mach, il filosofo e scienziato dell'empiriocriticismo, i fondatori della critica del linguaggio, fino poi a Wittgestein e al circolo viennese, i rinnovatori della musica, come Schönberg e Mahler, scrittori come quel Musil così vicino a Svevo nel suo destino di incomprensione prima, di fama a morte avvenuta.

Vienna dunque era la sede di una cultura che noi oggi sappiamo fondamentale per la storia della civiltà novecentesca: un mondo allora ignoto più giù dell'Isonzo, ma che a Trieste invece si conosceva e si avvertiva vivo: qualche anno fa Giorgio Voghera ci ha descritto in un saggio affascinante che cose fosse la psicanalisi a Trieste negli anni dopo la prima guerra mondiale, quali interessi destasse, di curiosità, di attrazione, di repulsione.

Svevo rivela lo, a modo suo, dividendosi fra la banca o l'industria e la letteratura, realizzando il proposito che già Flaubert aveva enunciato: vivere da borghese e pensare da semidio; il giorno i calcoli finanziari e le vernici sottomarine, la famiglia e la società «bene» triestina, la sera quella cosa inutile — come lui la diceva — che era la letteratura; una cosa inutile che voleva strappargli dal cuore, e che coltivava invece con amore puro.

E Svevo va visto e fatto scrivere là, in quella sua vita di borghese che però aveva studiato in Germania ed era stato affascinato da Schopenhauer, e ora frequentava Joyce, e sapeva di Freud; e tramava i suoi libri di luoghi e persone di Trieste, ma prestava a quei luoghi e a quelle persone un animo e una coscienza che intanto Robert Musil prestava ai suoi personaggi viennesi, e Franz Kafka ai suoi eroi praghesi, e James Joyce ai suoi dubblinesi, e Gide alle sue creature francesi. Tutto triestino Svevo e tutto europeo, testimone della crisi di una civiltà come i «personaggi» di cui intanto Pirandello, a Roma, affollava le sue novelle e cominciava a riempire i suoi drammi.

Una figura contraffatta

Questo Svevo e quella Trieste oggi, per il lavoro di tanti, cominciamo a vederli. Ma ci si pone pure un problema: che cosa poi è o può essere, oggi, Svevo, per noi? Cinquanta anni di lavoro critico ce ne hanno disegnato meglio la figura, ma, forse, ce l'hanno anche, tante volte, offuscata, travestendola secondo gl'interessi e le passioni dei critici. E non c'è niente da fare: è lo scotto obbligato — lo sappiamo bene ormai — che si paga alla fama, il prezzo per sopravvivere nel ricordo dei posteri, i quali, per lo più, non sanno ammirare se non forzando sulla propria misura, coartando secondo i propri interessi.

Però, io non mi domanderò qui che cosa sia Svevo per noi. Sono ormai molti anni che non capisco più con questa arte io la possa capire, non la possa condividere, l'ammiro, ne avverto la grandezza morale, se è vero che è morale guardare coraggiosamente in sé e nel mondo; è stato Baudelaire a pregare Iddio che gli concedesse il coraggio di guardare dentro di sé senza disgusto. L'ammiro anche perché so — da critico, da «tecnico» della letteratura — che questi scrittori — i maggiori — hanno avuto la capacità di rompere con gli schemi e le tradizioni e costruirsi moduli nuovi di espressione che gli permettessero di dire questo loro animo nuovo. Una operazione anch'essa difficile e coraggiosa, che Svevo ha pagata per quasi tutta la vita con il disinteresse dei lettori. Però io non posso pensare che quelle opere esprimano, tutto, in tutta la sua complessità, il mondo moderno (accanto a Zeno Cosini c'era Antonio Gramsci, che Svevo non sapeva vedere!), né che esse siano «rivoluzionarie», se per me la rivoluzione è un'altra cosa, ed essere rivoluzionari significa agire per dare l'egemonia a un pensiero «positivo», di prospettiva e alternativa sociale.

Però, questo non basta ancora, e arrivati qui si avverte che c'è ancora qualcosa da dire, che, io, almeno, ho ancora qualcosa da dire. E lo dirò in poche parole, rimandando a un'altra volta un discorso più largo.

La «crisi», la «malattia» dell'uomo borghese, io non le soffro: me ne preserva Marx, cioè la militanza politica. Ma quella «crisi» ha comportato anche un ribaltamento di tante convinzioni e di tanti valori, ha aperto anche prospettive nuove sulla natura e sull'uomo; ci ha spalancato innanzi mondi nuovi da esplorare e dato strumenti nuovi di esplorazione. E Svevo è, orviamente, anche il poeta di quest'uomo del Novecento, l'interprete di questa sensibilità e di questa cultura nuova. Una sensibilità e una cultura che sono anche in me, anche se io le conosco di un segno diverso; se, voglio dire, sussumendole in un sistema di pensiero che ha una visione del mondo e una prospettiva nostre, le spoglio del loro carattere «decadente», le faccio (cioè: tendo a farle, nei limiti delle mie forze!) strumenti per conoscere e modificare il mondo.

Così l'uomo Svevo e gli uomini di Svevo sono anche in me; e lui non è solo, oggi, per me, l'artista geniale che ha saputo costruirsi le tecniche per dire la sua reazione alla società in cui viveva: il «grande poeta» che di Trieste e dei suoi personaggi ha fatto figure emblematiche dell'uomo moderno. E', anche, l'intellettuale partecipe di una cultura che è pure la mia, anche se io la integro e invero con un'altra, di una sensibilità che è pure la mia, anche se io vado, o mi sforzo di andare al di là, sostituendo alla «malattia» la sanità, alla bomba che deve far saltare la terra, l'azione che deve solo modificarla.

Giuseppe Petronio

«Primato»
1940-1943
Antologia a cura di Luisa Mangoni

«Mediazioni»
DE DONATO

NOVITÀ MAZZOTTA
FRANCO PECANATESI
IL MONDO E' UN PALLONE
AUTORI VARI
L'ALTRA META' DELLA RESISTENZA
GRUPPO 150 ORE / LABORATORIO DIDATTICO DELL'ISTITUTO DI MATEMATICA / UNIVERSITÀ DI ROMA
MATEMATICA
UMBERTO TERRACINI
CINQUE NO ALLA DC
FABIO CERCHIARI - GIORGIO GOSSO
LA VALUTAZIONE DIFFICILE
PERSONALE OPERAIO
SPAZIO E SOCIETA'/2