

PAOLO CHIARINI
L'ESPRESSIONISMO TEDESCO
STORIA E STRUTTURA

SILVY edizioni

© 2011 by Silvy Edizioni

Silvy Edizioni
38050 Scurelle (TN) - Italy
tel_ +39 0461 763232
fax_ +39 0461 763007
internet: www.silvyedizioni.com
e-mail: info@silvyedizioni.com

ISBN: 9788897634010

È vietata la riproduzione, anche parziale o per uso interno o didattico,
con qualsiasi mezzo effettuato, compresa la fotocopia, non autorizzata.

Printed in Italy

INDICE

Avvertenza	7
Per una ridefinizione storico-semanticamente dell'espressionismo	9
Fra attualità e storia	
Le due avanguardie	31
Avanguardia o realismo?	40
Storia del problema critico	42
Prospettive	
Significati della parola	65
Geografia dell'espressionismo	73
Prospettive metodologiche	88
Cronologia e ambiente	
Storia della parola	91
Le radici storiche dell'avanguardia tedesca	97
I presupposti dell'espressionismo	104
Il naturalismo come proto-avanguardia	107
Frank Wedekind e August Strindberg	114
Tra filosofia e letteratura	117
Compagni di strada (Carl Sternheim, Christian Morgenstern)	119
Possibilità e limiti di un periodizzamento	121
Lo stile e la storia	
Il clima morale come condizione unitaria dell'espressionismo	129
Pathos e stile	141
Tipologia polifonica	147
Polarità ideologica e stilistica	149
Invarianti e variabili	158
La nebulosa epocale	162
Bibliografia	169

PER UNA RIDEFINIZIONE STORICO-SEMANTICA DELL'ESPRESSIONISMO

Riaprire un discorso generale sull'espressionismo (quale è quello che, in concreto, si dispiega nelle pagine di questo volume) induce a partire — preliminarmente — da una ricostruzione lessicale che metta a fuoco le valenze più significative assunte da tale termine nel corso della sua storia passata e recente, e saggiare dunque — al di fuori di un puro aggiornamento terminologico — la consistenza dello spettro semantico-critico cui ha dato luogo.

1. I termini 'espressionismo', 'espressionistico' sono oggi di uso normale nel linguaggio colto in un duplice senso: designano, in primo luogo, una corrente artistico-letteraria affermata soprattutto in Germania (ma la cultura della Vienna di fine secolo ebbe agli inizi un peso essenziale) tra il 1905 e il 1925, e definiscono — d'altra parte — una vera e propria categoria critica modellata sulle componenti più vistose, sia tematiche sia in particolare stilistiche, dell'espressionismo storico. Il germe di una siffatta interpretazione estensiva si può già cogliere nella tendenza, assai diffusa tra protagonisti e teorici di quell'avanguardia, a vedere in essa non una fase determinata nell'evoluzione dell'arte europea, ma piuttosto un momento ricorrente ed eterno dello spirito. Il recupero (che è, di volta in volta, rivalutazione o scoperta) dell'arte egizia e greca arcaica, del gotico e del barocco, oppure della plastica negra sottolinea perciò, ai loro occhi, non tanto l'affiorare dei precedenti profondi che hanno contribuito a innescare le ricerche formali dell'espressionismo, o a riconoscersi in una civiltà espressiva radicalmente altra ma non per questo meno sorprendentemente

moderna,¹ quanto semmai la sua assunzione entro una dialettica permanente di valori e di forme a cui esso ha partecipato sotto i più diversi travestimenti: “l’espressionismo c’è sempre stato” (Kasimir Edschmid, 1917).

Dieci anni più tardi, in una fase che ne aveva visto ormai il riflusso e la fine come esperienza complessivamente unitaria (o, per meglio dire, come dominante all’interno dei linguaggi artistici della Germania primonovecentesca), questa nozione destoricata dell’espressionismo in quanto pura e semplice qualità espressiva riemerge, non a caso, nell’ambito della critica stilistica. In Leo Spitzer² essa, pur predisponendosi ad assumere il ruolo di flessibile categoria svincolata dagli obblighi anagrafici della sua genesi ideologica e lessicale,³ rimane in qualche modo collegata al contesto storico che l’ha vista nascere e, anche quando designa una realtà più vasta di quella che tale genesi implica, non esce dalla cornice di un clima culturale largamente omogeneo.⁴

¹ Per Carl Einstein (*Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weißen Bücher, 1915, München, Kurt Wolff, 1920) “il negro non è un uomo che non si è sviluppato; una importante civiltà africana è perita; il negro di oggi corrisponde a un possibile negro ‘classico’ forse come il *fellah* all’antico egiziano”. Mentre la scultura europea, dal barocco a Rodin, si caratterizza per una progressiva dissoluzione dell’elemento plastico a favore di quello pittorico, finendo col perdere il presupposto stesso di qualsiasi scultura, cioè “lo spazio cubico”, gli esempi di quella civiltà scomparsa riemersi alla svolta del secolo dimostrano una notevole capacità di visione plastica dell’oggetto e di costruzione cubica dello spazio (si veda Id., *Werke*, vol. 1, 1908-1918, Berlin, Medusa, 1980, p. 246 ss.).

² Si leggano soprattutto, in Leo Spitzer, *Stilstudien*, vol. 2, *Stilsprachen*, München, Hueber, 1961, i saggi su “Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie” (p. 84 ss.), “Der Unanimismus Jules Romains’ im Spiegel seiner Sprache (Eine Vorstudie zur Sprache des französischen Expressionismus)” (p. 208 ss.) e “Zu Charles Péguy’s Stil” (p. 301 ss.).

³ Spitzer può perciò parlare di espressionismo francese diversamente caratterizzato da quello tedesco (si veda Id., *Stilstudien*, p. 287 ss.).

⁴ Gli autori e i movimenti che egli sceglie come campioni, anche quando non appartengono all’area germanica, sono però sempre coevi alla corrente tedesca, e in qualche modo affini ad essa: così l’Unanimismo, sorto ufficialmente nel 1909 e caratterizzato da un forte misticismo sociale. Del resto per Spitzer l’espressionismo, quantunque “internazionale” (“Wortkunst und Sprachwissenschaft”, in Id., *Stilstudien*, p. 530), è pur sempre una “Richtung” (*Ibidem*, pp. 218 e 530) e in quanto tale si rifiuta — per usare le parole di Antonio La Penna (si veda n. 17) — ad una ipostatizzazione in “eone della cultura”.

Più tardi, nelle suggestive esplorazioni di Gianfranco Contini il suo uso metaforico appare più netto: lo “zelo antiespressionistico del Petrarca”,⁵ l’espressionismo (dialettale) veneto dell’ultimo Quattrocento⁶ oppure l’“espressionismo naturalistico” di Gadda,⁷ pur alludendo a una “linea espressionistica” italiana⁸ non indicano per altro differenze di grado all’interno di uno sviluppo unitario, bensì piuttosto connotazioni tendenziali che solo nell’incontro con ciò che *non è* espressionismo (ma, di volta in volta, altra cosa) ricevono la loro qualifica di predicati significativi. Certo, Contini appare incline a lavorare sul doppio registro del sistema e della storia, rilevando — accanto all’opposizione strutturale dell’espressività rispetto a una lingua di tono medio — anche il momento della durata. Ma egli è ben consapevole, per un verso, che “definire *nella* storia è definire nella *nostra* storia” e che dunque il nostro acume di moderni lettori si riproietta nel passato muovendo da una premessa concretamente inscritta in quell’arco di umane esperienze che va, appunto, “dal romanticismo all’espressionismo”;⁹ e per l’altro che siffatte retrodatazioni legittimano inevitabilmente “termini grossolani” ove non siano accompagnate da codicilli precisi.¹⁰ Tanto è vero che la sua efficace caratterizzazione interna, esplicita nel sottolineare le giunture fra mistica della palingenesi e ribellismo politico al credito dell’espressionismo storico (“l’espressività è l’equivalente d’una realtà non pacifica, al metafisico e al sociale”),¹¹ se calza a pennello per la “matita acre di un Grosz” o per la “stilografica di un immaginario Benn satirico”, non si adatta invece al “calamo antico e pacificante dei

⁵ Gianfranco Contini, “Preliminari sulla lingua del Petrarca”, in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1964, p. xvii.

⁶ Gianfranco Contini, “Dialetto e poesia in Italia”, *L’Approdo*, a. 3, n. 2, 1954, pp. 10-13; Id. (a cura di), *Poeti del Duecento*, vol. 1, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 507-508, 785, ecc.; e Id., “Saggio introduttivo”, in Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963, p. 20.

⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁸ *Ibidem*, p. 22.

⁹ Contini, “Preliminari sulla lingua del Petrarca”, p. viii.

¹⁰ *Ibidem*, p. xiv.

¹¹ Contini, “Saggio introduttivo”, p. 24.

Folengo e dei Rabelais”,¹² anche quando il tema d’obbligo — il trionfo dei soddisfatti borghesi al ristorante — sia il medesimo. In altri termini, in quella difficile zona ove l’interprete si misura — a tu per tu — con l’opera entro un orizzonte che presuppone la storia e tuttavia appare, per un attimo, destorificato, l’uso del concetto di espressionismo risponde ad un procedimento indiziario, è — insomma — un reagente che evidenzia determinati comportamenti stilistici senza per altro potersi costituire in figura autonoma.

Maria Corti, infine, ha voluto forzare lo schema continiano giungendo ad enucleare direttamente una “secolare tradizione espressionistica [...] italiana” (le cui tappe principali sarebbero il Ruzante, il Folengo, la Scapigliatura) del tutto autonoma “rispetto alla straniera”¹³ e dunque consumando per intero questo processo di distacco dell’espressionismo dalla sua matrice storica. Giustamente osserva Cesare Segre, a proposito dell’espressionismo scapigliato e richiamandosi a un importante lavoro di Dante Isella,¹⁴ che “l’*indignatio* del Dossi contro una società pure criticata altrimenti non si riflette proporzionalmente nella sfera stilistica, nella quale anzi le superfici più cangianti e vivide corrispondono alle acque della memoria nostalgica”.¹⁵ In Gadda, viceversa, “la polemica linguistica coincide [...] con la polemica contro la società”.¹⁶

Ma intanto si potrà obiettare che la esplicita deformazione del dato naturalistico qui non è sempre congrua — come accadrà, invece, nella Germania del ventennio che ci interessa — alla messa in evidenza della crisi che designa; e del resto, la genesi stessa di siffatte dilatazioni dal terreno di analisi prevalentemente linguistiche suggerisce di ricondurle alla opposizione fra tono medio ed espressività, dunque a quell’espressivismo

¹² *Ibidem*, p. 11.

¹³ Maria Corti, “La lingua e gli scrittori, oggi”, *Paragone*, a. 16, n. 182/2, 1959, p. 14.

¹⁴ Dante Isella, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, pp. 5-13.

¹⁵ Cesare Segre, “Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana”, ora in Id., *Lingua, stile e società, Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 410.

¹⁶ *Ibidem*.

latente in ogni tradizione letteraria (e in questo senso, allora, l'affermazione di Edschmid citata all'inizio non sarebbe del tutto fuor di luogo) con cui l'espressionismo storico certo non si esaurisce. Al riguardo scrive La Penna:

Anche se nessuno forse ha mai parlato di poesie espressionistiche di Orazio, non è certo la prima volta che si parla di espressionismo per qualche manifestazione della cultura latina, specialmente a proposito della scultura etrusca, latina arcaica e tardo-romana. Tuttavia questo titolo apparirà ad alcuni una civetteria dilettantesca, ad altri addirittura una sciocchezza. Eppure nessuno riuscirà mai ad impedire che si parli di classico o di romantico o di barocco per manifestazioni artistiche anteriori di secoli o di millenni al classicismo o al romanticismo o al barocco: è inevitabile che nella riflessione storica ci serviamo di metafore attinte da tutta la nostra esperienza storica, anche la più recente. L'importante è non dimenticare che si tratta di metafore, non pigliare le immagini per realtà e non cercare in testi antichi una psicologia per la quale lo sviluppo storico non aveva posto ancora le condizioni; ma assicuro che io sono il più lontano possibile dal credere nel classico o nel barocco come in eoni della cultura umana, alla maniera di quella nebulosa metafisica storica che Eugenio d'Ors cercò di teorizzare in un libretto celebre fra i letterati del nostro secolo, molto più affascinante che serio.¹⁷

D'altra parte, le zone culturali a cui questa metafora generalmente si applica tornano a dimostrare che anche nella nuova accezione i contenuti storicamente determinati del significato originario sono in qualche modo presenti: nella fattispecie, il riferimento alla scultura etrusca, latina arcaica e tardo-romana sottolinea un momento antecedente alla canonizzazione del linguaggio plastico nella compostezza dei moduli classici, oppure la fase della sua dissoluzione, che comporta ovviamente la liberazione di nuove forze espressive, secondo una tesi più volte ribadita dai teorici dell'avanguardia tedesca.¹⁸

¹⁷ Antonio La Penna, "Tre poesie espressionistiche di Orazio (e una meno espressionistica)", *Belfagor*, a. 18, n. 2, 1963, p. 181.

¹⁸ Si veda ad esempio Adolf Behne, "Deutsche Expressionisten", *Der Sturm*, a. 5, nn. 17-18, 1914, pp. 114-115.

2. Ma le perplessità che desta un uso troppo disinvoltamente traslato del concetto non riguardano soltanto la dimensione, appunto, della storia (l'espressionismo in prospettiva diacronica), bensì anche — quantunque in misura ridotta — l'ottica sincronica, o per meglio dire ecumenica, da cui si è voluto spesso considerare questa costellazione artistica. È senza dubbio possibile rilevare la sua influenza — sebbene con sfasature diverse — anche al di là dei confini linguistici tedeschi (in Spagna, Francia, Belgio e Paesi Bassi, Scandinavia, Europa orientale, Italia, perfino negli Stati Uniti), ed è certamente utile e legittimo sottolineare le numerose convergenze formali e ideologiche che caratterizzano il complesso intreccio delle avanguardie primonovecentesche; ma proprio per questo sarà bene, per altro verso, tenere in qualche modo distinti i diversi fili di tale intreccio.

Certo le etichette — si sa — sono sempre ingannevoli, e rischiano di costringere entro schemi riduttivi una realtà ben altrimenti viva e multiforme. Lasciamo dunque da parte la disputa, ormai annosa e superata, sull'essenza dell'espressionismo, su ciò che rientra sotto il suo concetto e ciò che invece ne resta fuori, e disponiamoci piuttosto a considerarlo come un fenomeno storico, come un momento — che solo complessivamente possiamo chiamare determinato — nello sviluppo della ricerca artistica del Novecento: insomma una sorta di gran calderone nel quale è possibile distinguere la fisionomia di itinerari creativi spesso profondamente diversi, quando non addirittura opposti. Questa considerazione ci porta a sottolineare un primo elemento utile sul piano orientativo: vale a dire che l'espressionismo costituisce, molto semplicemente, la variante tedesca dell'avanguardia storica europea.

Questa ci pare la formulazione più equilibrata e realistica di fronte al ricorrente interrogativo, se cioè l'espressionismo sia fenomeno essenzialmente tedesco o non piuttosto internazionale. Nell'ambito dell'intera avanguardia europea del primo Novecento gli interscambi sono, come è ovvio, continui; e d'altra parte l'espressionismo ha esteso la sua influenza a un'area geografica molto ampia. Ma questa doppia dinamica è ben lungi dall'essere stata ricostruita nei suoi momenti e itinerari fondamentali (è

questo, anzi, uno dei compiti più urgenti della *Expressionismus-Forschung*), come ha giustamente osservato Gerhard P. Knapp a proposito del volume *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, curato da Ulrich Weisstein,¹⁹ rilevando come esso “mostri piuttosto le straordinarie difficoltà di una descrizione comparatistica dell’epoca, più di quanto non fornisca già — effettivamente — risultati concreti”.²⁰ Né elementi decisivi emergono, sia pure indirettamente, dal fondamentale contributo di Richard Brinkmann, *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*.²¹ Più ragionevole, nonostante tutto, ci sembra il titolo che qualche anno fa venne dato a una grande mostra allestita nelle sale del Solomon R. Guggenheim Museum di New York: “Expressionism: A German Intuition, 1905-1920”.

Le radici più immediate dell’espressionismo, infatti, affondano da un lato in quel singolare amalgama in fermentazione che è il fenomeno della *Finis Austriae*, dall’altro soprattutto nel terreno della Germania guglielmina, nata dal compromesso fra i nuovi ricchi prodotti dalla impetuosa espansione capitalistica e la vecchia classe, agraria e feudale, degli *Junker*. In questo particolarissimo aggregato, dove l’arretratezza politico-sociale si combina però a una funzione-pilota — rispetto al resto d’Europa — sul piano dello sviluppo economico, la posizione dell’intellettuale-umanista è contrassegnata da un sostanziale spaesamento, da una profonda subalternità del suo ruolo sociale.²² Continua ad operare, anche in questa fase, l’ipoteca negativa della mancata rivoluzione borghese: l’assenza di

¹⁹ Ulrich Weisstein (a cura di), *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, Budapest-Paris, Akadémiai Kiadó-Didier, 1973.

²⁰ Gerhard P. Knapp, *Die Literatur des deutschen Expressionismus*, München, Beck, 1979, p. 19.

²¹ Richard Brinkmann, *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*, Stuttgart, Metzler, 1980.

²² Una subalternità che oscilla, a livelli molto diversi di consapevolezza e dignità culturale, fra la concezione del poeta come “Geistiger Führer der Nation” e la manniana “machtgeschützte Innerlichkeit”; e che si manifesta apertamente nell’adesione della stragrande maggioranza degli intellettuali tedeschi affermati — nel 1914 — alla politica di intervento degli Imperi centrali.

una società civile organicamente articolata fa così riemergere il ricorrente mito dell'interiorità come proiezione di un permanente anticapitalismo romantico. È da siffatte premesse che matura la genesi dell'utopia espressionista: utopia nel duplice senso di tensione anticipatrice (secondo le indicazioni che Ernst Bloch forniva sin dal 1918 nel suo cripticamente espressivo *Geist der Utopie*) e insieme di astratto furore, di incapacità ad innescare un reale processo di rinnovamento. La giovane generazione del Dieci, in altri termini, appare in molte sue frange come la portatrice di un mandato sociale che non le è stato affidato dalla classe donde proviene (la borghesia) e che non è recepito da quella cui, almeno in parte, è destinato (gli operai). Da questa condizione di isolamento/opposizione rispetto al sistema²³ (isolamento di cui il pullulare di piccoli gruppi, club letterari, riviste è insieme il tentativo di superamento ma anche la manifestazione più sintomatica) nasce l'ideologia espressionista, affidata al mito dell'uomo 'nuovo' che è anche 'buono' (*Der Mensch ist gut* s'intitola una famosa raccolta di novelle di Leonhard Frank, 1917) e di una nuova comunità sociale, allo sforzo violento di declinare al plurale il suo sempre riemergente e radicale soggettivismo (si pensi alla dialettica profondamente conflittuale fra "Io, Tu, Noi" che governa due drammi così tipici come *Masse Mensch*, 1921 e *Die Maschinenstürmer*, 1922 di Ernst Toller). Questa dialettica tra individualismo e collettivismo (o comunitarismo), e insieme le altre classiche coppie oppostive che dominano *polarmente* l'universo ideologico-tematico dell'espressionismo, oltre ad offrire un primo e utile orientamento ai fini di una rilevazione contenutistica, esprimono poi — più in profondo

²³ Non escluso il sistema letterario o l'industria culturale del tempo. Come è stato giustamente notato, "il cosiddetto 'decennio espressionista' è stato molto meno espressionista di quanto parecchi testimoni e successivi interpreti vorrebbero farci credere. [...] Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Hermann Hesse o Rainer Maria Rilke non avevano smesso improvvisamente di pubblicare, anzi continuavano a rappresentare — per il gusto del lettore più colto — le personalità letterarie dominanti — a prescindere del tutto da beniamini del pubblico come Ludwig Ganghofer, Peter Rosegger, Gustav Freytag o la Hedwig Courths-Mahler" (si veda "Vorwort", in Thomas Anz, Michael Stark (a cura di), *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart, Metzler, 1982, p. xv).

— quella perdita di un rapporto *naturale* con le cose che sottende la crisi stessa del soggetto in quanto organizzatore di tale rapporto. L'antitesi, che spesso è coabitazione, di spiritualismo e vitalismo, intelletto e senso, natura e civiltà delle macchine, ecc. non indica tanto, in altri termini, una semplice divaricazione di scelte come frutto del radicalismo espressionista, come facce complementari di un medesimo estremismo di fondo, quanto soprattutto le figure in cui si raggruma — spesso torbidamente — il senso di tale perdita. Non diversamente l'aggressivo, e insieme nostalgico, pathos attivista così come le proiezioni cosmiche degli eternisti manifestano — in forme sostanzialmente omologabili — una lacerante condizione di esilio dal mondo.

Una ideologia, quella espressionista, affidata infine alla volontà di fondare una nuova religione laica che formuli in maniera pregnante — recuperata dal senso profondo, anche se etimologicamente improprio, della parola “religio” — l'esigenza di ritrovare un legame autentico fra gli individui.

Il problema di una dimensione religiosa all'interno dell'espressionismo, del suo specifico significato e del processo di secolarizzazione a cui mette per lo più capo, è, tra l'altro, tanto antico quanto — in parte — ancora aperto. Gli elementi portati alla luce soprattutto da Wolfgang Rothe²⁴ dimostrano che esso acquista, sulla base dei nuovi reperti, uno spessore forse insospettato.²⁵ Fra i lavori in argomento si veda l'acuto saggio “Espressionismo tra mistica e profanazione” di Ferruccio Masini:²⁶ partendo dalla critica all'ideologia umanistico-borghese del possesso come uno dei plessi centrali dell'avanguardia, Masini individua nell'“estremismo mistico” espressionista da un lato quella crisi radicale del soggetto che è anche il venir meno di una “fiducia nelle strutture ontologico-grammaticali del suo autopossesso e del suo potere sociale come ‘proprietario’ del

²⁴ Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1977.

²⁵ Si veda Brinkmann, *Expressionismus*, p. 281.

²⁶ Ferruccio Masini, “Espressionismo tra mistica e profanazione”, in Paolo Bertetto et al., *L'Espressionismo*, Roma, Newton Compton, 1981, pp. 38-50.

mondo”,²⁷ dall’altro quella rivoluzione per l’“elementare” che ci riconduce precisamente “al modo di essere delle cose prima di esistere dinnanzi a me, *per me*”, in una sorta di mistica “anteriorità”.²⁸

L’indicazione è assai suggestiva e meriterebbe di essere sviluppata, soprattutto nel senso di un suo confronto con un ventaglio di esemplificazioni testuali il più largo possibile. La falda religiosa sembra infatti una corrente carsica che tende di continuo a riemergere nel corso del ventennio espressionista, dal *Versuch einer neuen Religion* (1909) di Georg Heym e dai drammi francescani di Reinhard Johannes Sorge, sino all’innesto di un linguaggio esplicitamente cristologico sulla tensione anarchico-rivoluzionaria di Johannes R. Becher (si veda la *Hymne auf Rosa Luxemburg*, 1920) — dove è da chiedersi se non sia operante quel fondo cattolico-bavarese di cui ha parlato Hans Mayer.²⁹ Ci troviamo di fronte ai prodotti di una autentica “esperienza religiosa”,³⁰ a una tematica apocalittico-palingenetica in grado di evidenziare “le linee di una vera e propria religione della morte”?³¹ Oppure, ripartendo dall’indicazione del giovane Marx, secondo cui “la miseria *religiosa*” è “insieme *l’espressione* della miseria reale e la *protesta* contro la miseria reale”,³² l’orizzonte religioso espressionista esprime piuttosto, di volta in volta, la metafora della rivoluzione, il progetto utopico, lo sbocco deviato di un concreto impegno rinnovatore? E soprattutto: c’è una continuità fra il testo giovanile di Heym e — poniamo — il recupero che Ernst Bloch opera di *Thomas Müntzer als Theologe der Revolution* (1921)? È necessaria una analisi differenziante che eviti di fare d’ogni erba un fascio e studi piuttosto il singolo fenomeno nel suo contesto specifico, anche se esso è ovviamente

²⁷ *Ibidem*, p. 40.

²⁸ *Ibidem*, p. 45.

²⁹ Hans Mayer, *Ein Deutscher auf Widerruf. Erinnerungen*, vol. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, p. 125.

³⁰ Ursula R. Mahlendorf, “The Myth of Evil: the Reevaluation of the Judaic-Christian Tradition in the Work of Georg Heym”, *The Germanic Review*, vol. 36, n. 3, 1961, p. 193, n. 12.

³¹ Furio Jesi, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968, p. 142.

³² “Introduzione” a *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel*, 1843.

collegato a una più ampia costellazione epocale. Ad esempio: si è mai messo a confronto il *Festspiel* di Johannes R. Becher *Arbeiter Bauern Soldaten. Der Aufbruch eines Volkes zu Gott* (1920) con la successiva redazione del 1924, quasi completamente riscritta in chiave di ortodossia comunista? Lo scambio religione-rivoluzione forse ne risulterebbe illuminato in modo assai interessante. Come esempio paradigmatico di questo scambio ambivalente e dell'utopia quale terra di nessuno in cui si muove la giovane generazione letteraria, si aggiunga una pagina — tutta fatta di astratti furori — di Erich Mühsam:

Le forze motrici della rivoluzione sono disgusto e nostalgia, la sua espressione è distruzione e costruzione. Distruzione e costruzione sono, nella rivoluzione, identiche. Ogni stimolo distruttivo è uno stimolo costruttivo. Alcune forme della rivoluzione: il tirannicidio, l'eliminazione di un potere sovrano, la fondazione di una nuova religione, la distruzione delle antiche tavole (nella convenzione e nell'arte), la creazione di un'opera artistica; l'atto sessuale. Alcuni sintomi di rivoluzione: Dio, vita, concupiscenza, ebrezza, caos. Dobbiamo essere caotici!³³

Le questioni qui poste appaiono sotto forma di interrogativi e tali devono — in questa sede — restare. Ma anch'esse appartengono ai *desiderata* più urgenti della *Expressionismus-Forschung*, non sappiamo se nel quadro di una ricostruzione storica complessiva dell'avanguardia tedesca — come si augura Brinkmann,³⁴ suggerendo quale modello metodico la monografia di Friedrich Sengle sulla *Biedermeierzeit* —,³⁵ oppure attraverso una preliminare ricerca tematica, eventualmente anche per monografie esemplari.

³³ Erich Mühsam, "Revolution", *Revolution*, a. 1, n. 1, 1913.

³⁴ Brinkmann, *Expressionismus*, p. 282.

³⁵ E in questo caso si tratterebbe davvero di un 'nuovo Soergel', dopo la contraffazione dilettantesca di Hohoff (Albert Soergel, Curt Hohoff, *Dichtung und Dichter der Zeit: Vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, 2 voll., Düsseldorf, Bagel, 1961-1963).

3. Le etichette — abbiamo detto — sono sempre pericolose e rischiano di costringere entro un vestito troppo stretto una realtà che si rifiuta a schematizzazioni arbitrarie. Nei confronti dell'avanguardia tedesca, tuttavia, ci sembra legittimo sottolineare la presenza di parecchi elementi comuni, pur nella consapevolezza delle differenze interne e senza che ciò debba necessariamente metter capo ad una astratta ipotesi: giacché è impossibile rispondere alla domanda circa il concreto svolgimento dell'espressionismo se non si prende contemporaneamente coscienza del fatto che da un lato esso esibisce ricerche ed esperienze artistiche in piena sintonia con l'intera avanguardia europea di quegli anni, ma dall'altro presenta aspetti che sono specificamente *suoi* sia sul piano delle implicazioni formali di un atteggiamento metafisico-esistenziale schiettamente centro-europeo (si pensi alla musica schönberghiana, alla pittura-letteratura di Oskar Kokoschka, alla poesia di Georg Trakl), sia sul terreno di contenuti ideologici più crudi e immediati, di una realtà "non pacifica al sociale" — per dirla con Contini — quale emerge da una produzione di tipo generazionale-politico che certamente ha avuto un peso non indifferente, da un punto di vista storico, nel quadro complessivo dell'espressionismo. Esso è appunto questo peculiare aggregato in cui l'insondabile trasparenza dei nuovi linguaggi, la geometricamente ironica decostruzione di un mondo svuotato di senso si intrecciano a modi espressivi che sembrano affiorare dalle acque stesse, caotiche e limacciose, della vita. Assunta in questi termini globali, la natura storica determinata dell'avanguardia tedesca si caratterizza intanto per una esplicita volontà di opposizione a ciò che l'ha preceduto: l'impressionismo, la cultura e la morale borghesi della società guglielmina e k.u.k., le forme repressive — dalla famiglia allo Stato — in cui essa si esprimeva, la scienza positivista, insomma lo 'stupido' Ottocento (una serie di rifiuti, dietro i quali si legge la presenza decisiva del 'gran padre' Nietzsche). La polemica generazionale, che è anche polemica antiautoritaria e viene sempre più caricandosi di significati politici, esprime assai bene il senso di questa cesura: da *Der Bettler* (1912) di Reinhard Johannes Sorge e *Der Sohn* di Walter Hasenclever (1914), che inaugurarono la serie dei drammi *in patres*, fino al *Cabinet des Dr. Caligari* (1919), primo frutto cospicuo dell'incontro

fra espressionismo e cinema, la tematica antitirannica attraversa tutto un settore dell'avanguardia tedesca riproponendo in chiave attuale, assieme a una impietosa fenomenologia dello spirito piccolo-borghese e filisteo, il classico motivo della *Deutsche Misere* (si pensi, su questo secondo versante, ai grotteschi di Georg Kaiser e in particolare a un testo esemplare come *Von morgens bis mitternachts*, 1912, splendidamente trasposto sullo schermo, nel 1920, da Karl-Heinz Martin). Noi oggi sappiamo assai bene che quella perentoria frattura conteneva, al suo interno, anche un forte elemento di continuità con ciò che negava: ma l'intenzione eversiva resta come dato altamente significativo sia sul piano del progetto che su quello dei risultati. Così, nel punto di frattura rispetto alla tradizione si cristallizzano (nel significato fisico-geometrico del termine) nuove strutture linguistiche e nuovi valori, che per un verso sono il frutto di un ben preciso processo storico e per l'altro costituiscono l'eredità vitale trasmessa dall'espressionismo alle generazioni successive.

Questo fenomeno di ristrutturazione, in cui impegno ideologico-morale e scelte stilistiche si tengono spesso organicamente (ma possono, anche, collocarsi su piani del tutto autonomi e dar luogo, simultaneamente, a forme di arte assoluta e a opzioni politiche di radicale *engagement*: si veda il caso paradigmatico di Carl Einstein), travalica — ecco una prima verifica di quell'elemento unitario — il campo puramente letterario. Una lettura orizzontale delle poetiche espressioniste, messe opportunamente a riscontro con i risultati creativi corrispondenti, non può infatti mancare di portare alla luce — pur tra le vistose differenze specifiche — la presenza di una caleidoscopica *koiné* (linguistica e ideologica) comune a larghi settori della ricerca artistica, sanzionando una sostanziale circolarità (commutabilità) di procedure espressive e di nessi tematici. D'altra parte, una siffatta coincidenza nell'ambito di linguaggi artistici profondamente diversi, mentre non è interamente spiegabile con le multiformi attitudini di tanti espressionisti (si pensi a uno scrittore-disegnatore come Alfred Kubin, a un musicista-pittore come Arnold Schönberg, a uno scrittore-scultore come Ernst Barlach o a uno scrittore-pittore come Oskar Kokoschka), non può nemmeno essere il frutto di un caso singolare.

Il trionfo — almeno tendenziale — della coordinazione sulla subordinazione in una lingua come quella tedesca, tradizionalmente organizzata secondo strutture verticali; la sequenza drammaturgica con cui si inaugura la nuova forma teatrale aperta (il cosiddetto dramma a stazioni che, riacciandosi al modello strindberghiano di *Verso Damasco*, 1898, si afferma a partire dal *Bettler* di Sorge, 1912); la dissoluzione dell'armonia e del contrappunto classici ad opera della musica atonale, attraverso esperienze decisive quali *Erwartung* (1908), *Pierrot Lunaire* (1912) e *Die glückliche Hand* (1909-1913) di Schönberg; infine la scomposizione dei piani e delle prospettive secondo una nuova dinamica figurativa già ben presente nel lavoro del gruppo della Brücke, fondato a Dresda (1905) da Ernst Ludwig Kirchner, Ernst Heckel e Karl Schmidt-Rottluff: sono tutti, a ben guardare, fenomeni troppo imponenti e nello stesso tempo omogenei per non indurci a ricercarne la comune radice storica. Ed effettivamente si riflette in essi la realtà di un mondo in decomposizione (quello raffigurato da Gottfried Benn nelle poesie di *Morgue*, 1912, ma anche da Georg Heym e Georg Trakl), non più ordinabile secondo prospettive univoche e sicure gerarchie di valori, ma solo ripercorribile ormai in una sorta di spettrale inventario. Questo progressivo sfaldarsi del mondo, questo suo *ritirarsi dall'uomo* (Einstein) fino a lasciarlo abbandonato entro una realtà fatta di cose estranee, inquietanti e ostili non è che l'altra faccia di quella crisi della soggettività che caratterizza, in modi e forme diversi, l'universo espressionista. La risposta può essere duplice: o una dilatazione ipertrofica dell'Io, che per altro — come è stato acutamente osservato — “tradisce lo sgomento dinanzi alla sua perdita”³⁶ e approda a un essoterismo mistico che, per quanto sottoposto a successivi processi di laicizzazione, esprime in maniera più o meno diretta il vuoto creato dalla “morte di Dio” e insieme la necessità di colmarlo; oppure il costituirsi di un nuovo e rigoroso principio costruttivo, che sublima il caos della realtà

³⁶ Masini, “Espressionismo tra mistica e profanazione”, p. 43.

fenomenica nella metafisica geometria di uno spericolato ordine formale o nelle cadenze esoteriche di una nuova “trascendenza della forma” (Benn). Ma in ogni caso lo *shock* della dissonanza, comune a entrambe le opzioni, è lì ad avvertirci che la crisi del linguaggio deve essere interpretata, in primo luogo, come linguaggio della crisi (crisi del soggetto, del suo rapporto con le cose, della parola come tramite di questo rapporto, in un arco problematico che va da Nietzsche allo Hofmannsthal del *Brief* di Lord Chandos, 1902).

Si riproduce qui, in una tonalità ancora più acuta, quella inconciliabilità tra mondo delle forme (poesia) e forme del mondo (realtà) che aveva già caratterizzato la grande arte decadente (Baudelaire, Rimbaud), cui del resto molti espressionisti si richiamano esplicitamente. Con un elemento in più, e assai significativo: questa conflittualità tra forma e contenuto (per dirla con una immagine rozza e abbreviata) promuove un riassetto strutturale su una linea da cui emerge, come nota dominante e insieme rovescio del misticismo messianico, l’inflessione grottesca e la deformazione dichiarata del lato naturalistico (l’ultimo Heym, Jakob van Hoddis, Alfred Lichtenstein e in genere i poeti del *Neopathetisches Cabaret* berlinese, 1910). Tale linea di ricerca presuppone il rifiuto della poesia come assoluto (si legga in proposito la *Rede an Junge Dichter* di Kurt Pinthus, 1917),³⁷ ma sbocca poi in una feconda contraddizione nella misura in cui proprio quel rifiuto libera una carica sperimentale di straordinaria potenza e paradossalmente fonda la possibilità di un nuovo primato — sia pure aperto — della forma.

L’esistenza di un siffatto clima, entro cui buona parte dell’espressionismo matura a poco a poco le sue scelte, spiega molto bene l’ampiezza e profondità della sua presenza (destinata a diventare, nel primissimo dopoguerra, addirittura moda), che investe successivamente l’intero fronte artistico — dalla pittura alla musica, dalla letteratura al teatro, dal cinema all’architettura — ponendosi come elemento ideologico unificante di una più vasta situazione culturale ed esistenziale (in questo senso, se è vero che Ernst Bloch ci ha dato, con il suo *Geist der Utopie*, una vera e propria filosofia

³⁷ “Voi potete essere orgogliosi non di aver creato qualcosa di perfetto, ma di essere stati i primi!”.

espressiva, non è meno vero che circa dieci anni dopo *Sein und Zeit* di Heidegger sembra portare a trasparenza teorica motivazioni e inquietudini della generazione d'avanguardia).³⁸ Frutto più immediato e diretto di un tale clima è quello che potremmo definire espressionismo viscerale, connotato da una brusca rottura con la convenzione sul piano della rivolta emotiva e dell'abuso verbale, nel senso di una scrittura tendenzialmente barocca: è il filone *engagé* di autori come Fritz von Unruh, Ludwig Rubiner, Walter Hasenclever, Johannes R. Becher (con il suo barocco fecale, come ebbe a definirlo nel 1915 Kurt Pinthus), nonché dei cosiddetti attivisti ruotanti intorno alla rivista *Die Aktion* di Franz Pfemfert (1911 ss.). Ma accanto ad esso vi è anche un espressionismo astratto, refrattario ad ogni concreto impegno politico e tutto volto, piuttosto, a ridefinire la composizione dei materiali linguistici in termini di organicità e non-oggettualità, privilegiando il discorso sulla natura del codice e sull'universo delle forme rispetto al messaggio etico: in esso si riconoscono autori come August Stramm, Lothar Schreyer, Herwarth Walden e in genere il gruppo raccolto intorno alla rivista *Der Sturm* (1910 ss.), aperti a un grande interesse per quanto accadeva in quegli anni nell'arte europea, fortemente influenzati dalle problematiche figurative proposte da Wilhelm Worringer nel suo libro *Abstraktion und Einfühlung* (1907-1908) e tendenti a praticare una scrittura di grado zero, con qualche anticipo sui modelli forniti in seguito dai dadaisti (ma in sintonia coi futuristi, che introdussero tempestivamente

³⁸ Secondo Paul Hühnerfeld “non c'è pensiero filosofico in *Essere e tempo* che non sia già stato pensato prima in forma poetica nell'espressionismo, e non c'è nessuno stato d'animo fondamentale che non fosse già stato evocato nei versi e nei quadri di quella giovane avanguardia. Senza considerare questo fatto non si può comprendere per nulla il successo di *Essere e tempo*. La giovane generazione degli anni Venti credette di ritrovare purificati filosoficamente, nella summa ontologica di Heidegger, tutti quei sentimenti e quelle intuizioni che erano stati fissati nelle opere d'arte e nei manifesti spesso arruffati degli espressionisti” (cit. da Thomas Anz, *Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus*, Stuttgart, Metzler, 1977, p. 7; e si veda Valerio Verra, “Nichilismo e espressionismo”, in Bertetto et al., *L'Espressionismo*, p. 24). Anche da noi Gianfranco Contini ha parlato di “quel pensatore espressionista che fu in sostanza Martin Heidegger” (“Espressionismo letterario”, in *Enciclopedia del Novecento*, vol. 3, Roma, Enciclopedia Treccani, 1977, p. 785).

in Germania). Questa primissima distinzione di scelte stilistiche e contenuti ideologici all'interno dell'"informe esercito espressionista" — per usare un'efficace, anche se forse un po' troppo negativa immagine di Luigi Forte —³⁹ ha, s'intende, un valore puramente tendenziale e non tiene conto degli sconfinamenti continui da un campo all'altro. Valga per tutti il caso di Theodor Däubler, del resto uno dei molti autori a considerarsi esplicitamente come espressionista, anzi l'unico vero espressionista dopo Rimbaud:⁴⁰ collaboratore fra l'altro della *Aktion* si tiene tuttavia lontano dalla politica non solo nel senso che "l'arte non deve aver nulla a che fare" con essa,⁴¹ ma anche sul piano di un personale impegno civile. Uomo sostanzialmente di frontiera, ha riversato il pathos della sua scrittura in turgide visioni cosmogoniche piuttosto che nell'evocazione di un radicale rinnovamento della comunità umana, secondo la linea dello stesso Becher e di tanti suoi compagni di battaglie artistiche e letterarie.

Ovvio il rinvio, in ambito figurativo, a pittori come Paul Klee e Vassilij Kandinsky, che proprio nel 1910 realizza il suo primo quadro astratto e insieme elabora lo scritto *Über das Geistige in der Kunst*.

È una caratteristica specifica dell'espressionismo la radicalità con cui esso vive questa significativa divaricazione di scelte tematiche e di opzioni stilistiche, questa pendolarità di oscillazioni fra ipotesi estreme, questo incontro-scontro tra misticismo e intellettualismo, eternismo e attivismo politico, individualismo anarchico e spirito collettivo: una contraddizione che passa non soltanto lungo i due fronti principali che qui abbiamo cercato schematicamente di delineare, ma anche all'interno di essi e talvolta

³⁹ Luigi Forte, "Dada o le metamorfosi del gioco", in Bertetto et al., *L'Espressionismo*, p. 52.

⁴⁰ "Becher e Herzfelde sono troppo piccoli..." (si veda *Tagebuch 1932*, inedito, sotto la data del 2 giugno).

⁴¹ Theodor Däubler, *Im Kampf um die moderne Kunst*, Berlin, Reiss, 1919, p. 21.

in uno stesso autore.⁴² Per altro, entro una prospettiva correttamente epocale e storicizzante, siffatte alternative si ricompongono in un disegno leggibile come manifestazioni diverse di un identico disagio: giacché tutte rappresentano, in ultima analisi, un momento della rivolta antiborghese dall'interno stesso della coscienza borghese.

La storia dell'espressionismo è la storia di questa rivolta lungo il ventennio 1905-1925. Ma lasciando da parte le geniali anticipazioni di Oskar Kokoschka (1907: *Mörder, Hoffnung der Frauen*), che più tardi si accosterà al gruppo dello *Sturm*, oppure i presentimenti che è possibile cogliere nel dramma *Der tote Tag* (1906 ss.) di Ernst Barlach, così vicino alla pregnante densità nordica di un Edvard Munch, o nel romanzo *Die andere Seite* di Alfred Kubin (1909), benché coniugati con un gusto ancora molto *Jugendstil*, il momento che segna la vera e propria rottura o — per usare una colorita immagine di Gottfried Benn — “in cui tutte le impalcature cominciarono a scricchiolare”⁴³ è il 1910: l'anno che vede nascere a Berlino il *Neopathetisches Cabaret*, dove soprattutto figure come Jakob van Hoddis liquidano consapevolmente il linguaggio poetico tradizionale e fondano (insieme a Trakl e Benn, ma su un'altra tonalità) l'autentico incipit della lirica tedesca del Novecento. In particolare in un testo come *Weltende* di van Hoddis (1911) è possibile cogliere la genesi del tema apocalittico (poi divenuto *Leitmotiv* della poesia espressionista) in chiave di risposta lucidamente critica e grottesca a quella assenza di qualità del mondo borghese-capitalistico che è l'elemento unificante nella posizione storica dell'avanguardia: prima, cioè, che esso si carichi di tutte le ambivalenze in chiave di misticismo più o meno laico che lo connoteranno,

⁴² La polarità stilistica che si istituisce fra scritture pletoriche e scritture di grado zero (cioè fra scritture che tendono alla inflazione barocca, e altre che procedono persino oltre la condensazione futuristica) è ovviamente riconducibile a una fonte comune, a quel radicale estremismo che è gusto dichiarato per la trasgressione della norma, rifiuto del codice tradizionale. Ciò spiega perché in uno scrittore di teatro come Georg Kaiser queste due opzioni — a dimostrare la loro intercambiabilità — tendono a combinarsi.

⁴³ Gottfried Benn, “Enleitung”, a *Lirik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada*, Wiesbaden, Limes-Verlag, 1955, pp. 6-7.

in generale, negli anni del primissimo dopoguerra (si veda, come frutto più significativo di questa tendenza, la classica antologia di Kurt Pinthus *Menschheitsdämmerung*, 1920). Del resto il triennio 1910-1913 segna forse il momento più alto dell'espressionismo letterario, e non solo letterario: ad esso appartengono infatti le prime, memorabili sortite di Gottfried Benn (*Morgue*, 1912), le prose di Albert Ehrenstein (*Tubutsch*, 1911, ma scritto nel 1907), Alfred Lichtenstein (*Skizzen e Geschichten*, 1910-1913), Alfred Döblin (*Die Ermordung einer Butterblume*, 1912) e Carl Einstein (*Bebuquin*, 1912). Ancora il 1910 è l'anno che vede dispiegarsi la grande stagione astratta di Kandinsky, mentre nel 1912 l'almanacco del *Blauer Reiter* raccoglie in uno sforzo di produzione e insieme di riflessione teorica alcune fra le punte più avanzate della ricerca pittorica e musicale. E, ancora, un periodo bollente, ricchissimo di fermenti, e insieme quello in cui la nuova generazione prende coscienza del proprio lavoro e comincia a organizzarsi in gruppi, circoli, riviste. E nasce, anche, il primo interesse per il cinema: un interesse che muove per l'appunto dai giovani espressionisti, in forme ancora confuse e in un intreccio di perplessità estetiche, banalità tecnico-contenutistiche e timida ricerca di una autonomia del linguaggio filmico (si veda — a cura di Pinthus — *Das Kinobuch*, 1913),⁴⁴ e che dà un primo frutto di qualche rilievo — fortemente segnato dal nuovo gusto — con *Der Student von Prag* di Stellan Rye e Paul Wegener (1913).

La guerra 1914-18 fa emergere con maggiore prepotenza il *coté* politico, in chiave di pacifismo, di mito dell'uomo 'nuovo', di rifondazione della comunità sociale. È il teatro a offrire il contributo più generoso in questa direzione, con drammi come *Ein Geschlecht* di Fritz von Unruh (1916), *Antigone* di Walter Hasenclever (1917), *Die Wandlung* di Ernst Toller (1919); ma non si dimentichi, di Leonhard Frank, la già ricordata raccolta di novelle dall'emblematico titolo *Der Mensch ist gut* (1917), bandiera per quanti indulgevano al pathos umanitario e insieme bersaglio polemico per chi si collocava in una posizione criticamente, o anche scetticamente, più lucida.

⁴⁴ Si veda in proposito Franco Lo Re, *Il Kitsch e l'anima. Cinema e letteratura nel primo espressionismo tedesco*, Bari, Dedalo, 1983.

Si tratta, comunque, di una tendenza che si accentuerà ulteriormente nel primo dopoguerra, a contatto con la realtà in piena ebollizione della Germania di Weimar. L'iniziale anarchismo di un poeta come Johannes R. Becher si risolve nell'adesione all'ideologia comunista, mentre la fervida ricerca di un Toller, che non a caso passa attraverso l'esperienza della Repubblica dei Consigli a Monaco, viene stringendo sempre più da vicino il difficile rapporto fra individuo e collettività, che — assieme al rapporto uomo-macchina — diventa il tema forse centrale — a tutti i livelli — nel dibattito tedesco degli anni Venti. Ma come per il cinema sarà sempre più difficile distinguere entro una cifra che fonde, con dosaggi diversi, espressionismo, *Kammerspiel* e tendenze realiste, così per la letteratura (e del resto anche per la pittura) non è agevole seguire un itinerario che si amalgama di continuo con altri e diversi. Forse soltanto nell'ambito del teatro si può ancora parlare con sicurezza, dopo il 1921-22, di uno stile espressionista (divenuto anzi, si è già detto, moda): nella dimensione dello spettacolo — attraverso la recitazione estatica, la deformazione accentuata delle prospettive sceniche, l'exasperazione del chiaroscuro — il segno di una regia che fonde la lezione di Gordon Craig, Georg Fuchs e Max Reinhardt in una visione fortemente drammatica e soggettivizzata, in una nuova opera d'arte totale fra tragedia e grottesco, sembra chiaramente leggibile. Non diverso è il discorso che può farsi per l'architettura, la cui partecipazione all'espressionismo appare sfasata rispetto ai tempi classici delle sue cadenze storiche: affidata — a partire dalla *Novembergruppe* (1918) — soprattutto a progetti rimasti per lo più tali (si pensi a certe ideazioni utopiche di Bruno Taut) e concretizzatasi con autentica continuità essenzialmente nel lavoro di Hans Scharoun, essa si manifesta per altro in un riemergere continuo di lieviti espressionistici nell'ambito di tutta la grande produzione europea degli anni Venti e oltre.

4. Ripetiamo: l'esigenza di tornare a distinguere, nel grande calderone espressionista, la fisionomia di itinerari creativi spesso profondamente diversi non ci appare in contrasto con una prospettiva epocale correttamente definita nei suoi termini storici. Anzi, forse per pochi altri momenti della cultura europea è possibile — come per l'espressionismo — mettere in rapporto

fra loro i più diversi settori della ricerca artistica, ricavandone un quadro complessivo di sorprendente (anche se relativa) omogeneità strutturale. E poco importa, a questo livello, ciò che i protagonisti di quella stagione hanno detto da un punto di vista soggettivo, sul piano delle dichiarazioni programmatiche di gruppo o delle prese di posizione individuali, della definizione di una propria poetica o di una propria ideologia.

Si tratta, occorre aggiungere, di una verifica tuttavia in gran parte da fare: sappiamo bene, infatti, che la vicenda dell'avanguardia tedesca, per i problemi che ha oggettivamente posto e per i conflitti irrisolti che ci ha lasciato in eredità, costituisce un nodo ancora da sciogliere per intero, un territorio da riesplorare con attenzione in tutti i suoi diversi settori riattraversandone le successive stratificazioni, un'esperienza con la quale è necessario continuare a confrontarci. Lì, e negli altri movimenti coevi e successivi (cubismo, futurismo, dadaismo, surrealismo), sono le radici dei linguaggi artistici che oggi parliamo; lì è la tradizione, con cui dobbiamo per tanti aspetti ancora fare i conti. In altre parole, un riesame globale della stagione più importante del Novecento, e in primo luogo dell'espressionismo, si pone come necessario all'incrocio di due esigenze diverse ma a loro modo complementari: la revisione di un passato culturale che ci riguarda ancora da vicino, e l'approfondimento di una condizione intellettuale in cui solo una lucida consapevolezza storiografica può forse darci il senso vero del presente.