

L'Espressionismo

“...Si chiama comunemente espressionista l'arte tedesca del principio del Novecento. In realtà, l'Espressionismo è un fenomeno europeo con due focolai distinti: il movimento francese dei *Fauves* (belve) ed il movimento tedesco *Die Brücke* (il ponte). I due movimenti si sono formati quasi contemporaneamente nel 1905 e sboccano rispettivamente nel *Cubismo* in Francia (1908) e nella corrente *Der blaue Reiter* (il cavaliere azzurro) in Germania (1911). L'origine comune è la tendenza anti-impressionista che si genera in seno all'Impressionismo stesso come coscienza e superamento del suo carattere essenzialmente sensorio, e che si manifesta sul finire dell'Ottocento con Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch, Ensor.

Letteralmente, «**espressione**» è il contrario di «**impressione**». L'impressione è un moto dall'esterno all'interno: è la realtà (oggetto) che s'imprime nella coscienza (soggetto). L'espressione è un moto inverso, dall'interno all'esterno: è il soggetto che imprime di sé l'oggetto. È la posizione, antitetica a quella di **Cézanne**, assunta da **Van Gogh**.

Nei confronti della realtà, l'Impressionismo manifesta un atteggiamento *sensitivo*, l'Espressionismo un atteggiamento *volitivo*, talvolta anche aggressivo. Sia che il soggetto assuma in sé la realtà, soggettivandola, sia che si proietti sulla realtà, oggettivandosi, rimane fondamentale l'incontro del soggetto e dell'oggetto e, quindi, l'affronto diretto del reale. L'Espressionismo si pone come antitesi dell'Impressionismo, ma lo presuppone: l'uno e l'altro sono movimenti *realisti*, che esigono l'*impegno* totale dell'artista nel problema della realtà, anche se il primo lo risolve sul piano della conoscenza ed il secondo sul piano dell'azione. Si esclude invece l'ipotesi simbolista di una realtà al di là dei limiti dell'esperienza umana, trascendente, che si può soltanto intravedere nel simbolo o immaginare nel sogno. Si delinea così, fin da questo momento, il contrasto tra un'arte *impegnata*, che tende ad incidere profondamente sulla situazione storica, ed un'arte di *evasione*, che si ritiene estranea e superiore alla storia. Soltanto la prima (la tendenza espressionista) pone il problema del concreto rapporto con la società, e dunque della *comunicazione*; la seconda (la tendenza simbolista) lo esclude, si pone come *ermetica* o subordina la comunicazione alla conoscenza di un *codice* (il simbolo, appunto) in possesso di pochi iniziati.

L'Espressionismo non nasce in contrasto con le correnti moderniste, ma all'interno di esse, come superamento del loro eclettismo, discriminazione delle spinte autenticamente progressive, e talvolta eversive, dalla retorica progressista, concentrazione della ricerca sul problema specifico della ragion d'essere e della funzione dell'arte. Dal cosmopolitismo modernista si vuole passare ad un più concreto internazionalismo, non più fondato sull'utopia del progresso universale (già sconfessata dal socialismo «scientifico»), ma sul superamento dialettico delle contraddizioni storiche, cominciando naturalmente dalle tradizioni nazionali. L'opera di Cézanne, di cui soltanto allora si cominciava a misurare l'immensa portata, ne poneva la premessa essenziale: se l'orizzonte dell'arte collima con quello della coscienza, non possono più esservi prospettive storiche univoche. Ma anche la pittura di Van Gogh era una scoperta recente e sconvolgente, e Van Gogh identificava l'arte con l'unità e la totalità dell'esistenza, senza distinzione possibile tra senso e intelletto, materia e spirito. Sul tema dell'esistenza insistono i due maggiori pensatori dell'epoca, **Bergson** e **Nietzsche**, che esercitano una profonda influenza rispettivamente sul movimento francese dei Fauves e su quello tedesco della *Brücke*.

Per **Bergson** la coscienza è, nel senso più esteso del termine, la vita; non immobile rappresentazione del reale, ma continua, animata comunicazione tra oggetto e soggetto. Un unico slancio vitale, intrinsecamente creativo, determina il divenire così dei fenomeni come del pensiero.

Per **Nietzsche** la coscienza è bensì l'esistenza, ma questa è intesa come volontà di esistere in lotta contro la rigidità degli schemi logici, l'inerzia del passato che opprime il presente, la totale negatività della storia.

Se non si può negare che i movimenti dei *Fauves* e della *Brücke* siano ancora in rapporto alle rispettive tradizioni figurative nazionali, presentandosi l'uno come fenomeno tipicamente francese e l'altro come fenomeno tipicamente tedesco, è da escludere, nell'uno come nell'altro, una intenzionalità nazionalista: di quelle diverse tradizioni si prende coscienza con la precisa volontà di superarle per dar vita ad un'arte storicamente europea.

Non sarebbe nata la corrente dei *Fauves* se sul finire del secolo non si fossero inserite nella situazione francese, caratterizzata dall'interesse conoscitivo e dall'orientamento fondamentalmente classico dell'Impressionismo, spinte di provenienza nordica e di marcato accento romantico: l'ansia religiosa (ma non cattolica, protestante) di **Van Gogh** ed il fatalismo, l'idea della predestinazione, l'angoscia kierkegaardiana di **Munch**.

Non sarebbe nata la corrente della *Brücke* se la cultura tedesca non avesse elaborato, nel corso del diciannovesimo secolo, una teoria dell'arte in cui l'Impressionismo si inquadra per quello che veramente era: non banale verismo, ma rigorosa ricerca sul valore dell'esperienza visiva come momento primo ed essenziale del rapporto tra soggetto ed oggetto, e fondamento fenomenico, non più metafisico, della coscienza.

L'esigenza fondamentale, così dell'espressionismo dei *Fauves* come di quello della *Brücke*, è la soluzione dialettica e conclusiva della contraddizione storica di **classico** e **romantico**, intesi come «costanti», rispettivamente, di una cultura **latino-mediterranea** e di una cultura **germanico-nordica**.

Per **Matisse**, la personalità saliente del gruppo dei *Fauves*, la soluzione è una classicità originaria e mitica, universale, ma proprio perciò priva dei contenuti storici del classicismo. Per gli artisti della *Brücke* è un romanticismo inteso come condizione profonda, esistenziale dell'essere umano: l'ansia di possedere la realtà, l'angoscia di essere travolti e posseduti, invece, dalla realtà che si affronta. Ciascuna delle due correnti tende a comprendere e risolvere in sé le istanze dell'altra; ma superare i contenuti storici non significa mettersi al di fuori e al di sopra della storia, significa sentire che una storia moderna non può, non deve più essere una storia di nazioni.

Escluso il riferimento all'eredità del passato, se non per superarla, la comune ragione storica dei due movimenti paralleli è l'impegno di affrontare risolutamente, con piena coscienza, la situazione storica presente. Ed è proprio qui che si apre il dissidio con una società che non voleva composta, ma esasperata la divergenza tra cultura latina e cultura germanica, anche per giustificare con motivi ideali la contesa, che avrebbe condotto ben presto alla guerra, per l'egemonia economica e politica in Europa..."

[G. C. Argan]

L'espressionismo in breve

Non vi fu un unico ceppo dal quale prese corpo una poetica di gruppo omogenea, ma tanti focolai dispersi soprattutto in **Francia, Germania e Austria**.

Comune a tutti questi nuclei fu l'esigenza di esprimere attraverso la pittura stati d'animo (di qui appunto il termine *Espressionismo*) più che oggetti e fenomeni della visione.

In questo senso la pittura accesa ed emotiva che caratterizzò gli Espressionisti si contrappose a quella, altrettanto vivace ma più indifferente sul piano delle emozioni, che fu propria dell'Impressionismo. Non si fa più riferimento all'occhio, alla percezione, al modo in cui si vede la realtà esterna, ma si presta invece attenzione all'introspezione, al modo in cui la sensibilità individuale coglie il mondo.

Le linee dell'Espressionismo europeo

RADICI	Vincent van Gogh, Paul Gauguin..
PRECURSORI	James Ensor, Edvard Munch
ESPRESSIONISMO FRANCESE	<i>Fauves</i> : Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Kees van Dongen e altri. <i>École de Paris</i> espressionista: Chaim Soutine, Georges Rouault e altri.
ESPRESSIONISMO TEDESCO	A Dresda e Berlino: <i>Die Brücke</i> (Il Ponte): Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Müller, Emil Nolde, Max Pechstein e altri.
ESPRESSIONISMO AUSTRIACO	A Monaco: <i>Der Blaue Reiter</i> (Il cavaliere azzurro): Vasilij Kandinskij, Franz Marc, August Macke, Alexej von Jawlenskij . A Vienna: Oskar Kokoschka, Egon Schiele .

I principi estetici dell'Espressionismo

Il critico che ha costruito la teoria più calzante a proposito dell'estetica espressionista fu Wilhem Worringer, nel suo libro *Astrazione ed Empatia*, pubblicato nel 1908. I punti fondamentali che Worringer individua nell'arte espressionista sono:

- ritorno ai primitivi;
- rivalutazione dell'arte gotica tedesca;
- valorizzazione dell'arte popolare folkloristica;
- liberazione della forza del colore;
- distorsione ed esagerazione dei tratti figurativi;
- eliminazione dell'illusionismo prospettico;
- rappresentazione della natura in senso simbolico e panteistico, così da identificarla con il principio divino.

I fauves

Louis Vauxcelles, il critico del quotidiano "Gil Blas", stava visitando il Salon d'Automne di Parigi quando, entrando nella settima sala, ebbe l'impressione di essere capitato in una *cage aux fauves*, ovvero in una gabbia di belve. Era il 1905 e in quel-particolare sala erano esposti i dipinti di **Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Kees van Dongen** e altri giovani pittori che grazie al giudizio di Vauxcelles furono appunto definiti *fauves*.

L'assoluta novità delle loro composizioni destò, tanto nel pubblico quanto nella critica, uno scandalo enorme, paragonabile a quello suscitato nel 1874 dalla prima mostra degli impressionisti. Lo scrittore Camille Mauclair disse che «un barattolo di vernice era stato buttato in faccia al pubblico», usando non a caso il termine "vernice", materiale usato dagli imbianchini, poiché fu proprio nell'uso nella scelta del colore che i fauves mostrarono maggiore audacia.

In seno al gruppo dei fauves maturò l'esperienza artistica di **Henri Matisse** (1869-1954), pittore formatosi nell'ambito del Simbolismo. Gustave Moreau, che gli fu maestro, lo avvicinò al gusto del colore e all'uso raffinemente ricercato della linea sinuosa e arabescata.

La ricerca di **Matisse** si sviluppò negli anni verso una sempre maggiore semplificazione delle forme, mantenendo intatta l'importanza accordata al colore. *Armonia in rosso* ne fornisce uno splendido esempio.



Si tratta di un'opera singolare nella quale l'artista condensa soggetti pittorici tradizionali: la natura morta sulla tavola imbandita; la rappresentazione della figura umana, con la donna che sistema la frutta sul piatto; il paesaggio, che si vede dal riquadro della finestra. Si sarebbe trattato di una canonica scena d'interno se Matisse non avesse fatto passare il naturalismo descrittivo attraverso il filtro del colore e della fantasia: gli oggetti sono privi di tridimensionalità; la tavola imbandita si confonde con la parete di fondo, poiché i motivi ornamentali della stoffa sono identici a quelli del muro. La prospettiva è liberamente impiegata, per minimi accenni — la sedia in primo piano, il davanzale della finestra —, i cui effetti sono quasi totalmente annullati dalla predominanza del colore, steso non più in piccoli tocchi ma in grandi e brillanti campiture di rosso, blu e giallo, i tre colori primari che qui sono le tinte dominanti. Paesaggio e gesto quotidiano sono sottratti al dominio della realtà e tradotti in una visione di raffinato gusto decorativo.

Quanto importante sia stato il colore per Matisse lo testimonia l'insolita storia di questo dipinto: originariamente l'artista lo concepì come un'armonia in verde; lo trasformò successivamente in blu, ma prima di consegnarlo al collezionista russo che lo aveva acquistato, cambiò nuovamente idea, dipingendo la tela con un rosso acceso e brillante.

Die Brücke

Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl, Erich Heckel erano studenti d'architettura quando, nel 1905 a Dresda, abbandonando gli studi canonici, decisero di fondare un'associazione artistica. Completamente autodidatti nel campo delle arti figurative, i quattro

giovani si gettarono con entusiasmo nell'iniziativa: stilarono un manifesto del gruppo, che si chiamò *Die Brücke*, ossia "Il ponte".

Il nome voleva esplicitare, in maniera suggestiva, gli intenti dell'associazione, i cui aderenti si proponevano di essere un mezzo di transito, un ponte appunto, fra il vecchio e il nuovo, fra l'arte accademica tradizionale e un nuovo modo di concepire l'atto creativo. Il manifesto della *Brücke*, stilato da **Kirchner** in forma xilografica e distribuito per mezzo di volantini, era brevissimo, composto da due sole frasi: con grande forza si enunciava la fiducia nei confronti della gioventù, in grado di rompere con le regole del passato, ma soprattutto si chiamavano a raccolta non solo gli artisti, ma tutti coloro che amavano l'arte, affinché questa potesse rivolgersi verso nuove modalità espressive. Nei pochi anni di vita dell'associazione — il gruppo si trasferì a Berlino nel 1911 e lì si sciolse nel maggio di due anni dopo —, molti furono i sostenitori che, da semplici fruitori dell'arte, versarono una piccola somma, partecipando alle riunioni del gruppo e ricevendo ogni anno una raccolta di stampe. Numerosi artisti si affiancarono ai quattro soci fondatori, condividendone pur nella diversità di stile l'obiettivo fondamentale di dare sfogo in assoluta libertà all'impulso creativo, di esprimere a fondo, in modo semplice ed essenziale, la propria interiorità.

Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), artista dalla personalità molto complessa, fu la vera anima del gruppo.

Dopo il trasferimento della Brücke a Berlino, fortemente colpito dai ritmi della capitale tedesca Kirchner iniziò a dipingere la vita urbana, realizzando una serie di opere che hanno per soggetto le vie e le piazze della città. *Potsdamer Platz* è una delle opere più interessanti della serie.

La composizione è dominata da due figure femminili: alte e magre, con il capo coperto da elaborati cappelli, le due donne procedono speditamente in direzioni diverse. I loro passi sembrano incrociarsi, non così i loro sguardi. Chiuse ciascuna nel proprio isolamento, si ignorano e il pittore sembra voler enfatizzare questa separatezza, racchiudendo sotto la veletta del cappello, in una sorta di gabbia, il volto della donna a sinistra. Nessun dialogo o contatto si stabilisce neppure fra i personaggi che popolano il resto della piazza: uomini e donne che percorrono le stesse strade, ignari di chi passa loro accanto.



Così il pittore rappresenta la solitudine che vige tra la folla, una delle "malattie" più tipiche delle metropoli. Studiando ogni dettaglio di forma e colore, Kirchner riesce a trasmettere una sensazione di malessere quasi palpabile. La composizione rappresenta un ambiente urbano fatto di edifici, marciapiedi e persone ma, grazie al punto di vista molto rialzato, lo spazio precipita vertiginosamente in avanti anziché andare in profondità. Lo spettatore, letteralmente investito dall'immagine, non può non avvertire la violenza del colore, ridotto a poche tonalità acide. Le

pennellate stesse sono saettanti e spigolose, come acuto e spigoloso è il marciapiede bianco che si contrappone alla rotondità del grande cerchio — una sorta di spartitraffico cittadino — sul quale si trovano le due donne. Solitudine, contrapposizione di forme, dissonanze cromatiche: così Kirchner rappresenta la vita della città, una rappresentazione molto diversa dai festosi boulevard parigini dipinti dagli impressionisti. Erano cambiati i tempi: il primo conflitto mondiale stava per scoppiare e Kirchner, come quasi tutti gli artisti della sua epoca, respirò e riprodusse la tragica atmosfera dell'imminente catastrofe.

Espressionismo in Austria

L'Espressionismo si diffuse dalla Germania alla vicina Austria, mescolandosi alle eleganti suggestioni dell'*Art nouveau*, il cui più importante esponente era in quel paese Gustav Klimt, dalla cui lezione partirono i due massimi artisti dell'Espressionismo austriaco: **Schiele** e **Kokoschka**.

Grande ammiratore delle opere di Klimt fu in particolare **Egon Schiele** (1890-1918), che si affermò giovanissimo con dipinti che rivelano una marcata dipendenza dalla stilizzazione decorativa klimtiana, dalla quale però nel corso degli anni egli si affrancò sempre più, elaborando uno stile teso e drammatico.



Oskar Kokoschka (1886-1980) fu pittore, illustratore, poeta e drammaturgo. Trasferitosi a Berlino su suggerimento dell'amico architetto Adolf Loos (vedi p. 156), Kokoschka vi collaborò con la rivista "Der Sturm". La sua formazione viennese, avvenuta sui modi sottili ed eleganti della Secessione, nella capitale tedesca si incontrò con l'exasperazione cromatica e del segno degli artisti della Brücke, generando quello stile ricco di suggestioni che rende l'arte di Kokoschka inconfondibile.