

## SOVRASTRUTTURA: *NEUE SACHLICHKEIT* E VISIONI PROGRESSISTE DEL LAVORO NELLA WEIMAR DEGLI ANNI '20

*Ara H. Merjian*

Due figure scalze stanno in piedi ai lati opposti di una strada stretta, le cui vertiginose linee prospettiche convergono in un punto lontano, centrale e invisibile (fig. 1). Indossano rispettivamente un mantello rosso e uno verde e sembrano a prima vista tolte a una scena biblica. I lunghi capelli e la barba dell'imperturbabile figura in rosso a sinistra ricordano un Cristo che ha viaggiato nel tempo, a fronte della figura in verde che solleva il braccio sul volto sofferente come un moderno Adamo scacciato dall'Eden. Questo confronto manicheo non ha tuttavia luogo in una remota antichità biblica, ma in un momento coevo alla realizzazione del dipinto. Giuseppe Scalarini creò quest'immagine nel 1920, al culmine del Biennio Rosso italiano: una conflagrazione violenta tra sinistra e destra che assunse, per portata e intensità, le proporzioni di una guerra civile. Due gruppi istituzionali, con le loro rispettive bandiere, stanno qui a rappresentare plasticamente quella conflagrazione. La sezione del locale Partito Socialista di una città di provincia si chiude a difesa contro la sede del Partito Popolare, di orientamento democratico-cristiano, che alla fine, dopo la Marcia su Roma, si divise tra elementi filofascisti e antifascisti. Il 1919 aveva visto debuttare con grande successo il Partito Popolare che aveva ottenuto il 20% degli eletti nel nuovo sistema elettorale italiano – superato solo dai Socialisti.<sup>1</sup> Questi ultimi sarebbero stati sempre più presi di mira dalle Camicie Nere di Mussolini mentre l'occupazione collettiva delle fabbriche si accompagnava alla diffusa violenza squadrista contro le sedi socialiste di tutto il Paese. Nella visione di Scalarini, è il Partito Popolare ad essersi sostituito al clericalismo e al conservatorismo oscurantista (qui incarnato da un irritabile arcivescovo o altro ecclesiastico che si sporge dalla finestra a destra, a fare la guardia). I suoi rivali, i Socialisti, sono invece immersi nella luce eponima

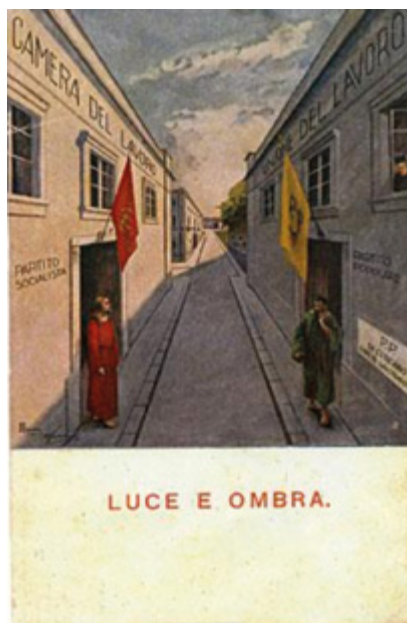


fig. 1 G. Scalarini, *Luce e ombra*, 1920

1 D. Ward, *Piero Gobetti's New World: Antifascism, Liberalism, Writing*, Toronto University Press, Toronto 2010, p. 97.



fig. 2 C. Carrà, *Le figlie di Lot*, 1919

del dipinto, alla vigilia di quella che sembrò essere un'altra rivoluzione europea.

Colpisce la resa spartana della scena quanto quella delle due figure. Eccetto che per la scritta su ciascuna facciata, non troviamo che un *décor* minimo: qualche albero, un pezzetto di prato, qualche nuvola. Nella misura in cui il dipinto rievoca gli sgombri spazi dei pannelli tre- o quattrocenteschi, esso richiama alla mente più recenti riprese di quella stessa tradizione. *Le figlie di Lot* (1919) (fig. 2) di Carlo Carrà, dipinto un anno prima, allude a uno di quegli snodi, sia nella sua composizione architettonica che nelle (ancora più esplicite) allusioni bibliche dei personaggi. Altrettanto rilevante al riguardo è l'immaginario metafisico di Giorgio de Chirico – a suo tempo partner di Carrà nella *scuola metafisica*, che ebbe vita breve e riformò completamente il Modernismo italiano intorno al 1919 (fig. 3). Le partizioni di “luce e ombra” di Scalarini evocano inevitabilmente i paesaggi urbani di de Chirico, prospettici e scenografici, con le loro divisioni di luce e ombra in settori nitidamente definiti. Il pittore (già) futurista Mario Sironi aveva applicato le soluzioni formali dechirichiane a scene urbane che erano allo stesso tempo più marcatamente contemporanee – con gru, camion e caseggiati moderni – e più ideologicamente orientate (fig. 4). Trasposte dagli inquieti quartieri operai della Milano del Biennio Rosso, le periferie spopolate di Sironi conferiscono all'immaginario metafisico una tensione prodigiosamente contemporanea. Dipinto durante l'anno della Marcia su Roma – a seguito della quale Sironi aderì senza tentennamenti al regime di Mussolini – il suo *Paesaggio urbano* del 1922 appare colmo, in ugual misura, di aspettativa e di presentimento. La tavolozza vagamente spenta del dipinto infonde al tema una qualità terrosa, materica – non certo quello scintillante dinamismo industriale che i Futuristi avevano proiettato su Milano. Un'automobile solitaria, parcheggiata, appare nella parte inferiore del dipinto, mentre un tram sembra aver inspiegabil-

del dipinto, alla vigilia di quella che sembrò essere un'altra rivoluzione europea.

Colpisce la resa spartana della scena quanto quella delle due figure. Eccetto che per la scritta su ciascuna facciata, non troviamo che un *décor* minimo: qualche albero, un pezzetto di prato, qualche nuvola. Nella misura in cui il dipinto rievoca gli sgombri spazi dei pannelli tre- o quattrocenteschi, esso richiama alla mente più recenti riprese di quella stessa tradizione. *Le figlie di Lot* (1919) (fig. 2) di Carlo Carrà, dipinto un anno prima, allude a uno di quegli snodi, sia nella sua composizione architettonica che nelle (ancora più esplicite) allusioni bibliche dei personaggi. Altrettanto rilevante al riguardo è l'immaginario metafisico di Giorgio de Chirico – a suo tempo partner di Carrà nella *scuola metafisica*, che ebbe vita breve e riformò completamente il Modernismo

italiano intorno al 1919 (fig. 3). Le partizioni di “luce e ombra” di Scalarini evocano inevitabilmente i paesaggi urbani di de Chirico, prospettici e scenografici, con le loro divisioni di luce e ombra in settori nitidamente definiti. Il pittore (già) futurista Mario Sironi aveva applicato le soluzioni formali dechirichiane a scene urbane che erano allo stesso tempo più marcatamente contemporanee – con gru, camion e caseggiati moderni – e più ideologicamente orientate (fig. 4). Trasposte dagli inquieti quartieri operai della Milano del Biennio Rosso, le periferie spopolate di Sironi conferiscono all'immaginario metafisico una tensione prodigiosamente contemporanea. Dipinto durante l'anno della Marcia su Roma

– a seguito della quale Sironi aderì senza tentennamenti al regime di Mussolini – il suo *Paesaggio urbano* del 1922 appare colmo, in ugual misura, di aspettativa e di presentimento. La tavolozza vagamente spenta del dipinto infonde al tema una qualità terrosa, materica – non certo quello scintillante dinamismo industriale che i Futuristi avevano proiettato su Milano. Un'automobile solitaria, parcheggiata, appare nella parte inferiore del dipinto, mentre un tram sembra aver inspiegabil-



fig. 3 G. de Chirico, *Arianna*, 1913



fig. 4 M. Sironi, *Paesaggio urbano*, 1922

voluzioni postbelliche – quella fascista e quella spartachista, l’una trionfante e l’altra destinata all’insuccesso – diversi pittori italiani e tedeschi si volsero, negli stessi anni, verso la pittura metafisica. Consideriamo le affinità tra *Paesaggio urbano* di Sironi e un dipinto tedesco quasi coevo come *Cemento* di Karl Völker (1924) (fig. 5). Da sotto un passaggio sopraelevato o ponte inclinato in un angolo della composizione, due binari ferroviari si allontanano per perdersi in lontananza oltre il piano del dipinto. Lo slancio diagonale della rotaia è chiuso a destra da un muro e un parapetto di cemento, che indirizzano lo sguardo verso una ciminiera che sbuffa. Il soggetto del quadro è invero poco monumentale. Ritratta lateralmente e da distanza, la fabbrica cede al passo alle più insolite – ma molto più appariscenti – geometrie della sopraelevata, dei binari e del muro di cemento, a cui il pennello dell’artista conferisce una severa nobiltà. Formatosi a Dresda, nel 1919 Völker si unì agli artisti del *Novembergruppe*, un’associazione nata tra i sommovimenti politici della rivoluzione spartachista in Germania. Nel 1924 si unì al “Gruppo Rosso” berlinese, fondato da George Grosz, Rudolf Schlichter, John Heartfield e altri, che raggruppò artisti di simpatie comuniste fino al 1928.<sup>2</sup> Fu in quell’anno che Völker

mente concluso la sua corsa in un parcheggio vuoto. A sinistra, in lontananza, la curva di una strada a più corsie suggerisce una qualche attività, proprio come le geometrie diagonali in primo piano a destra animano una scena altrimenti statica. La scena è meno esplicitamente malinconica che sospesa: un’aria di aspettativa e incertezza debitrice dell’ambiguità temporale ed emotiva dei dipinti di de Chirico.

Sulla scia delle rispettive ri-

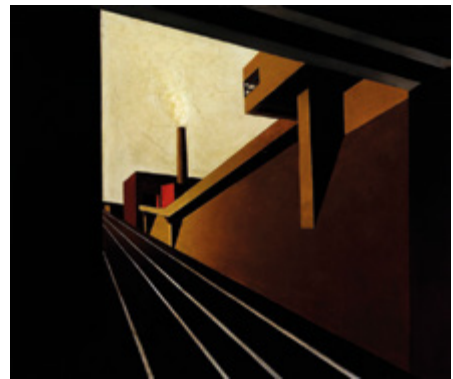


fig. 5 K. Völker, *Cemento*, 1924

2 S. Michalski, *New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919-1933*, trad. Michel Claridge, Taschen, Colonia 2003, p. 219. Curiosamente, Völker proseguirà come architetto dopo il 1928, in particolare nel campo dell’edilizia sociale, anche se continuerà a partecipare a iniziative artistiche di sinistra, inclusa la Mostra Internazionale dell’Arte Socialista nel 1930. Vedi anche D. Crockett, *German Post-Expressionism: The Art of the Great*

cominciò a praticare l'architettura, vocazione già anticipata nel suo immaginario. Come nel *Paesaggio urbano* di Sironi, nell'opera di Völker l'assenza di figure umane è mitigata da un'anonima attività industriale, il cui agile dinamismo è trasferito sulle nitide geometrie diagonali della figurazione. La prossimità formale ed emotiva di *Cemento* di Völker con il dipinto di Sironi è impressionante quanto la distanza ideologica tra i due artisti. In altre parole, i loro rispettivi prestiti dalla pittura metafisica sono diretti a finalità molto diverse, pressoché antagonistiche, almeno sul piano politico. È sulle discrepanze ideologiche di queste affinità formali che il presente saggio, seppur parzialmente, concentra la propria attenzione.

“Cionondimeno è inutile credere come certi illusi e certi utopisti” – scrive de Chirico nel suo saggio “Sull’arte metafisica” – “che [l’arte] possa redimere e rigenerare l’umanità; che essa possa dare all’umanità un nuovo *sensu* della vita, una nuova *religione*. L’umanità è e sarà sempre ciò che è stata”.<sup>3</sup> Nonostante o a causa della sua esplicita posizione apolitica, la pittura di de Chirico indirizzò altrove le strategie figurative politicizzate del periodo interbellico. Gli studiosi hanno ampiamente documentato i casi più vistosi e significativi di questa paradossale influenza: la rivoluzione surrealista in Francia e la rappresentazione dell’urbanizzazione sempre più reazionaria nell’Italia fascista.<sup>4</sup> Analogamente, l’influsso di de Chirico sull’opera di Sironi e sulla figuratività americana degli anni ’20 e ’30 ha ricevuto notevole attenzione critica.<sup>5</sup> Più occasionale è stato l’interesse della critica sugli esiti dell’estetica metafisica elaborata in quegli stessi anni sugli esperimenti pittorici condotti “a sinistra” nella Germania degli anni ’20.<sup>6</sup> Per quale ragione, ed a quali fini ideologici,

---

*Disorder, 1918-1924*, Penn State Press, University Park 1999.

- 3 G. de Chirico, *Sull’arte metafisica*, in Id., *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1945*, a cura di M. Fagiolo, Einaudi, Torino 1985, p. 84.
- 4 Vedi, *inter alia*, P. Baldacci, *Betraying the Muse: De Chirico and the Surrealists*, Paolo Baldacci Gallery, Milano/New York 1994; A. H. Merjian, *The Architectonic Afterlives of Giorgio de Chirico*, in *Architecture & Arts 1900-2004: A Century of Creative Projects in Building, Design, Cinema, Painting, Sculpture*, catalogo della mostra a cura di G. Celant (Palazzo Ducale, Genova, 2 ottobre 2004-13 febbraio 2005), Skira, Milano 2005, pp. 31-37; M. Fuller, *The Metafisica Solution: How to Discuss Fascist-Era Architecture Without Controversy*, conferenza letta al Center for Italian Modern Art, New York, 26 aprile 2019.
- 5 Su de Chirico e Sironi, vedi *Sironi metafisico*, a cura di S. Tosini Pizzetti, Silvana Editoriale, Milano 2007, ed E. Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, Cambridge University Press, Cambridge 2000; su de Chirico e l’America, vedi *Giorgio De Chirico and America*, catalogo della mostra a cura di E. Braun (Hunter College of the City University of New York, 10 settembre-26 ottobre 1996), Hunter College of the City University of New York; U. Allemandi, Torino 1996; R. Rosenblum, *De Chirico’s Long American Shadow*, in «Art in America», 84, 7 (1996), pp. 46-55.
- 6 Alcune rilevanti eccezioni includono W. Schmied, *De Chirico and the Realism of the Twenties*, in *Giorgio De Chirico*, catalogo della mostra a cura di W. Rubin (New York, Museum of Modern Art, 30 marzo-29 giugno 1982), MoMA, New York 1982; E. Crispolti, *Grosz and Italy: Indebtedness, Attention, Influence, Circulation (A Research Outline)*, in *George Grosz: Berlin-New York*, a cura di R. Jentsch, Skira, Milano 2008; A. Lepik, *Un nuovo Rinascimento per l’arte italiana? «Valori Plastici» e il dialogo artistico Italia-Germania*, in *Valori Plastici. XIII Quadriennale*, catalogo della mostra a cura di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998-18 gennaio 1999), Skira, Milano 1998; e, più recentemente, M. E. Versari, “*Chiriko wird Akademikprofessor*”: *Expectations, Misunderstandings*,

gli artisti di sinistra della cosiddetta *Neue Sachlichkeit* (Nuova Oggettività) – e i loro compagni di avventura – hanno fatto propria architettura, l'urbanizzazione desertificata e l'umanità ridotta a manichino dell'immaginario dechirichiano?<sup>7</sup> In che modo le polarità ideologiche della *Neue Sachlichkeit* – che la critica ha diviso istantaneamente tra “destra” e di “sinistra”<sup>8</sup> fin dalle sue origini – si riferiscono alle divergenze implicite nella stessa estetica metafisica o, invece, le esasperano? La sempre più conflittuale cultura politica di Weimar e la sua crisi economica hanno forse alterato la ricezione e l'assimilazione della pittura metafisica nel corso degli anni '20? Esaminerò questi problemi con riferimento ad alcuni esempi significativi di pittori di sinistra associati – anche se in modo vago e indiretto – alla *Neue Sachlichkeit*.

La *Neue Sachlichkeit* rimane un fenomeno notoriamente sfuggente, essendo più una vaga tendenza o stile che una specifica scuola o movimento. Lasciando da parte Berlino, che ne fu l'epicentro, i suoi esponenti andavano dal circolo dei “veristi” raggruppati intorno a Otto Dix a Dresda, ai classicisti di Monaco di Baviera, ai progressivisti di Colonia come Franz Seiwert e Heinrich Hoerle, fino ad includere artisti di altre città da Karlsruhe a Dangast.<sup>9</sup> Come sottolineato da Brian Stokoe in un saggio recente, “il termine *Neue Sachlichkeit* è (ed era) famigeratamente difficile da definire”.<sup>10</sup> Usata indifferentemente insieme ad altri termini ad essa connessi (o in traduzione inglese) come “Nuova Oggettività”, “Nuova Sobrietà”, “Nuova Funzionalità” e affini, la *Neue Sachlichkeit* servì da parafulmine nel dibattito culturale di Weimar complessivamente inteso. In senso ampio, servì a raggruppare quella pittura, quella letteratura e quella fotografia che esibivano, in termini formali, un'aria di composta e solenne oggettività. In questo senso, la *Neue Sachlichkeit* fu vista come un correttivo all'espressività emotiva e formale del Modernismo prebellico, specie dell'Espressionismo nelle sue varie manifestazioni e diramazioni. Tale correttivo, tuttavia, era posto al servizio di finalità diverse. Per artisti conservatori e classicheggianti, un'oggettività “sachlich” serviva a porre rimedio all'este-

---

*and Appropriations of Pittura Metafisica among the 1920s European Avant-garde*, in *Metaphysical Masterpieces 1916-1920: Morandi, Sironi, and Carrà*, numero monografico di «Modern Italian Art», 4 (2020), a cura di E. Bernardi, A. D. Fiore, C. Caputo, e C. Castelliani; vedi anche, nello stesso numero, F. Bosco, *Italienspielerei: Italian and German Painting from Metafisica to Magischer Realismus* (<https://www.italianmodernart.org/journal/issues/metaphysical-masterpieces-1916-1920-morandi-sironi-and-carra/>).

- 7 Stimolata dall'incontro con l'immaginario dechirichiano a Ferrara nel 1917, la singolare pittura metafisica di Carrà è ispirata a principi filosofici differenti. Tuttavia, dopo la prima guerra mondiale, il lavoro dei due pittori fu recepito tra gli artisti tedeschi pressoché contemporaneamente e fu considerato un fenomeno relativamente uniforme.
- 8 Coniato da Gustav Friedrich Hartlaub, il significato esatto di questa espressione è stato oggetto di diverse indagini, a partire – per l'inglese – da *The Term Neue Sachlichkeit* di Fritz Schmalenbach, pubblicato su «The Art Bulletin», 22, 3 (1940), pp. 161-165.
- 9 Wieland Schmied in particolare (e, diremmo, piuttosto incomprensibilmente) include perfino Fernand Léger tra i pittori della *Neue Sachlichkeit*. Vedi Schmied, *De Chirico and the Realism of the Twenties*, cit., p. 109.
- 10 B. Stokoe, *The Landscape Photobook in Germany: From Neue Sachlichkeit to Nazi Sachlichkeit*, in «History of Photography», 42, 1 (2018), p. 83.



nuata decadenza delle tendenze prebelliche, inclusi Cubismo e Futurismo, e prometteva la restaurazione delle certezze culturali della vita intellettuale e sociale tedesca. Per l'avanguardia di sinistra, sempre tedesca – e soprattutto per i circoli Dada a Berlino, Colonia e altrove – “l'oggettività” estetica (in particolare quella associata alle macchine, alle costruzioni ed alle opere di ingegneria) svolgeva anzitutto un ruolo di contrasto all'Espressionismo d'anteguerra. Per un fronte avanzato dell'avanguardia, la protesta espressionista contro lo stile di vita borghese cadeva nello stesso tormentato individualismo che affermava di denunciare.

I critici tedeschi pertanto si scontrarono sulla valenza politica (o apolitica) percepita della *Neue Sachlichkeit*, spesso alle spese dell'arte figurativa in quanto tale. In questo senso, il termine stesso eclissa molte delle sue stesse realizzazioni. Le superfici lisce della pittura della *Neue Sachlichkeit* spesso formavano (e ancora formano) una sorta di schermo su cui proiettare le proprie scelte ideologiche. Si prenda il manifesto della mostra inaugurale sulla *Neue Sachlichkeit* alla Kunsthalle di Mannheim del 1925 (fig. 6): una coppia di archi ciechi bianchi e sottili sospesi e incorporei contro uno sfondo nero, come una porzione di portico disancoratosi da una facciata neoclassica. In alto a destra, l'etichetta verde con il titolo della mostra getta un'ombra sulla struttura che vi sta dietro, a prova di una certa corposità tridimensionale, anche se i riquadri rettangolari verdi del manifesto appaiono piatti e a filo con il piano dell'immagine. Questi elementi geometrici fluttuanti evocano indirettamente (e involontariamente) analoghi effetti collaterali dell'immaginario metafisico, ossia il “collage dipinto”. Un certo numero di artisti, come Grosz e Hausmann, applicarono un *autentico* collage nella loro interpretazione dello spazio metafisico nei tardi anni '10. Legata alla celebrazione che questi artisti facevano delle opere d'ingegneria e di edilizia (collettiva), l'idea di “assemblare” quadri mediante collage ed altri elementi sfidava dichiaratamente l'atto di dipingere nonché tutti i suoi legami col genio individuale (borghese) (John Heartfield, per esempio, si riferiva a se stesso come a un *monteur* o a un ingegnere, al di là e contro la vocazione di pittore e quell'aria borghese che il nome si porta dietro). Non a caso de Chirico è stato descritto (e screditato) dai critici francesi prima della guerra come una specie di “imbianchino”. I suoi quadri metafisici, cioè, sembravano ad alcuni critici il risultato non di audacia



fig. 6 Neue Sachlichkeit, Mannheim, 1925

estetica, ma di rozza esecuzione industriale: in altre parole, di quell'assenza di espressività individuale di cui i Dadaisti tedeschi andavano orgogliosi.

Tra le più svariate articolazioni della *Neue Sachlichkeit*, ve n'è una su cui le ricostruzioni della critica sono praticamente tutte concordi, segnatamente l'influenza della pittura metafisica di de Chirico e Carrà sullo sviluppo della figurazione tedesca tra le due guerre. All'indomani della Grande Guerra – e sulla scia di fenomeni di avanguardia come Futurismo ed Espressionismo, che sembrarono esserne anticipazione e inasprimento – l'immaginario metafisico si dimostrò essere una delle più immediate basi angolari del ritorno all'ordine: una figurazione già depurata da violenza formale, delineata in solidi contorni e integre geometrie. I modelli di de Chirico e Carrà operarono da stimolo a simili tendenze nel lavoro di un ampio spettro di artisti: il ritorno alla solidità (enigmatica) degli oggetti; il rinnovato gusto per la precisione delle linee; la scelta di una rappresentazione architettonica semplificata; la sublimazione degli elementi del collage nella pittura. Tuttavia, l'influenza di quei modelli trascende il fatto iconografico o formale. Poiché è anche l'ambiguità emotiva della modernità urbana come appare nelle immagini metafisiche (in particolar modo di de Chirico) che le ha rese tanto esaltanti per gli artisti tedeschi alle prese con l'industrializzazione e la relativa alienazione sociale. Come vedremo, la soppressione dell'individualità estetica ed espressiva ha assunto diverse valenze nell'opera di alcuni artisti di sinistra, ciò che in qualche modo si può esaminare in rapporto alle vicende della politica di sinistra nella Weimar del 1920.

Scrivendo decenni orsono sulla fortuna delle soluzioni metafisiche di de Chirico, lo storico dell'arte Wieland Schmied dichiarò: “Opere paradossali producono effetti paradossali”.<sup>11</sup> Schmied fu uno dei primi a descrivere l'influenza dell'opera dechirichiana sul modernismo tedesco interbellico. “La pittura metafisica”, egli scrive, “fu una precondizione necessaria per la comparsa della *Neue Sachlichkeit*” – una considerazione del tutto valida ancora oggi. Credo tuttavia che potremmo ulteriormente articolare la questione, non solo alla luce dei durevoli paradossi della pittura metafisica, ma anche di quelli relativi al fenomeno della *Neue Sachlichkeit* sulla scia di de Chirico. Certi aspetti dell'analisi condotta da Schmied gli impedirono di trarre alcune conclusioni in quella direzione. Egli, ad esempio, si riferisce alla figurazione di de Chirico come a qualcosa “senza tempo”, come alla rappresentazione di una “solitudine atemporale”.<sup>12</sup> A ben vedere, sono dipinti meno atemporali di quanto non siano intempestivi. La loro stranezza deriva proprio dalla giustapposizione di elementi moderni (treni, fabbriche, superfici disadorne) con significanti tratti dall'antico. Nonostante la persistente opinione che vede nell'estetica

11 W. Schmied, *De Chirico, Metaphysical Painting and the International Avant-Garde: Twelve Theses*, in *Italian Art in the 20th Century: Painting and Sculpture, 1900-1988*, catalogo della mostra a cura di E. Braun (Londra, Royal Academy, 14 gennaio-14 aprile, 1989), Royal Academy, Londra; Monaco di Baviera, Prestel 1989.

12 W. Schmied, *De Chirico and the Realism of the Twenties*, cit., p.108.

metafisica un baluardo a difesa di un'obsoleta nostalgia dell'antico, de Chirico di fatto esaltò – sia a parole sia in immagini – il significato “mitico” della modernità industriale, siano essi porti, ciminiere, stazioni ferroviarie o fabbriche. Non è un caso che il suo *Interno metafisico con grande officina* (1917) sia tra i dipinti riprodotti nelle pubblicazioni tedesche dopo la prima guerra mondiale – un'immagine prontamente utilizzata, ad esempio, nel collage di Raoul Hausmann *Dada siegt* (1920).<sup>13</sup>

Schmied descrive le piazze di de Chirico e le nature morte in interni come evocanti, rispettivamente, “paura del vuoto” e “claustrofobia”. Tuttavia, un attento esame della pittura di de Chirico e dei suoi scritti teorici rivela proprio opposte valenze. I suoi paesaggi urbani nettamente delineati tengono testa al vuoto dell'imprecisione romantica, proprio come i suoi interni esprimono una netta *claustrophilia*, un deliziarsi nello spirito di viaggio e avventura evocato in ambienti angusti – un tema che ho trattato estesamente altrove.<sup>14</sup> Infine, Schmied scrive che i pittori della *Neue Sachlichkeit* si richiamarono all'idea del manichino metafisico come a quella di “un rappresentante senza volto di una borghesia sottomessa”.<sup>15</sup> Altri pittori – e a volte proprio quei medesimi artisti – si rifanno al manichino privo di tratti distintivi come a un *positivo* simbolo di depersonalizzazione. Infatti, negli stessi anni in cui Sironi dipingeva i suoi paesaggi urbani, il pittore berlinese comunista e, per un breve tratto, dadaista, George Grosz, adattava i paesaggi urbani metafisici a spartani scenari architettonici popolati da figure disarticolate simili a manichini. Il suo lavoro apparì in una Berlino weimariana altrettanto polarizzata e divisa dallo scontri partigiani e violenti quanto lo era l'Italia del Biennio Rosso.

È importante notare come le figure di Grosz influenzate dalla metafisica si rivelino assolutamente democratiche in virtù della loro spersonalizzazione, rappresentando, di volta in volta, veterani mutilati, generali decorati e un coté assortito di borghesi anonimi. Nel 1916 e 1917 Grosz aveva realizzato una serie di immagini frenetiche e brillanti, i cui piani spezzati sono ispirati ai quadri futuristi di Carrà (in special modo al *Funerale dell'anarchico Galli*, 1911). Brulicanti dei più disparati tipi umani la cui inquietudine psichica appare riflessa nelle schegge geometriche dello stile di Grosz, nel 1919 e nel 1920 questi dipinti (*Metropoli*, *Suicidio*, *Esplosione*) furono soppiantati da scene urbane deserte, in cui la presenza umana è ammessa solo forma di simulacro. Queste figure ugualmente solitarie, addirittura affrante, sono state spesso interpretate come figure alienate – in conformità all'impegno marxista di Grosz e alla sua preoccupazione per l'alienazione dell'uomo dal prodotto del suo lavoro (sempre più industrializzato).

13 «Das Kunstblatt», 3, 10 (1919).

14 Vedi A. H. Merjian, *A Willful Claustrophilia: Giorgio de Chirico's Ferrara Interiors, 1915-1917*, in «The Art Bulletin», 101, 2 (2019), pp. 54-82.

15 Schmied, *De Chirico, Metaphysical Painting and the International Avant-Garde*, cit., p. 79.



Tuttavia, la natura surrogata delle figure umane presenti in questi scenari ha significato per Grosz qualcosa di costruttivo, perfino di potenzialmente positivo: la rinuncia all'espressione individuale a favore di una ri-progettazione del futuro. Nel loro manifesto del 1920, *Le leggi della pittura* ["Gesetze der Malerei"], Grosz, Hausmann, Heartfield e Rudolf Schlichter dichiararono: "In Europa la pittura ricomincia solo con Ingres e trova uno sviluppo nuovo in de Chirico e Carrà".<sup>16</sup> Invocando Leonardo, secondo cui la prospettiva era "briglia e timone della pittura" questi sedicenti anti-artisti riconoscevano nella pittura metafisica uno strumento di continuità estetica, piuttosto che di rottura. Molti pittori comunisti o vicini al comunismo intesero la fredda esattezza della pittura di de Chirico e di Carrà come una *liberazione* da quello che essi percepivano come una fatua e antiquata espressione borghese. Che Hausmann, Grosz e Heartfield si definissero vicendevolmente "ingegneri" e "costruttori" discende dalle modalità suggerite dalla *pittura metafisica*. Questi tropi e tendenze trovarono una più vasta eco nella coeva avanguardia weimariana, come quando «Das Kunstblatt», la rivista di Paul Westheim, nel suo numero dell'ottobre 1919, salutò con favore la ricerca di un "disegno corretto e austero che sopprima qualsiasi individualità" da parte di de Chirico e Carrà.<sup>17</sup> Di quella ricerca ha scritto persuasivamente Maria Elena Versari:

Quando, nel 1920, in un articolo su «Das Kunstblatt» George Grosz presentò il suo nuovo stile influenzato dalla Metafisica, egli giustificò l'uso di questo nuovo stile "realistico" e antipsicologico, per rendere esplicita una visione dell'umanità come un concetto "collettivo, quasi meccanico". Pertanto, come nel caso del dadaismo berlinese, l'alienata costruzione del mondo suggerita dalla pittura metafisica offriva l'opportunità di mettere insieme un'istanza spesso apertamente politica con una struttura visiva che sfuggisse alle costrizioni concettuali che si trovavano in quella che era considerato da molti l'empatia formale dell'Espressionismo.<sup>18</sup>

In realtà, difficilmente può dirsi che i dipinti di de Chirico sopprimano l'elemento individuale o personale, o glissino su quello psicologico; egli, a ben vedere, ha fondato tutta la sua estetica metafisica sull'idea di artista come indovino, come chiaroveggente privilegiato. Inoltre, nonostante l'apparente dimensione pubblica delle sue piazze e

16 R. Hausmann, G. Grosz, J. Heartfield e R. Schlichter, *Die Gesetze der Malerei*, copia manoscritta datata Settembre 1920; ristampato e pubblicato in *Hannah Höch: Eine Lebenscollage, 1919-1920*. Archiv-Edition, vol. 1, n. 2, Berlinische Galerie und Argon, Berlino 1989.

17 «Das Kunstblatt», 3, 10 (1919). La traduzione riportata da Crockett è leggermente diversa e chiarisce ulteriormente alcune sfumature di significato: "un estremo verismo che si sforza di ottenere un disegno esatto e duro, che sopprime tutti i tratti individuali", Crockett, *German Post-Expressionism*, cit., p. 22.

18 M. E. Versari, *Futurist Machine Art, Constructivism and the Modernity of Mechanization*, in *Futurism and the Technological Imagination*, a cura di G. Berghaus, Brill/Rodopi, Amsterdam e New York 2009, p. 108.

strade (o più precisamente, proprio a causa di quella), il significato delle sue immagini è custodito gelosamente, criptato dai simboli più reconditi e disparati e dalle più arcane allusioni filosofiche, che poggiano le loro fondamenta sulla “chiaroveggenza”. Il senso schopenhaueriano e nietzschiano di questo termine sottolinea l’origine chiaramente tedesca della teoria metafisica di de Chirico, che trova ulteriore conferma nella sua lunga familiarità con la pittura di Arnold Böcklin, che egli studiò attentamente nei suoi anni monacensi, dal 1906 al 1909. I pittori tedeschi forse sapevano poco della formazione bavarese di de Chirico. La proverbiale “teutonicità” dei suoi primi lavori, in ogni caso, non è in nessun modo ricavabile a livello iconografico o simbolico (a parte qualche evidente *pastiche* dell’immaginario di Böcklin). Piuttosto, essa agisce in profondità nell’economia nietzschiana dello spazio pittorico di de Chirico con quell’altero isolarsi di oggetti improbabili. Spronato dalla tarda e spietata polemica di Nietzsche contro l’estetica wagneriana, de Chirico depurò la propria pittura da ogni residuo romantico: da vaghezza, imprecisione, incompletezza.<sup>19</sup> È in questo senso che, come notato esattamente da Versari, il suo lavoro sembra ripudiare “l’empatia formale”. Benché in termini filosofici avesse poco in comune con de Chirico, Carrà tuttavia trovò nella pittura metafisica il banco di prova di una figurazione più solida; in questo senso, la pittura di Carrà poté sembrare architettonica e “impersonale” come quella di de Chirico. La rarefazione espressiva nei due artisti e la qualità apparentemente imperturbabile e asfittica degli spazi che realizzarono fu ciò che li rese adatti alla svolta post-espressionistica dell’estetica tedesca. La visibilità dell’opera di de Chirico e di Carrà si intensificò in Germania, proprio mentre la stanca collaborazione tra i due artisti andava scemando. Nonostante abbiano poi intrapreso percorsi alquanto diversi, quanto accomunava la pittura metafisica di de Chirico e di Carrà tra il 1917 e il 1919 rimase come matrice di diversi esperimenti condotti oltre i confini Italiani.

I lavori futuristi di Carrà erano già stati fatti circolare in Germania prima della guerra, attraverso la galleria Der Sturm di Herwarth Walden, uno dei maggiori punti di contatto con l’avanguardia dell’Europa occidentale. La penetrazione dell’opera di de Chirico in Germania si rivelò più tortuosa. La sua reputazione all’estero – e più specificamente nella Parigi prebellica – derivava in gran parte dai generosi apprezzamenti del critico e poeta Guillaume Apollinaire. Costui aveva notoriamente relazioni molto strette con Walden al punto che una mostra di opere di de Chirico era stata programmata nella sede berlinese di Der Sturm, prima che lo scoppio delle ostilità nel 1914 ne impedisse la realizzazione.

---

19 Paolo Baldacci è il primo studioso ad aver offerto un resoconto ampio e articolato dei vari prestiti di de Chirico dalla filosofia nietzscheana, specialmente nelle sue tarde forme anti-wagneriane. Vedi anzitutto P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919: La Metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997. Vedi inoltre A. H. Merjian, *Il faut Méditerraniser la peinture: Giorgio de Chirico, Nietzsche, and “The Obscurity of Light”, in Italy in the Mediterranean*, numero speciale di «California Italian Studies», 1 (2009-2010), pp. 1-26, nonché *Giorgio de Chirico and the Metaphysical City: Nietzsche, Modernism, Paris*, Yale University Press, New Haven e Londra 2014.

Fu nel 1917, presso la Dada Galerie di Zurigo, che l'immaginario metafisico cominciò direttamente a scorrere nelle vene dello *Sprachraum* tedesco, con la riproduzione del dechirichiano *Il cattivo genio di un re* (1914) sulla rivista eponima del gruppo. Ma fu comunque la rivista romana «Valori Plastici» che, attraverso immagini e scritti di de Chirico, Carrà, Giorgio Morandi e altri autori italiani, favorì l'ampia diffusione della pittura metafisica nei circoli artistici tedeschi, specialmente attraverso la libreria Neue Kunst di Hans Goltz, a Monaco.<sup>20</sup>

Fu proprio l'incontro con «Valori Plastici» presso la libreria di Goltz a favorire la precoce e raffinata interpretazione dell'opera di de Chirico da parte di Max Ernst. Per lui, le immagini in bianco e nero riprodotte nella rivista ne semplificavano ancor di più l'elemento formale (e in special modo le geometrie moderniste). Ernst, di stanza a Colonia, applicò alcune soluzioni metafisiche sia a dipinti sia ad una serie di stampe intitolate *Fiat Modes, Pereat Ars* [“Lunga vita alla moda, Abbasso l'arte!”] – immagini diagrammatiche e scarne che giocano con la prospettiva e la forma del manichino. Nel 1919 aveva già realizzato una serie di immagini ispirate a de Chirico e avrebbe in seguito adattato il suo lavoro a ciò che da allora è considerato “collage dipinto”. Grosz e Heinrich Maria Davringhausen seguirono a ruota, subito dopo, incontrando a loro volta l'opera di de Chirico su «Valori Plastici». Nella rivista erano presenti opere di vari artisti europei, che mettevano il modernismo italiano in dialogo con un'ampia gamma di pratiche artistiche coeve – ciò che sicuramente contribuì al suo primato in Germania come una delle più influenti pubblicazioni straniere sull'arte tra le guerre.<sup>21</sup>

Gli artisti tedeschi ebbero accesso alle riproduzioni della pittura metafisica relativamente presto, sebbene sia altrettanto importante sottolineare che furono in molti a vedere un buon numero di opere dal vivo. Tra il dicembre 1920 e il gennaio 1922, in Germania furono esposti 26 dipinti di de Chirico, 8 dipinti e 15 disegni di Carrà e 19 dipinti di Morandi.<sup>22</sup> Ancora più notevole il fatto che su viva sollecitazione del critico tedesco, ma triestino di nascita, Theodor Däubler nel 1921 Broglio abbia messo su una mostra itinerante dal titolo *Das Junge Italien* – comprendente una scelta dei maggiori artisti pubblicati su «Valori Plastici» – che prese avvio alla Nationalgalerie di Berlino e continuò presso sedi espositive di Hannover e Dresda. Il cuore della mostra era costituito da non meno di 26 opere di de Chirico, cui si aggiungeva un contributo significativo di Carrà e Morandi. Il saggio di Däubler *Moderner Italiener* nel secondo numero di

20 Come nota Schmied, i contenuti di «Valori Plastici» venivano ulteriormente discussi nella rivista di Paul Westheim *Das Kunstblatt* (Schmied, “De Chirico, Metaphysical Painting and the International Avant-Garde”, cit., p. 79).

21 «Valori Plastici» e l'influente rivista parigina «L'Esprit Nouveau» si sponsorizzavano a vicenda. Paragonabile all'influenza esercitata da «Valori Plastici» in Germania fu quella, lievemente più tardiva, che essa ebbe in Spagna: a Madrid, la familiarità di Salvador Dalí con la rivista risultò nell'esecuzione di una serie di opere di sapore “metafisico”, un effetto agevolato dalla celere traduzione spagnola (1927) di *Nach Expressionismus: Magischer Realismus* di Franz Roh.

22 Lepik, *Un nuovo Rinascimento per l'arte italiana?*, cit., p. 162.



fig. 7 G. Grosz, *Senza titolo*, 1919

Grosz abbia abbandonato quello che uno storico dell'arte ha definito il suo "intermezzo 'metafisico'".<sup>24</sup> Eppure la serie di quadri e collages che egli realizzò dal 1919 al 1921 (in particolare dall'estate 1920 all'inverno 1921) servì nel decennio successivo da punto di riferimento per un folto gruppo di artisti figurativi, molti dei quali operativi proprio in Germania. A queste opere appartengono, tra le altre, la litografia a colori *L'uomo è buono* (1919); i collages ad acquerello *Diagramma Tatlinesque* (1920), *Tempi splendidi* (1920), *'Il Detenuto' monteur John Heartfield dopo che Franz Jung ha tentato di farlo alzare in piedi* (1920), *Diamond Racketeer al Café Kaiserhof* (1920) e *Daum sposa il suo pedante automa George nel maggio 1920, John Heartfield è veramente felice di ciò* (1920); gli inchiostri acquerellati *Berlin C.* (1920), *Il bel Fritz* (1920), *Il giocatore di diavolo* (1920), *L'uomo nuovo* (1920), *Rigenerazione ritmica attraverso la boxe e il baseball* (1920), *Automi repubblicani* (1920); nonché i dipinti a olio *Giornata grigia* (1921), *Boxer* (1921) e *Senza titolo* (1920) (fig. 7). Ripresi in simili esperimenti coevi da parte di Hausmann, Dix e altri, questi lavori originavano dalla partecipazione di Grosz al Dadaismo berlinese che in molte occasioni, confluite stancamente poi in ipotesi più o meno riconducibili alla *Neue Sachlichkeit*, si servì della pittura metafisica come parafulmine.

Per Grosz e i suoi colleghi, l'"arte della macchina" di Tatlin e dei costruttivisti russi formavano un tutt'uno – sebbene improbabile – con la dimensione eminentemente

«Das Kunstblatt» (1921) chiari ulteriormente il significato della mostra e la rilevanza degli artisti esposti per l'arte tedesca del tempo. Däubler mantenne stretti rapporti con intellettuali e critici italiani, avendo scritto ampiamente su «Valori Plastici» e sponsorizzando gli artisti italiani sulla stampa tedesca. Dal 1916, inoltre, intrattenne uno stretto rapporto con Grosz, il cui successo derivò in parte anche dai interventi favorevoli del critico.<sup>23</sup> Il sostegno entusiastico di Däubler al modernismo italiano e alla pittura metafisica in particolare certamente influenzò il modo in cui Grosz fece propria l'opera di de Chirico e Carrà, che culminò nell'esecuzione di dozzine di lavori a partire dalla metà degli anni '20.

C'è forse dell'ironia nel fatto che proprio nel 1921, cioè al tempo di *Das Junge Italien* che

23 Ivi, pp. 158-159.

24 Michalski, *New Objectivity*, cit., p. 33.

“costruttiva” dell’estetica metafisica.<sup>25</sup> L’apparente natura di collage della figurazione di de Chirico – che presenta un taglia e incolla che fa pensare più a un assemblaggio o all’opera di un “imbianchino” che all’arte figurativa – sancì questa affinità.<sup>26</sup>

Ancora nel saggio *Sui miei nuovi dipinti*, pubblicato su «Das Kunstblatt» nel novembre 1920 (lo stesso numero che ospitava *Modernier Italiener* di Däubler), Grosz propone l’eliminazione delle forze “soprannaturali” dall’estetica, ripromettendosi di “far aguzzare nuovamente la vista all’uomo in vista di un rapporto realistico con l’ambiente”.<sup>27</sup> Grosz, in particolare – e anche troppo enfaticamente – prende le distanze dalla pittura metafisica, specialmente quella di Carrà, “che chiede di essere apprezzato metafisicamente, [ma] il cui dilemma è borghese”.<sup>28</sup>



fig. 8 O. Dix, *Lavoratore*, 1921

Ciononostante, il *Senza titolo* di Grosz e altri quadri influenzati dalla Metafisica conservano alcuni elementi “soprannaturali” di cui egli dichiarava di essersi sbarazzato. Un confronto tra *Senza titolo* e un’immagine di Dix ad esso strettamente connesso (fig. 8) mette in evidenza la natura relativamente più distaccata dell’approccio di Grosz alla figura umana – una disaffezione non del tutto negativa, e forse tanto potenzialmente utopistica quanto estraniata ed estraniante. Se sullo sfondo della sua immagine Dix erige le stesse strutture prive di tratti distintivi e freddamente moderne, il lavoratore in primo piano è carico di un pathos ancora umano (e umanizzato).

Le immagini quasi-metafisiche di Grosz trovano un esito più appropriato nei dipinti “costruttivisti” dei progressivisti di Colonia, cioè di Heinrich Hoerle e soprattutto di Franz Seiwert. Le rappresentazioni stilizzate e moderniste di Seiwert riducono i corpi dei lavoratori ad una molteplicità di automi appiattiti. Sublimando l’astrazione in una raffigurazione quasi decorativa, Seiwert rende la figura e le strutture industriali circostanti (fabbriche, ciminiera) pressoché intercambiabili. Secondo Sabina Hake, la particolare

25 Come scrive Dennis Crockett: “Per quanto oggi possa sembrare contraddittorio, il materiale esposto alla Fiera Dada porta a pensare che i Dadaisti associassero la *pittura metafisica* al Costruttivismo” (Crockett, *German Post-Expressionism*, cit., p. 49).

26 Si veda l’eccellente trattazione che Maria Elena Versari fa di questo tema, mettendo in questione il rifiuto, invero un po’ sommario, da parte di Crockett di vedere nella pittura metafisica un banco di prova *teorico* del Dadaismo berlinese. Come dimostra acutamente Versari esaminando gli articoli della rivista «Der Ararat» pubblicati nel corso del 1920, “All’inizio del 1920 Tatlin e la sua nuova ‘arte della macchina’ sono quindi descritti come intrinsecamente connessi alla nuova arte metafisica italiana” (Versari, *Chiriko wird Akademikprofessor*, cit.).

27 G. Grosz, *Zu meinen neuen Bildern*, in «Das Kunstblatt», 5, 1 (1921), p. 11.

28 *Ibid.*



forma del “realismo proletario”<sup>29</sup> di Seiwert non mira a denunciare la disumanizzazione del lavoratore tedesco moderno, quando a rivendicare un senso di identità collettiva proprio attraverso l’unità personalizzata di una nuova società di massa. Seiwert non trattò la figura umana come una singolarità espressiva carica di pathos: non lo fece neanche con i reduci di guerra amputati che appaiono in molte delle sue immagini.<sup>30</sup> Piuttosto, almeno per Seiwert, il corpo (maschile) forma il consapevole “prototipo” di una nuova coscienza politica, poiché usa gli ingranaggi della proverbiale macchina come il potenziale motore della rivoluzione. Sebbene abbia abiurato alla *Neue Sachlichkeit* considerandola una manifestazione di “rassegnazione politica”,<sup>31</sup> insieme ai suoi colleghi Seiwert attinse senza dubbio alle risorse figurative di quel fenomeno. Il suo modo di rappresentare lo spazio e il corpo del lavoratore si rifaceva anch’esso ai modelli di Grosz – benché nel corso degli anni ’20 l’uso politico di tali modelli subì vistosi cambiamenti.

A differenza delle ciminiere di de Chirico, quella in *Senza titolo* di Grosz emette fumo a riprova che la fabbrica è in attività. D’altra parte, ovviamente, è difficile pensare che il manichino senza volto in primo piano suggerisca un radioso futuro industriale. Oltre agli arti mozzati che richiamano alla memoria i reduci amputati che abbondavano per le strade della Germania postbellica, la meccanicità disumanizzata del dipinto avrebbe acquisito un nuovo significato sullo sfondo della drammatica congiuntura economica degli anni ’20. La sinistra comunista del dopoguerra riponeva molte speranze in una modernità plasmata dal progresso tecnologico – ciò che lo storico Jeffrey Herf ha chiamato un “entusiasmo leninista per la tecnologia capitalista”.<sup>32</sup> Non va dimenticato che Marx ed Engels ritenevano che la rivoluzione sarebbe avvenuta innanzitutto in un’economia capitalista avanzata come quella tedesca – una credenza che, seppur brevemente, sembrò essere confermata dalla rivolta spartachista dopo la prima guerra mondiale.

Questa prospettiva cambiò alla fine degli anni ’20. La ripresa industriale della Repubblica di Weimar alla metà di quel decennio relativamente stabile cedette il passo a una nascente sensazione di panico e crisi, culminata nel crollo finanziario globale del 1929. In questo contesto, gli automi di Grosz e Schlichter avrebbero assunto un significato politicamente più forte, in rapporto con la *resistenza* di sinistra alla modernità industriale che un ampio settore dell’ala più progressista della *Neue Sachlichkeit* sosteneva. Se nel 1921 Grosz poteva salutare la spersonalizzazione della figura umana come uno sviluppo positivo – privo di precisione psicologica e reso “un concetto collettivo, quasi meccani-

29 Vedi S. Hake, *The Proletarian Dream: Socialism, Culture, and Emotion in Germany, 1863-1933*, De Gruyter, Berlino 2017.

30 Seiwert ha trattato questa ricerca di un “realismo spogliato di ogni sentimento”, vedi Hake, *The Proletarian Dream*, cit., p. 212.

31 Ivi, p. 215.

32 J. Herf, *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, p. 41.

co”<sup>33</sup> – a queste idee fu dato, a sinistra, un senso meno ottimista. Nel 1928 Bertolt Brecht arrivò al punto da ironizzare sull’entusiasmo sfrenato della *Neue Sachlichkeit* per le strutture industriali.<sup>34</sup> Analogamente, la rivista comunista «AIZ» («Die Arbeiter Illustrierte Zeitung») denunciò nel 1931 una “Razionalizzazione Capitalista” mirante a sostituire il lavoro umano con la produzione meccanica.<sup>35</sup> Come vanno interpretati, in quest’ottica, *Due persone in costruzione prospettiva* [*Zwei Menschen in perspektivischer Konstruktion*] (1925) (fig. 9) o *Strada di periferia* [*Vorstadstrasse*] (1930) di Seiwert? *Due persone* presenta un dilemma interpretativo. Ambientato in un interno allo stesso tempo rarefatto e compresso, questo quadro mostra una familiarità con le immagini ferraresi sia di de Chirico che di Carrà, in cui oggetti solitari o figure inanimate appaiono in interni essenziali. In certe parti del quadro le componenti geometriche delle figure schematiche di Seiwert sono indistinguibili da ciò che le circonda; il busto dell’ampia figura centrale, ad esempio, appare isomorfo rispetto al pannello che chiude posteriormente la stanza. Le sfere grigie delle teste di entrambe le figure sono echeggiate dal semi-cilindro collocato su un piedistallo di mattoni rossi (una ciminiera?) sulla destra. Anche se dotata di maggiore carattere pittorico rispetto alle immagini di Grosz, con l’applicazione di una materia spessa e la pennellata ben visibile in superficie, la pittura di Seiwert evoca innegabilmente l’operazione di livellamento della figura umana a forme geometriche e meccaniche (particolarmente evidente ne *Il ginnasta* di Grosz, del 1921) (fig. 10). Ma questo livellamento è forse segno di redenzione (dall’individualità borghese), come era per Grosz? O la spersonalizzazione è diventata, a questa data, qualcosa di più sinistro, addirittura inquietante? *Strada di periferia* (fig. 11) richiama la sintesi dechirichiana di profondità prospettica piatezza radicale, ma mostra anche la durevole influenza delle immagini di Grosz del decennio precedente. Alla luce



fig. 9 F. Seiwert, *Due persone in costruzione prospettiva*, 1925

33 Grosz, *Zu meinen neuen Bildern*, cit.

34 Stokoe, *The Landscape Photobook in Germany*, cit., p. 85.

35 R. Heynen, *Degeneration and Revolution: Radical Cultural Politics and the Body in Weimar Germany*, Brill, Leida 2015. Anche Schilcheter, che si era iscritto al Partito Comunista e si era brevemente dato ad adattamenti Dada di de Chirico, aderì al circolo di destra Ernst-Jünger-Kreis in 1930, scambiando il marxismo per una forma di virulento nazionalismo, prima di convertirsi infine al cattolicesimo. Vedi *The Grove Encyclopedia of American Art*, a cura di J. Marter, Oxford University Press, Oxford 2011, vol. I, p. 9.

fig. 10 G. Grosz, *Il ginnasta*, 1921fig. 11 F. Seiwert, *Strada di periferia*, 1930

dell'acuta crisi economica che flagellava la repubblica di Weimar intorno a questa data, possiamo forse dire che l'anonimo convenire di queste figure esprima un "realismo proletario" senz'altro positivo? Il loro riunirsi fuori da un edificio (forse aspettando in fila) suggerisce, a ben vedere, il flagello della disoccupazione. A differenza della maggior parte delle immagini di Seiwert, il lavoro, qui, non ha alcun ruolo. A metà degli anni '20 Seiwert aveva prodotto immagini di lavoratori tedeschi resi con uno stile radicalmente piatto, con corpi raggruppati schematizzati in geometrie generiche, quasi decorative. Sembra perciò significativo che nel 1930, all'apice della crisi economica di Weimar, Seiwert riprendesse la profondità spaziale delle strade di de Chirico per sottolineare l'isolamento delle sue figure in *Strada di periferia*,

Sia *Strada di periferia* che *Due persone* ha degli elementi in comune con *Il lavoratore* del suo collega Heinrich Hoerle (1922-23) (fig. 12). Hoerle si imbattè per la prima volta nelle opere di de Chirico attraverso Ernst (le cui litografie *Fiat Modes* egli aveva aiutato pubblicare) e successivamente su un numero di «Valori Plastici» trovato a Monaco.<sup>36</sup> La struttura di mattoni rossi che si erge alle spalle del volto solcato da profonde rughe del lavoratore eponimo, è riecheggiata in vari dipinti di Seiwert. Il vuoto spazio verde delimitato da un muro sul lato sinistro dell'immagine allo stesso modo anticipa lo straniamento di *Strada di periferia*, anche se qui l'anonimo personaggio che cammina è addirittura privo di alcun rapporto con altri corpi. Come il coevo *Operaia* [*Fabrikarbeiterin*] (1926), il lavoratore eponimo mostra una dignità solenne, impressa nelle rughe del sopracciglio aggrottato. Il *Paesaggio industriale* di Hoerle [*Fabriklandschaft*] (c. 1926) (fig. 13) elimina del tutto la presenza umana, mostrando strutture di mattoni ancor meno dettagliate e un

36 B. Benus, *Figurative Constructivism, Pictorial Statistics, and the Group of Progressive Artists, c. 1920-1939*, tesi di dottorato discussa presso la University of Maryland nel 2010, p. 32. Vedi anche D. Backes, *Heinrich Hoerle: Leben und Werk, 1895-1936*, Rheinland-Verlag GmbH, Colonia 1981, pp. 24-25, 37-39.



fig. 12 H. Hoerle, *Lavoratore*, 1922-23



fig. 13 H. Hoerle, *Paesaggio industriale*, c. 1926

singolare comignolo stilizzato. In cima a un piedistallo più piccolo posa una mela solitaria, che ricorda le nature morte metafisiche di de Chirico – con oggetti solitari collocati su plinti nelle piazze cittadine – mentre forse allude al proverbiale frutto del lavoro industriale.<sup>37</sup> Il frutto di un pasto piuttosto misero, tuttavia. Che fare, inoltre, del connesso senso di alienazione di questi quadri, sia per le loro superfici ermetiche che per gli spazi vuoti?<sup>38</sup> In che modo questi elementi si allineano all’ideologia emancipatrice dello stile spersonalizzato di Seiwert e Hoerle?

Per azzardare delle risposte a mo’ di conclusione, rivolgiamoci alle origini delle espressioni stesse “Arte Metafisica” e “*Neue Sachlichkeit*”. Nel manifesto retrospettivo *Noi Metafisici* (febbraio 1919), de Chirico commenta il termine “Metafisica” in relazione alla propria pittura:

La parola «metafisica» scomponendola potrebbe dar luogo a un altro mastodontico malinteso: «metafisica», dal greco *ta metà ta fusikà* («dopo le cose fisiche»), farebbe pensare che quelle cose che trovansi dopo le cose fisiche debbano costituire una specie di vuoto nirvanico. Pura imbecillità se si pensa che nello spazio la distanza non esiste e che uno inspiegabile stato X può trovarsi tanto di là da un oggetto dipinto, descritto o immaginato quanto di qua e anzitutto (è precisamente ciò che accade nella mia arte) nell’oggetto stesso.<sup>39</sup>

37 Benus, *Figurative Constructivism*, cit., p. 32.

38 Secondo Marter, i progressivisti di Colonia assimilarono “il senso di alienazione di de Chirico” (*The Grove Encyclopedia of American Art*, cit., vol. I, p. 10).

39 G. de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e Scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, edizione diretta da A. Bonito Oliva, Bompiani, Milano 2008, p. 275.

Le raffigurazioni dechirichiane di tempo, spazio e superficie si sottraggono alle segnature della Storia. La sua insistenza sul mondo fisico sembrerebbe allora paradossale, poiché il suo approccio alla fisicità si rivela tutto fuorché materialista o dialettico. La quiddità della sua pittura consiste precisamente in tale paradosso. La sua arte “metafisica” – e la nozione di rivelazione filosofica a essa relativa – è inestricabile dalle rappresentazioni del mondo materiale. In altre parole, il senso di enigma nei paesaggi urbani e nelle nature morte di de Chirico dipende precisamente dal dislocamento degli oggetti: sia le cose fuori contesto in un nudo spazio architettonico, sia l’architettura come un oggetto indipendente di contemplazione e rivelazione. Che il saggio di de Chirico *Il ritorno al mestiere* fosse pubblicato lo stesso anno di *Noi Metafisici* chiarisce in qualche modo che la sua estetica metafisica può essere interpretata *sia* come un ritorno che come una rottura – un recupero conservatore della tradizione o uno sposare l’insensatezza modern(ista).

Forse in modo più significativo – e questo sembra essere il caso della Germania di Weimar – la pittura metafisica si può interpretare nel senso che essa assume *entrambe* quelle valenze, componendo altre evidenti opposizioni: certezza e ambiguità, automazione e disfunzione, integrità fisica e dubbio intellettuale, l’oggettivo e l’“inspiegabile”. In effetti, ritroviamo queste stesse posizioni conciliate in diverse – addirittura apparentemente antagonistiche – forme di *Neue Sachlichkeit*, sia dichiaratamente progressiste che conservatrici. La “cosità” di questa *Neue Sachlichkeit* implicava allo stesso tempo un ritorno all’oggettività figurativa e un’insistenza sulla persistente stranezza, addirittura insensatezza, del mondo materiale. La deformazione veemente e l’angoscia psichica dell’Espressionismo venivano subimate dentro e sotto la superficie del mondo: un mondo ora esternamente più inquieto e discreto nelle sue rappresentazioni, ma non meno dilaniato da ansie e accadimenti fortuiti. In quest’ottica, le “nuove” dimensioni di “oggettività” nell’estetica tedesca interbellica includevano le condizioni psicologiche ed emotive della modernità – condizioni che turbavano l’apparente pienezza e chiarezza del mondo materiale (e specialmente urbano). La ricorrenza del manichino e della ciminiera industriale in molta figurazione tedesca tra le due guerre testimonia dell’influenza persistente della pittura metafisica di de Chirico, dal Dadaismo berlinese ai primi anni ’30. In modo più significativo che qualsiasi altra iconografia, la pittura di de Chirico offrì un ampio spettro di artisti tedeschi un *metodo* pittorico che conciliasse insieme non solo gli oggetti, ma anche gli affetti.

(Tradotto dall’inglese da Francesco Caruso)