

A Vienna, al Museo del XX secolo, una mostra-bilancio sul periodo 1918-1930

E il Realismo sfilava in parata

di GIULIANO BRIGANTI

VIENNA — Mi domando quale conclusione si debba trarre da questa Grande Parata del realismo, da questa sagra del pelo nell'uovo, da questo festival dell'evidenza aggressiva, dell'evocazione materiale, dell'involucro

sublimato: insomma da questo imponente banchetto di oggettività che ci ha imbandito la città di Vienna al Museo del XX secolo, con portate così sostanziose, così ricche di aromi eccitanti, di ingredienti revulsivi, di sapori

stucchevoli. Si esce da quelle sale, come da una birreria di Monaco al tempo della Oktoberfest, leggermente storditi, con il ronzio nelle orecchie, le gambe appena vacillanti e una lieve patina di nausea sul fondo del palato,

MA ANCHE pieni di un'ammirazione violenta, forse un poco selvaggia, o barbarica, per quei casi, e non sono molti, dove le due prevalenti tendenze dell'arte tedesca, quella di esprimersi in aderenze dirette al reale e quella di abbandonarsi ad empi irrazionali, di diventare cioè tutta natura o di trasecolare nel caotico sogno, sembrano coincidere all'apice della tensione, come nella drammatica e appassionata tendenziosità di Otto Dix. Vale a dire in quella "anti-arte", nata dall'impulso di giungere sino al cuore palpitante dell'oggettivo, in quella necessità di travasarsi dentro la pelle del vero, di immedesimarsi non tanto nell'aspetto quanto nella funzione delle cose che proprio quando rifiuta il formalismo refluisce fatalmente verso il nucleo più profondo della

cultura artistica tedesca, sino alle origini oscure di quell'antica antinomia.

Certo, se la mostra («Neue Sachlichkeit und Realismus: Kunst zwischen del Kriegen», fino al 24 luglio) vuole essere un bilancio del realismo europeo e anche americano fra il '18 e il '30, come indurrebbe a pensare la presenza di opere di Balthus, di Vallotton, persino di Picasso, poi di Edward Hopper, Stuart Davis e Gergia O'Keeffe e infine di molti italiani, non mi sembra che lo scopo sia raggiunto. Se alcune di quelle opere si amalgamano in qualche modo al complesso avvicinandosi alle manifestazioni più astrattamente obbiettive del realismo tedesco, alle sue espressioni più borghesi e di destra, molte altre restano incomunicanti, rimandano ad un discorso diverso.

Se poi si fosse voluto confondere il tutto nel gran calderone del realismo figurativo europeo e americano non rifiutando nessun ingrediente dall'eredità espressionista alle velleità di ritorno all'ordine, dall'astrazione alla descrizione, dalla critica violenta della realtà alla magica immobilità metafisica e via dicendo, troppe sono le lacune, troppe le esclusioni di artisti significativi perché sia possibile trarne un costrutto.

E' noto come siano varie, di fatto, anche fra i tedeschi le vie per cui si ritorna alla rappresentazione del reale dopo le varie avanguardie, come siano orientate nelle direzioni più diverse e anche contrastanti si da togliere al termine di realismo, magico o meno che sia, ogni possibilità di avere un significato univoco.

Ma poiché questa mostra nell'ambito europeo sembra voler privilegiare soprattutto un confronto fra Germania e Italia (su 193 opere, fra dipinti, acquarelli, disegni, ben 42 sono di artisti italiani e, per fare un esempio, Trombadori e Donghi sono presenti con 5 opere, come Radzwill e con solo una meno di Christian Schad) direi che è proprio da questo confronto che possono trarsi alcune conclusioni istruttive.

Già se, in quest'occasione, si vuol dare al termine di realismo un preciso riferimento storico limitandolo a quella pittura figurativa che va sotto il nome di Nuova Oggettività o di Realismo Magico che ebbe nei critici tedeschi Hartlaub e Roh i due massimi teorizzatori, e che fu dal primo di questi lanciata con la mostra di



Christian Schad: "Halbakt"

Mannheim del 1923, siamo costretti a riconoscere che quel tanto di «impassibilità», di imparecchiata registrazione che è insito nel primo dei due termini, non si adatta davvero a indicare la tendenziosa e passionale volontà di intervenire con un nuovo linguaggio nella vita e nella società che caratterizza molti artisti presenti a Mannheim, mentre può essere adatto per altri più lontani dall'ambito espressionista da cui muoveva Grosz che vi era presente con ben sette dipinti.

La ricerca comune, del resto, era quella di esprimere la sostanza oggettiva del mondo che ci circonda. E se la maggior parte di quegli artisti aderiva in maniera spietata all'oggetto naturale, era al fine di superficie il significato più profondo. Quel tanto di "magico" che

è connesso a questa operazione che isola l'oggettivo e lo trascende, e che ci dà ragione del secondo termine (realismo magico), rende legittimo, a mio vedere, l'accostamento proposto da Bertoni, che ha curato la sezione italiana, con il precedente della metafisica e giustifica in qualche modo la presenza di un artista che pur sfugge ogni classificazione come Giorgio de Chirico.

Meno legittima, forse, la scelta degli altri (Oppi, Cagnaccio da San Pietro, Trombadori, ecc.) che se pur mostrano qualche consonanza con i tedeschi per una più oggettiva presa di coscienza della realtà, se ne differenziano profondamente nello spirito. Mentre Dix, e con lui Grundig, Heise, Hubbuch, Völker, Radzwill, Günter, Lachnit e pochi altri, ciascuno a loro modo, coscienti di essere gli eredi vitali di una tradizione creativa recuperavano l'anticlassica, lunare e turbinosa visione dei grandi maestri tedeschi del Cinquecento, trascinandola violentemente fra le allucinazioni del quotidiano fra la crudeltà di un mondo sconvolto, i nostri realisti col loro sguardo retrospettivo cercavano soltanto la norma, la classicità, la pace della coscienza. Ottenendola tutti sappiamo come. Anche se furono bravi, anche se si guardano talvolta con piacere. Ce ne furono di così anche fra i tedeschi ma dove li portò quella strada lo possiamo constatare in una mostra sugli anni Trenta in Germania che si è tenuta a Monaco e di cui ha parlato in questa pagina il 24 aprile Alberto Arbasino.

Mercato □ Pieter Paul Rubens

□ ECCO LE MOSTRE che interessano anche il collezionismo in occasione del quarto centenario della nascita di Rubens. Calendario fitto in Europa: incisioni al Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma, disegni all'Albertina Museum di Vienna, dipinti e schizzi ad olio il 28 giugno al Koninklijk Museum di Anversa. Poi in luglio al British Museum e in ottobre al Louvre.

Non tutti i Rubens sono di facile attribuzione. Paul Getty, ad esempio, una quindicina di anni fa, si sentì annunciare dallo studioso inglese d'arte Michael Jaffe che *Diana e le Ninfe* della sua collezione non era altro se non un prodotto della scuola di Rubens e che l'originale era quello del Museo d'Arte di Cleveland, che l'aveva acquistato, nel 1959, per 350 mila dollari.

Uno dei capolavori di Rubens, l'*Adorazione dei Magi*, della collezione di Hugh Arthur Grosvenor, duca di Westminster, in un'asta della Sotheby's a Londra, nella me-

tà degli anni Cinquanta, venne venduto per 770 mila dollari e la prima offerta era partita da 56 mila dollari.

Tra il 1961 e il 1976 ci sono state una settantina di vendite all'asta. Una stessa incisione di Rubens, *Santa Caterina*, è stata venduta nel 1962 all'Hotel Drouot di Parigi a 45 mila lire e nel 1970 alla Parke-Bernet di New York ha raggiunto le 660 mila lire.

Nel '75 un piccolo disegno, penna e inchiostro, 15,5x29 cm., alla Sotheby's di Amsterdam è stato aggiudicato a 1 milione 300 mila lire. L'anno scorso, invece, sempre ad Amsterdam, un disegno acquerellato, *Cristo in croce*, 39x20 cm., è stato venduto a 30 milioni 300 mila lire. Lo scorso anno *Ritratto di Heliodorus de Barea*, olio su tavola, 62x49 cm., è stato venduto alla Christie's per 65 milioni. Record d'asta: 529 milioni di lire nel 1969 alla Sotheby's di Londra per *Ratto delle sabine* e *Riconciliazione tra romani e sabini*, due tavole di 56x87 cm.

Aste

LONDRA — A volte ci si trova tra le mani tesori sconosciuti, come recentemente è capitato ad un signore inglese, il cui nome è tutt'oggi ignoto. Alcuni mesi fa aveva suonato alla casa d'asta della Christie's, mostrando uno studio raffigurante un profeta con angelo.

«Faremo delle ricerche, ma non dev'essere un Pellegrino Tibaldi». Il direttore del settore disegni dell'antica casa d'asta, Noel Annesley, è notoriamente molto coscienzioso. Lo sconosciuto, molto probabilmente, non sapeva chi fosse Pellegrino Tibaldi.

Dopo un po' di tempo si è sentito annunciare alla Christie's che, dopo meticolose ricerche, si era di fronte a un progetto di Sebastiano del Piombo, eseguito per la parete superiore sinistra degli affreschi della Trasfigurazione, che si trovano nella cappella dei Borgherini nella Chiesa

di San Pietro in Montorio a Roma.

Il fortunato proprietario, oltre all'attribuzione, ignorava logicamente anche il valore del disegno. Viene informato che, date le ottime qualità dello studio, in un'eventuale asta, si potevano raggiungere 30 mila sterline, 45 milioni di lire italiane. La prima opera apparsa in asta, che si abbia notizia, di Luciani Sebastiano, detto del Piombo (1485-1547), nato a Venezia, morto a Roma, aiutato e protetto da Michelangelo, che gli donava carta e cartoni per i suoi disegni, è un olio su tavola: «Ritratto di nobiluomo», venduto, sempre alla Christie's, per 525 sterline nel 1917.

Ma la sorpresa è venuta a una seduta d'asta, dove il disegno ha superato le previsioni con una vendita a un collezionista americano per ben 104 mila sterline, pari a 156 milioni di lire.