

Art is a combat discipline: George Grosz and Günther Anders

Rosanna Gangemi

rosanna.gangemi@sorbonne-nouvelle.fr

The essays on Aesthetics of philosopher Günther Anders are still almost unknown; for his part, painter George Grosz' production from the 1930s and during his American exile has been mainly despised by art historians. Both Anders and Grosz considered themselves as holding up an unmerciful mirror to society. The aim of this paper is to offer an analysis on the short but poignant texts which Anders wrote on Grosz' artistic research, providing some of the most vitriolic social criticism of his time. The studies of Anders show unpredicted connections, unveiling in an unprecedented way the deep unity of Grosz' wide œuvre marked by an absolute pessimism, and therefore particularly near to the philosopher's "negative ontology". Moreover, these texts raise key questions concerning modern art itself which are still central in our time, among others: the political engagement of artists, their relationship with the market, and their clairvoyance, the ethical use of montage practice, and the thin line between life and art.

Keywords: George Grosz, Günther Anders, Man without World, World without Man

L'arte è una disciplina da combattimento: George Grosz e Günther Anders

Rosanna Gangemi

rosanna.gangemi@sorbonne-nouvelle.fr

A Leen Catherine Rose

Le sage ne rit qu'en tremblant
(Charles Baudelaire)

Errent-ils par les rues modernes comme des exilés sans espoir?
(Guy de Maupassant)

1.Introduzione

Il 6 agosto 1945 è una data che rappresenta un momento di svolta per Günther Anders (1902-1992), una delle voci più rappresentative, ma non tra le più ascoltate, del secolo scorso: il giorno dello sgancio della bomba su Hiroshima segna la fine ufficiale del suo scrivere d'arte. Prendendo le distanze da tutto ciò che non poteva avere un impatto diretto e immediato sulla preservazione dell'umanità dalla sua (per lui certa, ma rimandabile) fine, il filosofo minimizza l'importanza di questi studi, tanto per la loro forza nell'ambito dell'estetica, della storia dell'arte e della storia delle idee, quanto per il loro ruolo fecondo e illustrativo nella comprensione dei motivi fondanti della sua speculazione filosofica. Difatti, nonostante il crescente interesse nei confronti del pensatore tedesco, la ricerca, a torto, sembra ancora poco interpellata da questa produzione "marginale". Tuttavia, è marginalizzando egli stesso i suoi contributi sull'arte che Anders offre un indizio metodologico per abbracciare appieno il suo pensiero: chi si avvicina alle sue riflessioni sull'uomo, non dovrebbe fare a meno di considerare anche i margini. Inoltre, il fatto di aver raggruppato, tardivamente, la maggior parte di questi scritti sull'arte in un'unica raccolta e la scoperta che il suo breve studio su Rodin era destinato al terzo tomo de *L'uomo è antiquato* (1956, 1980) –

rimasto allo stato di progetto¹ –, dimostra che l'interesse per l'arte e la letteratura del filosofo non era solo un loisir erudito e stimolante da inizio di carriera da parte di un artista mancato e di un autore di narrativa egli stesso, ma un *fil rouge* sottile e insopprimibile destinato ad attraversare tutto il suo itinerario teoretico.

Anders, cresciuto in esilio e nella rivolta, sa benissimo che per comprendere un pensiero bisogna percorrerne tutti i sentieri, le rotture e le lunghe deviazioni, lo ha appreso sulla propria pelle attraverso il susseguirsi di quelle che chiama le sue “*vitae*”, e sono quindi i diversi dispiegamenti dell'esistenza che cerca negli artisti e nelle opere d'arte che animano il suo interesse speculativo.

È nel 1956 che il filosofo dà alle stampe il primo volume della sua opera capitale: *L'Uomo è antiquato*. Nell'era dell'industrializzazione avanzata, lo iato tra ciò che gli esseri umani riescono a produrre e ciò che intellettualmente ed emotivamente riescono realmente a “concepire”, e quindi a prevedere in termini di conseguenze, si manifesta come una vera e propria “discrepanza prometeica”, una pericolosa discrasia. In altre parole, la nostra capacità di immaginazione, intesa soprattutto come immaginazione morale, non regge alla vertiginosa supremazia della nostra capacità tecnica. Questa impasse dovrebbe, secondo Anders, portare l'uomo a una forma di ansia positiva, ultima risorsa sociale contro un mondo dominato, e stremato, dalla tecnologia. Se la “colpa” risiede nella mancanza di *Phantasie*², qual è il ruolo dell'arte in tutto questo, e delle arti visive in particolare? Voler individuare la possibile fecondità dei rapporti tra le pratiche artistiche analizzate da Anders e la sua antropologia negativa dell'«uomo senza mondo»³, non può prescindere da una lettura critica del penetrante profilo che il filosofo tratteggia di un altro osservatore partecipante dell'apocalisse, George Grosz (1893-1959).

È a Lothar Lang che dobbiamo un necrologio piuttosto originale del grande disegnatore e pittore tedesco. In questo testo, intitolato con un certo gusto per la sillessi *Un morto è morto*⁴, l'autore sottolinea la slealtà, con il conseguente allontanamento, di cui Grosz lo spartachista si è reso colpevole prendendo le distanze dal Partito

¹ Cfr. R. Gangemi, *Senza riparo in moto perpetuo. Günther Anders su Rodin*, in E. Saletta (a cura di), *La scrittura dell'esilio oltreoceano. Diaspora culturale italo-tedesca nell'Europa totalitaria del Nazifascismo. Riflessioni interdisciplinari*, Aracne, Roma 2020.

² Cfr. G. Anders, *Et si je suis désespéré, que voulez-vous que j'y fasse ?* (1979), Allia, Paris 2014, p. 65.

³ Cfr. l'introduzione di Anders alla raccolta *L'homme sans monde : écrits sur l'art et la littérature* (1993), tr. fr. di C. David, Fario, Paris 2015.

⁴ L. Lang, *Ein Künstler, der den Weg verfehlte. Gedanken über den Abstieg des grossen Talents George Grosz*, in *Bildende Kunst*, Dresden 1959, pp. 768-771.

Comunista⁵. Va ricordato, al riguardo, che in un contesto in cui i funzionari della DDR manifestavano un atteggiamento generalmente avverso nei confronti di artisti contro come Grosz, Lang, oltre alla sua attività di storico dell'arte, fu anche informatore della *Stasi*⁶. L'ipotesi di Catherine Wermester⁷ sulla possibile reazione intellettuale di Anders a questo scritto, due anni dopo, scrivendo egli stesso sull'artista, non ci sembra così peregrina. D'altronde, se Grosz meritava prima di chiunque altro di essere difeso, era proprio «perché era tutto salvo innocente». Il suo statuto di «eretico», che Anders trovava «particolarmente invidiabile»⁸, avendolo inseguito lui stesso per tutta la vita, qualificando così i suoi scritti e rifiutando quasi tutti i titoli onorifici, affinché la sua credibilità, e quindi la sua capacità di scuotere gli animi, non perdesse forza, fu per Grosz una designazione abbastanza precoce e rinnovata nel corso del tempo fino alla sua morte, e oltre.

Se Anders si fa, nei confronti di un numero molto limitato di artisti, come di certe battaglie socio-politiche, il “*Vertreter von Kampfthesen*”, il rappresentante di tesi militanti, l'artista, nella sua prospettiva, deve rendere visibile l'indicibile. Poiché dove «la vita è impreziosita sotto il cellophane scintillante» di ciò che Anders definisce la «radiosa apparenza», allora l'arte, tanto più, ha il dovere di «fare sul serio». Che, in altri termini, vuol dire rifiutare ogni «funzione decorativa» per farsi «verità insulare»⁹. E se inoltre l'artista non è solo il figlio, e anche il più caratterizzato, di una società al collasso, ma arriva a rendere quella stessa società «sua figlia», poiché riesce a «registrarne» sotto forma di immagini gli anni cruciali in modo che nei ricordi di coloro che li hanno vissuti il disegno si confonda con la realtà, e se infine, al contempo, riesce a restituire l'immagine del mondo di ieri a coloro che non ne facevano parte, allora

⁵ L'impegno prosovietico di Grosz non resisterà al suo soggiorno in Russia nel 1922, dove incontrerà Lenin e Trotskij: ne scriverà più tardi nella sua autobiografia *Un petit oui et un grand non. Sa vie racontée par lui-même* (1946), tr. fr. di C. Bounay, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes 1990, p. 236: «Stavano attenti a reprimere quel poco di individualità che gli era ancora rimasta, e senza dubbio avrebbero preferito avere dei dischi di cartone grigio per i loro volti, portando un numero scritto in rosso al posto del nome», trad. it. nostra, come le seguenti dove non specificato altrimenti. In seguito, attraverso la sua arte, Grosz non mancherà di riservare alla rivoluzione bolscevica un ritratto devastante.

⁶ Nella RDT, la *Stasi* (Ministero della Sicurezza di Stato) si appoggerà su agenti ufficiali e su un gran numero di informatori, chiamati “IM” (*Inoffizieller Mitarbeiter*, collaboratori ufficiosi). Lothar Lang fu un IM con lo pseudonimo di “Schreiber” (scrittore).

⁷ C. Wermester, *Un mort est mort*, in G. Anders, *George Grosz*, tr. fr. di C. Wermester, Allia, Paris 2005, p. 83.

⁸ *Ibidem*, p. 84.

⁹ «La vita è radiosa? Allora l'arte sarà infernale», afferma G. Anders in *George Grosz* (1961), in *L'homme sans monde*, cit., p. 198, dove è presente anche il suo *Avant-propos à Ecce Homo* (1966).

abbiamo a che fare con un vero e proprio «plasmatore del presente», a cui dobbiamo la distinzione di «figura»¹⁰.

È nell'opera di Grosz e solamente in questa che Anders ritrova tali condizioni dello spirito e tali esiti della forma pittorica. Gli consacrerà – e lo stesso farà per il suo compagno d'«armi» John Heartfield come per Auguste Rodin, ma con un vigore discorsivo ancora più potente¹¹ –, un breve saggio critico il cui numero di pagine potrebbe dirsi inversamente proporzionale ai concetti esposti, che saranno poi integrati con la sua “introduzione” a *Ecce Homo*.

Grosz, a cui non manca un'inclinazione per la retorica e la scrittura, nonché un gusto spiccato per la derisione, mostra fin dalla sua giovinezza uno straordinario talento per il disegno¹². Questi, sono tutti elementi che lo avvicinano fortemente a Anders¹³.

Dal 1913, l'artista comincia a rappresentare la borghesia con dei tratti particolarmente ostili: il suo sguardo feroce, intriso di un'estetica grandguignolesca, si traduce rapidamente in un atto d'accusa rivolto alla società berlinese e in una difesa della causa proletaria¹⁴. In seguito, attaccherà più generalmente i suoi contemporanei, le istituzioni militari e religiose, la barbarie della guerra, la capitale sinistramente rinchiusa durante la smobilitazione, i prodromi dell'ascesa del nazismo, il mondo ridotto all'ombra di se stesso. Disegnatore dallo stile unico, non appartiene a nessuna scuola e aderisce al nascente movimento dadaista tedesco – dove viene chiamato anche “Propagandada” – solo a causa dei fratelli Herzfelde, con i quali condivide lo stesso sentimento di rivolta e l'abilità nell'uso dell'ironia come un'arma. È un'epoca in cui i propositi sono ancora febbrilmente rivoluzionari: gli artisti non si accontentano della conquista di “un'immensa risata”¹⁵, si battono per la distruzione delle fondamenta della

¹⁰ *Ibidem*, pp. 197-198.

¹¹ C. Wermester, *Un mort est mort*, cit., p. 86, definisce questa «analisi semiotica» come senza dubbio la più pertinente tra tutte quelle tentate al riguardo e fa ugualmente riferimento a più riprese al contributo fecondo di Anders alla comprensione dell'artista in C. Wermester, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, Allia, Paris 2008.

¹² «da Menzel non c'era più stato un disegnatore del suo rango», in G. Anders, *Avant-propos à Ecce Homo*, cit., p. 251.

¹³ «Quando George Grosz (il quale, negli anni '20, a Parigi, mi era totalmente sconosciuto) lesse, vent'anni più tardi, il mio primo tentativo di caratterizzazione, ancora sommario, della sua opera (una critica della sua mostra newyorkese su un foglio di emigrati), mi diede una pacca amicale sulla schiena e urlò: “C..., lei stesso deve aver dipinto! (a meno che non mi abbia dato del ‘tu’ perché dare del lei non gli era facile)”, in G. Anders, *VI. Sur les dessins*, in *L'homme sans monde*, cit., pp. 53-54.

¹⁴ Citiamo, a titolo di esempio, l'opera *Im Schatten (Nell'ombra)* del 1921.

¹⁵ Ricordiamo al riguardo un breve passaggio dell'autobiografia in versi di Louis Aragon: «sappiamo al contempo soffrire e ridere. Non c'è mai stata la pace né il movimento Dada», in L. Aragon, *Le Roman inachevé*, Gallimard, Paris 1956, p. 76.

società capitalista. Obiettivo che condividerà con i compagni del KPD¹⁶ fino al 1923¹⁷; in seguito Grosz si lascerà andare ad un pensiero più pessimista, una forma di nichilismo impossibilitato a contemplare un possibile miglioramento nell'immediato futuro, e che informerà tutti i momenti chiave della sua produzione artistica.

Tuttavia, la guerra per immagini non cesserà: come Heartfield, denuncia molto presto i pericoli dell'ascesa del nazismo e continua questa lotta ad armi ineguali fino alla vigilia dell'arrivo al potere di Hitler. Uomo del suo tempo – testimone, sismografo, mutilato, ribelle – difende e, soprattutto, denuncia per tutta la vita la smorfia spaventosa di ogni sorta di viventi, cittadini di *loci amoeni e terribiles*; ma anche – ed è pure per questo che probabilmente fu tanto caro ad Anders – riesce a prefigurare la visione di un mondo – seppur reso “anti-mondo” – senza l'uomo: in breve, ne preconizza l'estinzione.

Raggiunti gli Stati Uniti in una fuga che saluta come un nuovo inizio, il suo lavoro sarà condannato su altri toni: il tentativo, destinato a fallire, di abbracciare l'ottimismo americano sarà giudicato come un declino di stile e di slancio, dai risultati docili e disinnescati. Al contrario, Anders, accostandosi con viva dedizione alla pratica artistica di Grosz e alle sue *vitae*, si impegna in una difesa integrale, facendo emergere – fino ad apparire vagamente tendenzioso ma mai compiacente – lo sguardo aspro là dove sembra neutralizzato, e percependovi, inoltre, una profonda unità. Ma l'interesse principale dello studio di Anders – che si prende la libertà di non citare alcuna opera in particolare, non un solo titolo menzionato – non è, o non solo, di perorare in favore della pratica artistica di Grosz, ma di evidenziare l'importanza ineludibile di quest'uomo eccezionale, che allo stesso tempo ha incarnato e interpretato come nessun altro l'ontologia negativa del filosofo.

E, come nel caso dello scritto su Heartfield e, in misura anche maggiore, di quello su Rodin, queste osservazioni si spingono ancora oltre, affrontando lateralmente alcune questioni fondamentali dell'arte del Novecento: sul fronte dell'opera, la ricerca del “vero”, la chiarezza, il ruolo delle avanguardie, i pregiudizi e le sfide della figurazione nel discorso poetico-politico, la “transustanziazione” del soggetto (bersaglio), in qualche modo “sacralizzato”, in immagine (arma); sul fronte dell'artista,

¹⁶ Acronimo del Partito comunista tedesco.

¹⁷ Nondimeno, per Anders, Grosz fu sempre *marxista*: «malgrado i suoi tratti anarchici fossero in primo piano e il modo in cui si prendeva gioco di ogni “progresso”», realizzò una «*versione visuale del marxismo*», in G. Anders, *George Grosz*, cit., p. 207.

la rabbia come spinta propulsiva, l'arte come possibilità di sopravvivenza esistenziale e sociale, il rapporto con il potere politico e commerciale, il riconoscimento istituzionale, le forme di socialità creativa, la quasi totale sovrapposizione tra arte e vita. In entrambe le prospettive resta, in fondo, l'esigenza della libertà di espressione a tutti i costi, fino a correre il rischio della scomparsa (dell'opera, ma anche dell'artista).

Fu dunque così che Grosz, l'uomo più triste d'Europa, a voler usare le sue stesse parole, due anni dopo la sua morte, trovò nelle parole dell'uomo che non smise mai di dirsi "disperato", e che si rivelò uno dei suoi migliori *passeurs*, probabilmente il più desiderabile dei necrologi.

2. Come Medusa

Nella storia della caricatura, le analisi di Ernst Kris e Ernst Gombrich, seguite da quelle di Werner Hofmann, occupano un posto essenziale. L'insistenza sulla nozione chiave e interdisciplinare di «deformazione» mette in luce alcune caratteristiche di questo genere rissoso e burlone basato sull'anomalia e l'eccesso¹⁸, come, in primo luogo, il fatto che la caricatura cerchi di dare la caccia alla somiglianza tramite la distorsione e, attraverso ciò, si avvicini alla verità. La caricatura è un fatto sociale, anzi, per dirla con Kris, un vero e proprio pamphlet¹⁹.

Inoltre, se, come il sogno e l'allegoria, la caricatura agisce come un rebus, essa gode di una forza quasi magica: smaschera l'essere che altera, mentre lo punisce come se piantasse pubblicamente «degli aghi su una bambola con la sua effigie»²⁰.

Ora, è con queste prospettive che possiamo comprendere le deformazioni fatali provocate dal riso amaro del «voluttuosamente freddo» Grosz²¹ nella sua opera segnata da un pessimismo assoluto attraverso la lettura che ne fa Günther Anders. Aggiungendo ancora un elemento, che dobbiamo a Henri Bergson: uno dei principali metodi per realizzare un effetto comico sta nel paragonare l'uomo a «un trucco meccanico della

¹⁸ V. P. Kaenel, *L'apprentissage de la déformation : les procédés de la caricature à la Renaissance*, in "Sociétés & Représentations" II/10, 2000, pp. 79-102.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ «caricaturare il suo nemico sarebbe stato come appendere il suo ritratto in pubblica piazza [...]. D'altronde, sin dal XIX secolo i caricaturisti utilizzano, attraverso la "mise en abyme", questi procedimenti come motivi iconografici, aumentando il numero di impiccagioni [...] che sottopongono i volti a ghigni e smorfie tanto più risibili quanto il celato di queste espressioni passeggerie si trova congelato dall'immagine caricaturale», in B. Tillier, *La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation*, in A. Vaillant (a cura di), *L'esthétique du rire*, Presses universitaires de Paris Ouest, Paris 2012, pp. 259-275, pubblicato su: <http://books.openedition.org/pupo/2327?lang=fr>. 2012 (consultato il 06.02.2021).

²¹ G. Anders, *Conversations et souvenirs (Journal, 1941)*, in *L'homme sans monde*, cit., p. 126.

vita»²². È precisamente il caso degli automi e degli uomini-macchina di Grosz²³, che spianano la strada a quelli creati da lui e altri a seguito della prima guerra mondiale²⁴, con le innumerevoli protesi funzionali offerte ai grandi mutilati dalla Germania della Repubblica di Weimar, al fine che i corpi amputati da una conflagrazione meccanizzata fossero ricombinati in tutta coerenza stilistica.

Con la denuncia della ferocia della guerra che sfigura i suoi figli²⁵, gli automi di Grosz possono essere visti anche come una delle rappresentazioni più struggenti e singolari della mancanza di discernimento politico della classe borghese, dell'asservimento dell'uomo al lavoro, della disindividualizzazione a seguito della meccanizzazione²⁶, ma anche del dogmatismo e della pedanteria del burocrate, quale ingranaggio di una quotidianità ciecamente ritualizzata, sembrando così tradurre sulla tela la distopia meccanicistica di Fritz Lang con *Metropolis* (1927)²⁷ e le osservazioni sulla meccanica del riso di Bergson: «Ma l'automatismo perfetto sarà, ad esempio, quello del funzionario che funziona come una semplice macchina, o ancora l'inconsapevolezza di un regolamento amministrativo applicato con inesorabile fatalismo e spacciato per legge di natura»²⁸.

Questi corpi resi strumenti del mantenimento e della riproduzione di «poteri visibili e invisibili»²⁹, questi burattini meccanici e questi paesaggi siderali, ispirati a Carrà e De Chirico³⁰, dove l'uomo sembra aver perso il suo posto, come la serie degli sportivi, sono

²² H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900), PUF, Paris 1991, p. 25.

²³ «dotati di protesi funzionali e condividendo con la logica costruttiva dell'opera lo stesso carattere combinatorio e frammentario», in C. Wermester, *Des mutilés et des machines. Images de corps mutilés et rationalisation industrielle sous la république de Weimar*, in "Vingtième Siècle. Revue d'Histoire", 61, 1999, pp. 3-13.

²⁴ «guerra senza precedenti in quanto a perdite umane, è anche il primo conflitto industriale della Storia. Innescando forzatamente il confronto tra l'uomo e la macchina, tra la macchina e l'artista, essa modifica totalmente i termini del dibattito. Da tale combattimento dalla violenza inaudita, l'uomo, effettivamente, ne esce vinto», *ibidem*, p. 4.

²⁵ «A ognuno di noi, del resto, mancava qualcosa. Per uno era una gamba, per l'altro un occhio o due, per il terzo la pancia, per il quarto la tibia, per il quinto la memoria», in G. Grosz, *Un petit oui et un grand non*, cit., p. 156.

²⁶ «Dai personaggi alle architetture, tutto sembra intercambiabile, atto ad infinite combinazioni», in C. Wermester, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, cit., p. 24.

²⁷ Grosz dipinge, dieci anni prima, la sua *Metropolis*: ispirata dal cubismo e soprattutto dal futurismo, se ne distacca per lo sguardo morale sulla città, più prossimo all'espressionismo.

²⁸ H. Bergson, *Le Rire*, cit., p. 27.

²⁹ C. Wermester, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, cit., p. 24.

³⁰ Negli anni '20, come gli *Automi repubblicani* (1920) lo dimostrano, Grosz si riconosce nella *Pittura metafisica* — le sue figure portano delle protesi in mezzo a paesaggi urbani fantomatici —, piuttosto che nell'espressionismo tedesco, che l'artista contesta per il suo "anarchismo", in G. Grosz, W. Herzfelde, *Au lieu d'une biographie*, in G. Anders et al., *L'Art est en danger*, tr. fr. di C. Wermester, Allia, Paris 2012, p. 42, o, secondo C. Wermester, per il suo «individualismo irresponsabile», in C. Wermester, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, cit., p. 22.

ascrivibili ad un «formalismo sperimentale» che si traduce in una «polisemia di forme» che va curiosamente in direzione dell'astrazione tanto aborrita dallo stesso Grosz³¹. Nondimeno, tale passaggio “metafisico” non cattura l'attenzione di Anders, il quale – ed è la tesi di Andrea Bonavoglia –, probabilmente minimizza la produzione in pittura di questi anni infine di valorizzare quella grafica e satirica, più apertamente impegnata³².

Se Anders rileva quattro grandi momenti nella pratica dell'artista, la produzione continentale, fra il 1912 e il 1933, la etichetta come il suo periodo tedesco nel segno della derisione più pugnace³³. Difatti Grosz nasce caricaturista. Gli esordi della sua carriera coincidono con le sue collaborazioni con la stampa satirica e con la definizione di uno stile personale che passa anche, dopo un breve passaggio “Jugendstil”, attraverso l'estetica futurista. Il suo linguaggio grafico permette l'incrocio fra il suo immaginario, nutrito in particolare del disegno della stampa francese e tedesca, la sua capacità di osservazione grazie alla frequentazione della “scuola del mondo” e il suo militatismo. Il suo coinvolgimento politico è un vero e proprio modo di essere, inseparabile dalla sua vocazione artistica.

Mentre Grosz adattava gli strumenti della satira alle prospettive della rivoluzione, guardava all'immaginario popolare «per forgiare il suo tratto realista»³⁴, attraversando al contempo secoli e generi della storia dell'arte³⁵, i suoi disegni, intesi come uno specchio, e il più impietoso, si proponevano di fissare il grottesco e il ridicolo proprio degli uomini del suo tempo. Quando fu chiamato a difendere l'album *Ecce Homo*, caricature moraliste destinate a provocare il rigetto, a seguito di un processo per oscenità intentato dal procuratore generale e il ministro delle Scienze, delle Arti e dell'Educazione popolare, descrisse lui stesso l'opera in questi termini: «È un

³¹ Ivi, p. 24.

³² A. Bonavoglia, *Grosz e Rodin fuori e dentro la visione di Anders*, in M. Latini, A. Meccariello (a cura di), *L'uomo e la (sua) fine. Saggi su Günther Anders*, Asterios, Trieste 2013, p. 125.

³³ Ivi, p. 124.

³⁴ V. F. Knoery, *Panoptikum. L'univers graphique de George Grosz entre guerre et révolution*, in *Impressions du front. George Grosz – Otto Dix*, cat., Musée du temps, Besançon, Éditions Snoeck, Gand 2014.

³⁵ «Per ottenere uno stile che restituisse la durezza e l'insensibilità dei miei soggetti in modo radicale e puro, ho studiato le manifestazioni più immediate della pulsione artistica. Ho copiato i disegni folkloristici dagli orinatoî. Mi colpivano come l'espressione e la traduzione più diretta di sentimenti forti. Anche i disegni dei bambini mi stimolavano, per il loro carattere univoco. [...] Ammiravo i giapponesi che osservavano la natura con infinito fervore [...] Altrettanto mi stimolava Toulouse-Lautrec. Ma mi piaceva anche osservare le incisioni su legno antiche e primitive; ho scoperto nell'estrema semplicità della loro tecnica della linea una massima potenza espressiva. Per le strade, nei caffè, nei teatri di varietà, ecc., prendevo appunti, tracciavo schizzi», in G. Grosz, W. Herzfelde, *L'art est en danger. Un essai d'orientation*, in G. Anders et al., *L'Art est un danger*, cit., p. 23.

documento che testimonia questo periodo d'inflazione, con i suoi vizi e i suoi costumi dissoluti, producendo un effetto tanto brutale quanto l'epoca che me l'ha ispirato»³⁶.

La caricatura fu dunque per Grosz una possibilità di sublimare il suo odio, ma anche un mezzo per promuovere l'emancipazione individuale da ogni oppressione, all'altezza dell'esempio paradigmatico ricevuto studiando Hogarth, Goya, Pascin, Daumier «il Michelangelo della caricatura», «e gli artisti dello stesso genere»³⁷, ma anche Rowlandson e Gillray³⁸. Anders ci restituisce tutta la finezza antropologica e la violenza che «colpisce»³⁹ che si sprigiona dalle sue opere attraverso l'analisi del tratto dell'artista, sottolineando prima di tutto lo scarto fra le avanguardie – e in qualche modo perfino *Guernica* de Picasso, così come Bosch et Goya –, e Grosz. Se la rivoluzione dei primi nella loro dissoluzione del «mondo delle immagini» si dispiega attraverso un'estetica della «demolizione» la cui sola conseguenza tangibile, e «ambigua», è il «disastro incorniciato», le «anti-immagini» di Grosz non potrebbero essere «più lontane dalla funzione decorativa dell'opera d'arte»⁴⁰. Al riguardo, non si può davvero comprendere l'opera di Grosz, il suo radicalismo, afferma Anders, se non si tiene in mente la ripugnanza che il mondo gli ispira, il suo spirito esacerbato irrimediabile⁴¹, e che è la ragione ultima, contrariamente alle tendenze del suo tempo, del suo voler restare risolutamente figurativo. Ma l'artista è ben più di un figurativo, è un «realista aggressivo» in un mondo non «sano», che si impegna non solo a traslare visualmente, ma a «colpire», e con tutta la brutalità possibile⁴². Quest'onere di dover gettare in faccia le «infamie», spinge Anders ad affermare che il cammino dell'arte, che ha la sua origine ancestrale nelle teste apotropaiche di Medusa, sembra tornato al suo stato primordiale, e

³⁶ G. Grosz, *Tapuscrit Lebenslauf, Notizen und Prozeß, 3 décembre 1930*, Cambridge, Massachusetts, The Houghton Library, Université de Harvard, in R. Jentsch, *George Grosz, 1893-1959. Un grand Non. Grosz visionnaire*, cat., Musée Félicien Rops, Namur, Pandora Publishers e Ronny Van de Velde, Antwerpen 2013, p. 11.

³⁷ G. Grosz, W. Herzfelde, *L'art est en danger*, cit., p. 25.

³⁸ E. Bilardello, *Introduzione*, in G. Grosz, *Lo specchio del borghese*, BUR, Milano 1976, p. 6.

³⁹ G. Anders, *George Grosz*, cit., p. 201.

⁴⁰ Ivi, p. 198.

⁴¹ Wermester lo commenta così: «per riprendere una formula più volte impiegata da Grosz per esortare gli artisti a uscire da una dubbia neutralità, la satira politica, al di là dei suoi oggetti, mette in scena l'atto stesso di scegliere il proprio campo», in C. Wermester, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, cit., p. 28.

⁴² L'autore rileva in Grosz una inversione fra soggetto e oggetto, che è anche attribuibile a un campo dal «carattere sirenico», quello della pubblicità, dove le immagini hanno la forza penetrante di Medusa: «Ciò che guarda, non siamo noi, sono le immagini; ciò che è guardato, non sono le immagini, siamo noi», in G. Anders, *George Grosz*, cit., pp. 201-203.

questo si avverte anche nel suo tratto «sporco», scevro da affettazioni⁴³. L'opera, come la più celebre delle Gorgoni, deve pietrificare, o meglio, «colpire», nel doppio significato – il filosofo sottolinea la «grande chance semantica» di questa parola –, di colpire lo sguardo attraverso delle somiglianze che colpiscono – vale a dire attirare ma anche attraversare lo spettatore spaesandolo – e, soprattutto, di colpire i suoi nemici – presi d'assalto usando come armi matita e pennello –, dove il verbo rinvia «all'azione riuscita di colui che attacca»⁴⁴. Per questo, il tratto non può essere che fortemente pensato, poiché non è affatto detto che ad ogni linea tracciata corrisponda qualsiasi oggetto, e poiché, come per i fotomontaggi di Heartfield, «il carattere del tratto agisce come un giudizio sul soggetto». Grosz era difatti ben cosciente che un segno tenero, anche se rappresenta un oggetto infame o brutale, «equivale a una dichiarazione d'amore fatta a tale oggetto, e ne trae le conseguenze: fa delle sue capacità classiche un uso contenuto», dimostrando, attraverso queste rinunce, il suo statuto incontestabile di maestro⁴⁵. Se la forma, malgrado il rifiuto di qualsiasi eufemizzazione, si piega all'«identità del tratto e del soggetto»⁴⁶, il contenuto è il frutto velenoso di una pollinizzazione tragica: Grosz, precisa Anders, crea per «auto-contaminazione» – una «*mimesis* motrice» prerogativa degli attori –, basata su un'autobrutalizzazione cosciente che si ottiene attraverso l'esposizione contagiosa e metodica alla crudeltà del soggetto rappresentato⁴⁷.

3. Le immagini agitate

«Quando il disgusto era troppo grande, mi ubriacavo»⁴⁸: è con queste parole che Grosz riassume il suo vissuto pre-bellico. Ma non smette certo di disegnare. E quando scoppia il conflitto mondiale, l'artista riporta in modo frontale l'esperienza dei bombardamenti

⁴³ C. Wermester sottolinea: «È comunque Günther Anders che afferma, con la più grande forza, l'efficacia magica delle immagini di Grosz». E aggiunge: «È anche Anders che, associando il termine «terrore» alle opere dell'artista, risveglia Medusa», in C. Wermester, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, cit., p. 46.

⁴⁴ G. Anders, *George Grosz*, cit., pp. 200-201; «E quello del quale la matita fissava la sagoma, sembrava arrestato e fatto prigioniero», *ivi*, p. 198.

⁴⁵ *Ivi*, p. 204.

⁴⁶ E ancora su questa rimarchevole intuizione di Anders, vale la pena evocare C. Wermester, *Un mort est mort*, cit., p. 86: «iscrivendo un rapporto di contiguità tra il disegno e la cosa rappresentata, il carattere di indice che esso conferisce alle immagini [ha] un'efficacia immediatamente politica. Questa interpretazione invalida un certo numero di critiche mosse a Grosz, tra cui quella di Bertolt Brecht».

⁴⁷ «Io si è costantemente sospettato di non essere migliore delle sue creature [...] un sospetto non proprio smentito dall'impressione che dava come persona», in G. Anders, *George Grosz*, cit., pp. 204-205.

⁴⁸ G. Grosz, W. Herzfelde, *L'art est en danger*, cit., p. 24.

che colpiscono le città e le popolazioni civili. La breve vita da soldato gli ispira un gran numero di disegni e, per la prima volta, racconta, si sente parte di un tutto, composto da un piccolo numero di arruolati, che condivide con lui esperienze e punti di vista, dando al contempo legittimità al suo lavoro artistico. Nel frattempo, giunge alla convinzione che la guerra non è qualcosa di astratto e demoniaco, ma il frutto concreto di interessi di proprietà e di potere propri «degli uomini dai pantaloni lunghi e le barbe, con o senza decorazione»⁴⁹.

«L'inferno della Berlino post 1919» lo interpellerà altrettanto⁵⁰: Grosz non presenta solo il viso della classe dominante o dei «naufraghi senza scrupoli» denunciati attraverso la scelta di tratti corpulenti, ispessenti, ma anche quello della feccia dei bassifondi, dei «tipi anonimi e miserabili dei cortili», degli uomini espulsi dal mondo e privati di immagine⁵¹. Per riprodurli, sceglie un tratto sottile, «quasi distratto», «*senza volume*», al limite della figurazione, che Anders definisce «nullo»⁵², votato a rendere categoria il loro non-essere⁵³, sottolineando al contempo l'indifferenza che la loro presenza ispirava: «se si è nessuno», spiega, «allora si è come l'aria agli occhi dei dominanti, vale a dire trasparenti»⁵⁴. Questo tratto si rivelò particolarmente propizio al «metodo radiografico» proprio dell'artista, che dipinse il mondo, regno del simulacro e della maschera che cela le ideologie imperanti, come una macchina a raggi X, svelando al contempo la verità e «il trucco opaco del reale»⁵⁵. D'altronde, un pittore che si trovasse nell'impossibilità di poter accordare la sua fiducia all'apparenza del mondo, che non fosse messo in condizione di credere in linea di principio ad una «certa corrispondenza fra l'essere e il fenomeno», potrebbe riprodurre, in termini platonici, solo un'«*apparenza d'apparenza*»⁵⁶, e quindi finirebbe per esercitare un mestiere totalmente sprovvisto di senso. Grosz, secondo Anders, assume questa contraddizione e

⁴⁹ Ivi, p. 25.

⁵⁰ E. Bilardello, *Introduzione*, cit., p. 11: «a tempi di guerra corrispondono disegni di lotta frontale, a tempi subdoli corrispondono disegni che attaccano il nemico da un altro lato, dove è più scoperto: nel ridicolo, nella bruttezza quotidiana di cui non s'accorge, nelle piccole miserie automatiche per le quali non c'è remissione».

⁵¹ G. Anders, *Avant-propos à Ecce Homo*, cit., p. 241: «il popolo doveva solo perseguire la messa alla prova della sua non-libertà sotto altre forme, quella della disoccupazione o della miseria a seguito dell'inflazione».

⁵² G. Anders, *George Grosz*, cit., pp. 205-206.

⁵³ E. Bilardello, *Introduzione*, cit., p. 11.

⁵⁴ G. Anders, *Avant-propos à Ecce Homo*, cit., p. 250.

⁵⁵ «Se appartiene per essenza al reale di mascherarsi da “fenomeno”, allora appartiene alla sua immagine vera e completa di mostrare i due nello stesso momento: la verità e la maschera», in G. Anders, *George Grosz*, p. 208.

⁵⁶ *Ibidem*.

agisce come un «*platonico inverso*»⁵⁷: mostra simultaneamente l'apparenza – i vestiti borghesi trasparenti – e la profondità – quel che c'è sotto i vestiti, la nudità e la lubricità femminile, la bestialità e la brutalità dell'uomo. Ecco perché il suo tratto «nullo», senza superficie, senza spessore, che dispone «di abbastanza posto per stipare le viscere»⁵⁸, si rivelò particolarmente propizio a tale metodo, e questo si confermerà fino all'ultima fase della sua pratica artistica.

In questo furore rivelatorio di boia volgari e vittime amorfe, Grosz contribuisce profondamente allo sviluppo di ciò che designa come il «solo movimento artistico essenziale da decenni»⁵⁹, il dadaismo tedesco, mentre dal 1920 è coinvolto anche nella Nuova Oggettività. Esperienze solo apparentemente lontane, in quanto gli artisti coinvolti condividevano la convinzione della necessità di ritrarre l'epoca che attraversavano «nei suoi tratti più salienti»⁶⁰, prendendo le distanze dall'idealizzazione neoclassica ancora in voga nelle accademie⁶¹.

In seno ai dadaisti – questo «piccolo gruppo di esseri che l'immensa assurdità della loro epoca aveva reso fuori di sé e melanconici»⁶² – la derisione di Grosz si farà rottura⁶³ e la sua sovversione collaborazione, in una pratica sperimentale feconda, abbracciando, e sfidando, i linguaggi più diversi. I libri, le riviste, gli album e i *photocollages* firmati con Heartfield che appaiono con Malik⁶⁴ durante questi anni incandescenti, così come le letture performative e le installazioni, portano avanti una critica dell'arte e della politica dell'epoca insieme. Generatrice di pubblicazioni artistiche di rottura, curate e singolari, Malik brillerà a lungo nel panorama editoriale dell'epoca, rimanendo anche dopo la sua chiusura come un modello paradigmatico di editrice indipendente sperimentale e antagonista.

Si tratta dunque di un periodo particolarmente prolifico per Grosz, che firma anche dei disegni e dei collage per varie riviste satiriche e radicali; le minacce e le denunce incessanti in fondo non fanno che amplificare la sua forza creativa e la sua notorietà,

⁵⁷ G. Anders, *Avant-propos à Ecce Homo*, cit., pp. 251-252.

⁵⁸ G. Anders, *George Grosz*, cit., p. 209.

⁵⁹ G. Grosz, W. Herzfelde, *L'art est en danger*, cit., p. 26: «Non sorridete – ha trasformato tutti gli “ismi” dell'arte in piccole storie da bottega antiquata».

⁶⁰ F. Knoery, *Panoptikum*, cit.

⁶¹ G. Grosz, *Un petit oui et un grand non*, cit., pp. 87-88.

⁶² G. Anders, *Avant-propos à Ecce Homo*, cit., p. 246.

⁶³ G. Grosz, W. Herzfelde, *L'art est en danger*, cit., p. 27: «Non eravamo ancora capaci di vedere che un sistema fondava questa follia».

⁶⁴ Malik viene creata nel 1917 da Grosz i fratelli Wieland e Helmut Herzfelde - quest'ultimo come gli altri modificherà il suo nome divenendo John Heartfield.

mentre i suoi album raggiungono tirature ragguardevoli. Dal punto di vista dei contenuti, l'artista restituisce una serie di rotture tormentate che segnano la fine di un'epoca – quella dell'impero guglielmino, con il declino di istituzioni autoritarie e aristocratiche – e l'entrata, brutale, nell'era della modernità. Riporta il trauma dell'esperienza della guerra, gli episodi rivoluzionari, l'instabilità politica e sociale della Repubblica di Weimar, l'instaurazione del regime nazista. Dal punto di vista dello stile, non si fa alcuna illusione di poter risolvere il caos in un'estetica unitaria⁶⁵, e la prospettiva, ancora quasi rispettata nelle sue opere pre-belliche, vacilla – vista probabilmente come «la simulazione di un falso ordine»⁶⁶ –, e finisce per «esser resa soggetto di trasgressioni sempre più violente»⁶⁷. Nella Berlino di Alfred Döblin con il suo metodo di associazioni libere, e poi durante il suo tentativo newyorkese di diventare illustratore *mainstream*, i procedimenti di Grosz resteranno essenzialmente fondati sul montaggio⁶⁸, come a sottolineare l'impossibilità di poter ancora sperare di concepire il mondo come una totalità organizzata⁶⁹. Per Elias Canetti, «la terribile coesistenza di tutte le cose, il loro caos che si riceveva come uno schiaffo nei disegni di Grosz, non era esagerato, era a Berlino qualcosa di naturale»⁷⁰, e difatti è per l'attrazione nei confronti della capitale tedesca, che «il motivo della grande città, agitata e colorata, frammentata e compatta» comincerà a federare degli insiemi di immagini eteroclite⁷¹.

Considerato come uno tra quelli che hanno percepito in netto anticipo l'ascesa del nazismo, Grosz fa scandalo rappresentando un Cristo in croce accessoriatamente di stivali tedeschi ed equipaggiato di una maschera a gas come il soldato di una guerra che vede la Chiesa nel ruolo di complice⁷². Per la messa in scena de *Le vicende del bravo soldato Chveik*, dal romanzo di Jaroslav Hašek, satira impietosa sulla crudeltà della guerra,

⁶⁵ M. Cappitti, *L'uomo reso superfluo. La critica di Anders al «Totalitarismo morbido»*, in P.P. Poggio (a cura di), *L'altronevecento. Comunismo eretico e pensiero critico II. Il sistema e i movimenti (Europa 1945-1989)*, Fondazione L. Micheletti-Jaca Book, Milano 2011, pp. 491-512.

⁶⁶ «Poiché a Grosz importava di smascherare il mondo per mostrare che era in realtà solo un ordine disturbato, un caos, una semplice "giustapposizione" [...] doveva vedere la perpetuazione del principio della prospettiva [...] come la simulazione di un falso ordine», in G. Anders, *Avant-propos à Ecce Homo*, cit., p. 249.

⁶⁷ «Ovunque, lo spazio tridimensionale si trasforma in struttura scorrevole [...] Ovunque, si frammenta, minacciando di inghiottire il mondo intero», in C. Wermester, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, cit., p. 9.

⁶⁸ G. Anders, *George Grosz*, cit., p. 198.

⁶⁹ *Ibidem*: «ritaglia dalle riviste americane migliaia di fotografie. [...] i suoi quaderni di schizzi, con le pagine coperte di teste senza corpi».

⁷⁰ E. Canetti, *Le Flambeau dans l'oreille (1921-1931)*, in *Écrits autobiographiques*, Librairie générale française, Paris 1998, p. 611, menzionato in F. Knoery, *Panoptikum*, cit.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² G. Anders, *George Grosz*, cit., p. 215.

Grosz produrrà delle marionette e dei disegni destinati ad essere proiettati sullo sfondo. Diciassette immagini saranno pubblicate nel 1928 sotto forma di album con Malik, e tre fra queste, tra cui il *Cristo con maschera antigas*, condurranno a uno dei processi più lunghi della storia della Repubblica di Weimar, terminato nel 1931 con l'assoluzione di Grosz e del suo editore.

Questa rappresentazione è una traduzione plastica del metodo inverso illustrato da Anders nel suo saggio su Kafka⁷³: quando Bertolt Brecht, nella sua *Opera da tre soldi*, vuole affermare che i borghesi sono dei furfanti, mette in scena dei furfanti che rappresentano dei borghesi; similmente, in tale Cristo la figura della santità gioca al soldato: conseguentemente, il sacrificio dei soldati ha qualcosa del martirio di un santo. La funzione di questa inversione è strettamente didattica: l'obiettivo è di favorire una stupefazione, l'impulso a rivedere un giudizio. A tal riguardo, Anders manifesta il suo completo scetticismo di fronte all'idea che all'epoca ci sia stato un solo spettatore suscettibile di percepire in quest'opera un odio diretto verso il Principe della Pace⁷⁴. Al contrario, il *Cristo con maschera antigas*, come un «indovinello sociale»⁷⁵, mostra i colpevoli nella misura in cui non li si vede. L'ipocrisia ne esce dunque malmenata: il «processo» che permette ad ogni immagine di «raggiungere la sua completezza» attraverso la cooperazione della «risposta corrispondente»⁷⁶, arriva a prodursi: i destinatari reagirono, gli ipocriti uscirono dalla loro «absentia» e se ne indignarono pubblicamente⁷⁷. Ciò che accadde, secondo Anders, è qualcosa di inedito nella storia dell'arte: «non solo l'immagine era diventata una riproduzione del reale, ma il reale stesso era diventato una riproduzione dell'immagine»⁷⁸.

«Dopo la breve normalità della fine degli anni Venti», Grosz lascia trasparire la nuova catastrofe⁷⁹: nel 1934, mentre Hitler si appresta a precipitare l'Europa nella follia, realizza un dipinto profetico, l'acquarello *Ghosts*, dove la morte si autoinvita tra festaioli mondani. Ma il «nemico dello Stato», l'autore di un'arte «degenerata», ha un riparo, adesso⁸⁰: l'americanizzazione sognata è finalmente all'orizzonte

⁷³ Ivi, p. 225, n. 24.

⁷⁴ Ivi, p. 214.

⁷⁵ Ivi, p. 215.

⁷⁶ Ivi, p. 216.

⁷⁷ Ivi, p. 217.

⁷⁸ Ivi, p. 218.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Il 12 gennaio 1933, con un processo in corso per blasfemia e un invito dell'Art Students League di New York a insegnare, Grosz emigra negli Stati Uniti, giusto in tempo per sfuggire ad un gruppo di soldati della Sezione d'assalto inviati a prenderlo.

4. Pure la pietra, perfino la conchiglia (patologia dell'opera d'arte)

Durante gli ultimi anni dell'Impero guglielmino, l'America, così lontana, viva, libera, esotica, attira i giovani tedeschi come contrappunto assoluto alla cultura borghese – sazia e soddisfatta, e pertanto destinata a un crepuscolo ineluttabile – del loro paese⁸¹. Giunto nel così tanto anelato nuovo mondo, Grosz il maestro di un'“arte continentale” viene accolto calorosamente: importanti personalità della società americana seguono il suo lavoro da anni, le gallerie lo invitano ad esporre, poiché gli archetipi creati durante i suoi vent'anni avevano «oltrepassato rapidamente le frontiere, all'Ovest come all'Est»⁸². Tuttavia, il suo «odio tangibile, che rende lo spettatore quasi cieco al suo lavoro plastico, è anche ciò che ostacola il suo riconoscimento. Quando, nel 1932, arriva negli Stati Uniti, è *solo* un caricaturista»⁸³. Per di più, lasciando la Germania non poté lasciare le immagini di questa: suo malgrado, esse facevano parte dei suoi numerosi bagagli.

Mentre si americanizzava, sentiva nuovamente la voglia di misurarsi con certe tecniche⁸⁴ così come con nuovi registri, mescolata alla convinzione che non sarebbe stato né onesto né semplice attaccare un paese che gli aveva salvato la vita e che, d'altronde, apprezzava. La sua apparente metamorfosi, grazie anche al suo «savoir-faire artigianale», fu possibile, e si rese «compiacente fornitore di immagini capace di competere con gli artisti commerciali delle riviste»⁸⁵. Nondimeno Anders rileva nell'autodistruzione graduale del suo stile, e quindi in qualche modo di se stesso per la nuova patria, la stessa brutalità che aveva saputo riservare alla rappresentazione del vecchio mondo⁸⁶. Nel tentativo di evitare di misurarsi con la politica e la violenza, Grosz cercò, secondo Anders, «la regione che ne era più lontana» e, così facendo, «scoprì *la natura*». Si mostrò capace di «registrarla» in modo realistico, con una

⁸¹ V. F. Knoery, *Panoptikum*, cit.

⁸² Anders, G., *Avant-propos à Ecce Homo*, cit., p. 245.

⁸³ C. Wermester, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, cit., p. 57.

⁸⁴ E. Bilardello, *Introduzione*, cit., p. 10 commenta così questa ricerca, che rivela un ripiegamento verso una pittura intimista, sul registro dell'arte per l'arte: «Cercherà anzi di perfezionare la tecnica della pittura ad olio, ritenendo di essere carente su quel punto, ma non si rende conto che non si tratta di un problema di tecnica; questa non gli aveva impedito di fare degli splendidi quadri futuristi, quando c'era un'identificazione totale con le sue pulsioni interiori».

⁸⁵ G. Anders, *George Grosz*, cit., p. 219.

⁸⁶ *Ibidem*.

nettezza sorprendente degna di Holbein, Seghers o Ingres⁸⁷, praticando un genere che potremmo definire senza esitazioni *old-fashioned*: la “natura morta”. Genere che il filosofo vede, in fondo, totalmente appropriato alla poetica di Grosz, il quale anche in questo caso innoverà il linguaggio⁸⁸.

È verso il 1650 che nelle Fiandre appare il termine *stilleven*, che si può tradurre con “vita silenziosa” o “vita immobile”. Tuttavia, la locuzione che si è affermata in Francia nel XVIII secolo, seguendo la definizione che Diderot ha dato nei suoi *Salons* (1765) rispetto alla pittura di Chardin, è di “natura inanimata”. È su questa seconda sfumatura di cose viste come senza vita⁸⁹, che Anders si appoggia per la sua analisi del nuovo corso nell’arte di Grosz.

Con i grandi maestri – Chardin, Kalf, van Gogh –, afferma il filosofo, le nature sono «morte» perché «staccate dal tessuto della vita umana» e presentate «nella loro esistenza quieta e muta». Con i pittori meno grandiosi, «sono degli esseri “inanimati” nel senso attribuito dalle scienze naturali»⁹⁰. In effetti, la condizione di morta non equivale alla perdita della vita, ma alla loro maniera di essere calme; però quando servono da allegoria della «vanitas», con la sua messa in guardia dalla fine ultima, sono tutto salvo silenziose⁹¹.

Di tutt’altra “essenza”, le composizioni di Grosz dovrebbero essere chiamate, in modo più appropriato, “assassinate”. Si tratta di nature ridotte al silenzio, l’ostinazione della loro presenza, anche se al limite della sparizione, non poté nulla. Se le si percepisce come fredde, afferma Anders, è perché l’artista ha raggiunto l’«effetto spaventoso» di conferire agli oggetti «l’aria di esser stati vittime di stupro o di

⁸⁷ Ivi, p. 221. Ricordiamo che Grosz in Germania aveva già abordato la rappresentazione della natura. Tuttavia, come sottolineato da Anders stesso, durante gli anni americani questo motivo diventa una vera e propria svolta di percorso.

⁸⁸ Ivi, p. 225. «Che sia esistita un’affinità tra Grosz, che aveva rappresentato la morte un numero incalcolabile di volte, e questo genere che porta la morte nel suo nome, non deve sorprendere. “Affinità” è perfino un termine troppo debole». D’altronde, Anders afferma che «è con Grosz che questo genere diventa se stesso».

⁸⁹ Questa mancanza dell’elemento vivente è stata oggetto di attenzione da parte del fotografo Henri Peyre nel suo testo *Qu’est-ce qu’une nature morte ?*: «Si potrebbe affermare che la natura morta esiste solo quando non è in competizione con un essere vivente... che inevitabilmente si impone in primo piano. Se un essere vivente viene introdotto in una natura morta, la natura morta non può più funzionare come tale», su: <http://www.galerie-photo.com/nature-morte.html> (consultato il 03.03.2021).

⁹⁰ G. Anders, *George Grosz*, cit., p. 222.

⁹¹ Cfr. R. Démoris, *Diderot et Chardin : la voie du silence*, in R. Démoris (a cura di), *Littérature et arts à l’âge classique I : Littérature et peinture au XVIII^e siècle, autour des Salons de Diderot, Fabula / Les colloques*, 2007, pubblicato su: <https://www.fabula.org/colloques/document635.php> (consultato il 03.03.2021).

assassinio»⁹². E questo gli fu possibile poiché Grosz, sbarcato su un territorio benevolente, deciso a «soffocare il satiro in lui» al fine di misurarsi con la produzione di «*slick products*»⁹³, testimonia così della vendetta delle sue furie abbandonate: la condanna a non potersi liberare della «sua vecchia griglia di lettura macabra» del mondo. Neanche le conchiglie vennero pertanto risparmiate⁹⁴.

Queste osservazioni sembrano echeggiare con ciò che Anders scriverà più tardi nei suoi diari “dell’esilio e del ritorno”, e precisamente nella sua spiegazione della notevole capacità dell’uomo ordinario che si rese complice del nazismo per convenienza e per salvarsi la vita, di ritornare alla condizione originale del suo spirito. Anders difende l’idea che qualunque essere umano, se strappato al proprio elemento, può apparentemente fare ritorno alla sua «forma anteriore» poiché, in una «situazione contro-natura», non si svela la propria «vera natura»; di conseguenza, «un essere [...] si rivela solamente nella situazione per lui naturale»⁹⁵. È per questa ragione che il filosofo non vede in questa fase di Grosz, rispetto al suo «realismo», una «riuscita», «in un senso più largo, in un senso morale», ma piuttosto una «compensazione» – come un boia, sbarcato su un’isola deserta, che si accontenta di decapitare gli alberi⁹⁶ –, o perfino una «capitolazione»⁹⁷. E, ciò nonostante, queste opere evidenziano anche una «*disfatta resasi produttiva*», poiché, facendosi «*profeta di sventura*», ha preconizzato lo statuto apocalittico del mondo⁹⁸. Perché essere, in un «*universo*» che non conosce la «*morte naturale*», equivale dunque ad essere vittima: ad incarnare il «*soggetto*» indifeso, aggiunge Anders, nel nostro mondo esposto al possibile crollo definitivo, è proprio la

⁹² G. Anders, *George Grosz*, cit., p. 222.

⁹³ Ivi, p. 219.

⁹⁴ Ivi, p. 226.

⁹⁵ Ivi, pp. 226-231.

⁹⁶ Ivi, p. 226.

⁹⁷ Ivi, p. 227. Per E. Bilardello, *Introduzione*, cit., p. 10: «C’era sempre qualcosa che rendeva sgradevole i volti, il colore debordava e sembrava macchiare tutto. Non è una confessione d’impotenza, ma il riconoscimento che la sua natura di moralista non poteva essere cancellata dal tentativo di inventarsi pittore di nature morte e negli Stati Uniti restò spreco. Ebbe un breve ritorno di vigore allo scoppio della seconda guerra mondiale [...] Fu un fuoco di paglia [...] aveva perso, insieme alla classe in cui si era riconosciuto».

⁹⁸ G. Anders, *George Grosz*, p. 225.

cosa morta, che rappresenta non solo gli uomini grosziani e il loro ambiente ma, anche, il mondo intero⁹⁹.

Sempre nei suddetti “giornali di bordo”, troviamo nelle osservazioni in merito alla nozione di «rovina» un’estensione di queste riflessioni sulla morte delle cose.

Mi ricordo molto approssimativamente di un saggio filosofico che avevo tra le mani dagli anni del liceo. [...] “la rovina” incarna la lunga e fondamentale inutile lotta delle opere dell’uomo contro la natura. [...] ma come il tramonto, la rovina possiede una “bellezza” [...]. Come se le rovine non fossero nelle regioni di guerra [...] No, queste mura non sono danneggiate. [...] Sono state abbattute. *Non sono un’opera umana morta. Ma assassinata. Sono rovine fabbricate – e quindi un’opera umana.* E se anche loro soccombono agli assalti della “natura”, è solo perché è peculiarità della nostra opera umana di appellarci alla natura affinché aiuti a rovinare la nostra opera umana.¹⁰⁰

Il contributo al genere della natura morta di Grosz rivela per Anders l’essenza dell’uomo contemporaneo in quanto sacrificato sull’altare della sua produzione tecnica illimitata: le cose rischiano di essere uccise, come si trattasse di esseri umani. Le possibilità attuali, tecniche se non morali, considerano noi esseri umani come se fossimo semplici cose; se applichiamo il principio di inversione già menzionato, vediamo che ciò che l’opera afferma richiede di essere compreso mediante una lettura invertita. In quanto uomini sottoposti a un processo di autoreificazione, noi stessi siamo stati tacitati, resi oggetti destinati al consumo: siamo a nostra volta utilizzabili, gettabili, sostituibili; prodotti superflui, la cui destinazione è l’obsolescenza certa.

5. Forme del dopo

Il “*keep-smiling*” della società americana che Grosz cercò di fare suo, divenne col tempo un sorriso stentato¹⁰¹, fino al momento in cui tale sorriso gli fu completamente tolto. Secondo Anders, le opere che caratterizzano il penultimo periodo della sua

⁹⁹ Ivi, pp. 222-223. H. Peyre, *Qu’est-ce qu’une nature morte ?*, cit., propone una riflessione che sembra idealmente apparentata al pensiero di Anders: «Nella misura in cui ogni natura morta evoca un mondo senza l’uomo, il quale però ha tutto organizzato sul quadro prima di sparire e che normalmente di ogni quadro è il protagonista, ogni natura morta possiede, attraverso questa minaccia di sparizione, un gene di morte. [...]. Nella natura morta, lo sfondo sfugge [...] Lo sfondo si fa abisso che, in se stesso, potrebbe benissimo essere il nulla che inghiotte, e che causa ogni sparizione».

¹⁰⁰ G. Anders, *Ruines aujourd’hui*, in *Journaux de l’exil et du retour* (1985), tr. fr. di I. Kalinowski, Fage, Lyon 2012, p. 281.

¹⁰¹ G. Anders, *George Grosz*, cit., p. 227.

carriera sono dei «negativi»¹⁰²: «poiché egli vedeva la verità del suo mondo nel trionfo del negativo, pretendeva, al contrario dei fotografi, di presentare le “cose stesse” tramite i suoi “negativi”»¹⁰³. Ma questa definizione, precisa il filosofo, nasconde un’aporia: il pittore, in realtà, non può che conoscere il “sì”, è difatti condannato alla positività, poiché «non può rappresentare un uomo che non arriva, non può fare apparire come per incanto sulla carta un uomo che forse verrà.¹⁰⁴ [...] Tutto quel che tocca, lo trasforma, come Mida, in qualcosa di positivo»¹⁰⁵.

Per sfuggire a questa «calamità», l’artista si vota alla «rinuncia», come per il *Cristo con maschera antigas*, che rivela attraverso l’assenza¹⁰⁶. Siamo dunque ben lontani dall’idea che «disegnare, è rinunciare», cara al suo collega e concittadino berlinese Max Libermann¹⁰⁷, e non si tratta neanche della sottrazione praticata da Rodin: Grosz rinuncia all’«essenza». I suoi “no” si traducono plasticamente in buchi, i corpi non sono che «cornici» di questi buchi. Questi spaventosi uomini traforati¹⁰⁸ sono, a loro volta, parte integrante di un ambiente fatto di cose traforate. Questo «mondo divenuto interamente rovina» porta un messaggio ontologico, di una «ontologia nera»¹⁰⁹: nel nulla, questi resti di uomo e di mondo sono solamente «delle interruzioni del vuoto». Quando lo sguardo attraversa uno di questi «uomini-finestre» – che potremmo interpretare come delle tragiche finestre albertiane spalancate sulla Storia –, quando due rovine entrano simultaneamente nel nostro campo della visione, allora la precisione dell’equazione ha raggiunto il suo apice, perché l’idea dell’uomo come rovina, o anche

¹⁰² Ivi, p. 230: «Tecnicamente, nella maggior parte dei casi si tratta di disegni esaltati dall’acquarello, i cui colori desolati e velenosi non solo avevano lo scopo di creare un effetto di sporcizia (lo facevano nel modo più ripugnante) ma, nel debordare con noncuranza dai contorni, davano a questi ultimi l’aspetto di qualcosa di instabile, di andato a male, in decomposizione».

¹⁰³ Ivi, p. 231, n. 26: «Non è un caso che fotografi eleganti nel corso dello stesso decennio abbiano iniziato a esporre negativi fotografici (in cui l’oscurità e la luce sono invertite). Ciò costituisce una versione ludica di ciò che, in Grosz, aveva un significato fatale».

¹⁰⁴ Il riferimento ad *Aspettando Godot*, su cui Anders scrisse (1954), ci sembra esplicito, e in qualche modo tutta quest’ultima parte del saggio su Grosz è impregnata del pessimismo dello scrittore irlandese: i «negativi» sembrano tradurre in immagini il concetto di «farsa ontologica» che Anders rileva in Vladimir e Estragon. Sulla lettura di Beckett da parte di Anders, si veda V. Cuomo, *Il tema della «perdita del mondo» in Anders e Adorno (attraverso Beckett)*, in M. Latini, A. Meccariello, *L’uomo e la (sua) fine*, cit., Trieste 2013, p. 164.

¹⁰⁵ G. Anders, *George Grosz*, cit., pp. 231-232.

¹⁰⁶ Ivi, p. 215.

¹⁰⁷ Ivi, p. 232.

¹⁰⁸ L’opera più emblematica che incarna questo momento pittorico del dopoguerra potrebbe essere, come suggerito da A. Bonavoglia, *Il pittore del buco* (1948), in *Grosz e Rodin fuori e dentro la visione di Anders*, cit., p. 133. Ricordiamo, al riguardo, una certa affinità con l’opera del veronese Carlo Zinelli (detto Carlo, 1916-1974), celebre figura dell’“art brut” – le cui problematiche psichiche si manifesteranno, come per Grosz, al ritorno dal fronte –, e precisamente per le sue silhouette umane e animali perforate.

¹⁰⁹ G. Anders, *George Grosz*, cit., p. 234.

dell'uomo come un nulla, non avrebbe potuto trovare illustrazione che colpisce di più¹¹⁰.

Quarta e ultima fase del suo percorso artistico – almeno rispetto alle sue conoscenze, precisa Anders –, dopo gli anni tedeschi, gli *slick products* e i buchi, l'ultimo stadio della «fine della derisione»¹¹¹ tradisce un sentimento inedito: il «lutto»¹¹², anche se non si tratta del lutto per la fine di un mondo che aveva amato¹¹³.

I residui umani diventano i filiformi *stickmen*, corpi-accendini privi di consistenza come di speranza, o piuttosto «i clown dell'apocalisse», «i nemici dell'arcobaleno». Ma come hanno potuto prendere piede questi pianti senza lacrime? Il filosofo avanza un'ipotesi: la devastazione della Germania, l'Europa esangue danno probabilmente a Grosz il senso di una «fine reale», del «tracollo», come «qualcosa di assoluto»¹¹⁴, di perduto per sempre¹¹⁵. Al riguardo, Anders sottolinea che Grosz incarna ancora un cinismo all'antica, che si risolve nella formula «tutto può essere annientato», il quale sarà sostituito e portato all'estremo da un cinismo dal potere di annientamento ben superiore, fondato sull'illusione della forza tecnica, il cui motto sarà: «*tutto è ricostruibile, ecco perché l'annientamento non è così grave e forse di tanto in tanto persino opportuno*»¹¹⁶.

A ciò va aggiunto il dato che Grosz sente di aver fallito anche dal punto di vista della sua carriera: malgrado il fatto che nel 1954 sia stato eletto come membro dell'American Academy of Arts and Letters, i suoi nuovi compatrioti sono sempre rimasti attaccati all'idea del caricaturista arrabbiato e smisurato dall'arte offensiva. Non arriverà mai del tutto a farsi riconoscere come illustratore e pittore, né si realizzerà pienamente nel ruolo di insegnante¹¹⁷. L'*American Dream* svanisce lentamente nell'alcool, l'amarrezza si fa rappresentazione apocalittica o dell'inferno¹¹⁸ o, per dirla con Anders, «quadro del lutto». Il filosofo ammette che questa metamorfosi, frequentandolo, gli era

¹¹⁰ Ivi, pp. 233-234.

¹¹¹ Ivi, p. 237.

¹¹² Ivi, p. 236. «Dopo tanta freddezza, derisione e oscurità, si esita, al momento di concludere su Grosz, a posare sulla carta la parola umano. Ma tra tutte le altre parole che provano ad offrirsi a noi, non ce n'è una più accettabile.»

¹¹³ Ivi, p. 238.

¹¹⁴ Ivi, p. 237.

¹¹⁵ Alla fine della sua vita, Grosz arriverà a chiedersi: «Tutta questa massa di disegni osceni sarà stata inutile?». Si veda il catalogo della mostra *George Grosz Berlin-New York*, 1994, pp. 310-311, in C. Wermester, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, cit., p. 75.

¹¹⁶ G. Anders, *George Grosz*, cit., p. 237.

¹¹⁷ V. U.M. Schneede, *George Grosz. The Artist in His Society* (1975), Barron's, N.Y. 1985, p. 188.

¹¹⁸ V. E. Bilardello, *Introduzione*, cit., p. 10.

completamente sfuggita: «Non so se Grosz fosse veramente consapevole della profondità della sua metamorfosi. Mi sembra abbastanza probabile che la callosità, indurita da tempo e ormai impossibile da rimuovere, intorno al suo cuore disperato, abbia completamente ricoperto la ferita apertasi nel profondo, senza che lui abbia potuto accorgersene.»¹¹⁹.

Evacuato il lungo grido di rabbia, constatata la sua incapacità e impossibilità di salvare il mondo, o almeno la sua propria esistenza, la sua opera trasmetterà ormai una «voce a lutto»¹²⁰.

6. Osservazioni conclusive

Contrariamente a quel che si tende a credere, vi è stato un momento nelle origini del percorso di Grosz in cui questi si è considerato pittore del bello. Se «la questione della bellezza» l'ha «enormemente interessato», come ebbe l'occasione di raccontare, è stata però la violenza della sua quotidianità ad avere la meglio: da un punto di vista estetico, certo – da sempre, gli infami sono visualmente più intriganti¹²¹ –, ma anche, ineluttabilmente, etico. Conseguentemente, quando cercherà in qualche modo di staccarsi dalla sua stessa immagine, di liberarsi dall'orrore e la miseria, e riservarsi il confort del bello, di adeguarsi all'ottimismo, di testare la mitezza, da un lato non riuscirà totalmente e dall'altro verrà ampiamente attaccato. Ma alla testa dei suoi “nemici” figurava egli stesso. Al riguardo, il conte Harry Kessler, che lo aveva frequentato a Berlino, vedeva in Grosz un «idealista inverso» che cela in sé una forma di bellezza tenuta segreta: «al posto di cantarla come un trovatore, attacca i suoi avversari come un cavaliere posseduto»¹²².

Una forza pittorica senza pari, graffiante e rigorosa, messa al servizio di una inclinazione alla rivendicazione morale temeraria e ossessiva, impregnata di intransigenza, giocata sul registro dell'eccesso, strappa dunque per sempre Grosz alla ricerca del bello; allo stesso modo, la chiamata a difendere il mondo nonostante tutto obbliga Anders, anche lui sotto il segno del dissenso e del catastrofismo, a mettere da

¹¹⁹ G. Anders, *Avant-propos à Ecce Homo*, cit., p. 240. Per A. Bonavoglia, in *Grosz e Rodin fuori e dentro la visione di Anders*, cit., p. 136, in queste osservazioni Anders sembra riferirsi soprattutto a se stesso.

¹²⁰ *Ibidem*: «E questa voce merita il nostro rispetto», conclude Anders.

¹²¹ Cfr. C. Wermester, *Le trait en guerre*, intervento nell'ambito di *Une vie, une oeuvre, France Culture*, 28.02.2015, pubblicato su: <http://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/george-grosz-le-trait-en-guerre>.

¹²² C. Kessler, *Cahiers 1918-1937* (1961), nota del 5 febbraio 1919, Grasset, Paris 2011.

parte le sue ambizioni estetologiche per “terrorizzare” – con le parole e con le azioni – le coscienze del mondo intero nella lotta contro ogni oligarchia che si arroga il diritto di disporre dell’apocalisse.

Il «Pomerano robusto e non sentimentale»¹²³ e il “filosofo d’occasione” hanno potuto incontrarsi e frequentarsi, “riconoscendosi”, probabilmente, all’istante. Con un destino comune di sopravvissuti alla Germania nazista¹²⁴ e una propensione all’arte e alla rivolta, condividevano tra le altre cose un cambiamento di nome¹²⁵, un talento per la premonizione storica, l’ebbrezza intellettuale della provocazione che non conosce misura, e dunque l’esagerazione come metodo, uno scetticismo verso l’essere umano così come un sentimento acuto di responsabilità verso le cose del mondo, che doveva essere per loro l’ambizione ultima di ogni opera, e che lo fu della loro vita. È facile immaginare che Anders vide in Grosz, come un’allegoria vivente, l’incarnazione della sua concezione morale dell’Artista. Nel 1977, in una replica a Mathias Greffrath durante un’intervista, il pensatore afferma che «il compito morale più importante oggi consiste nel far comprendere agli uomini che devono preoccuparsi e che devono proclamare apertamente la loro paura legittima»¹²⁶.

Grosz fu dunque ai suoi occhi tanto l’essere umano che rappresentava tutte le caratteristiche da lui delineate dell’uomo senza mondo che il genio indignato che indigna seminando il panico contro ogni sclerosi societaria, per rendersi, infine, “figura”. In conclusione, dunque, se “un morto è morto”, non era certo George Grosz.

¹²³ G. Anders, *George Grosz*, cit., p. 205.

¹²⁴ I due si incontrano durante l’esilio americano di Anders, che durerà quindici anni contro i ventisette di Grosz, e vissuti con un’attitudine verso il paese d’accoglienza ben differente.

¹²⁵ Nato nel 1883 come Georg Ehrenfried Groß, si firmerà per un certo periodo Georg Gross, e morirà nel 1959, qualche mese più tardi il rientro definitivo a Berlino, come George Grosz, avendo americanizzato già nel 1916 il suo nome e il suo cognome in odio alla Germania. Dal canto suo, nel 1930, Günther Siegmund Stern, sempre a Berlino, comincerà ad usare il cognome Anders per firmare “altrimenti” i suoi pezzi.

¹²⁶ G. Anders, *Et si je suis désespéré, que voulez-vous que j’y fasse ?*, cit., p. 93.