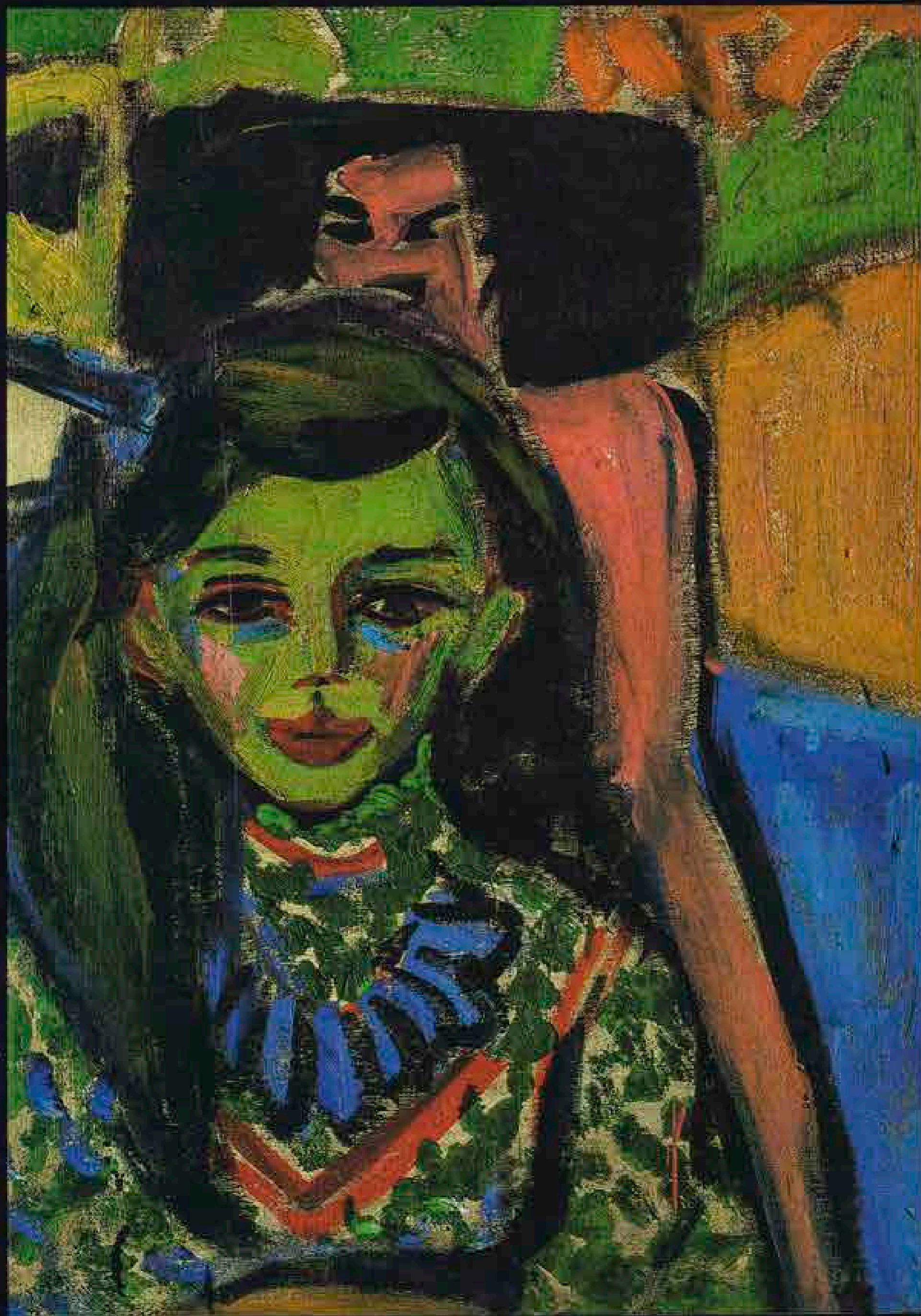


ESPRESSIONISMO

Capolavori della Collezione Thyssen Bornemisza



DA VAN GOGH A KLEE

Fondazione Thyssen Bornemisza

Electa

In copertina
E.L. Kirchner
Fränzi con una sedia intagliata, 1910
(cat. n. 26)

Progetto grafico della copertina
Valentina Lepore

Traduzioni
ES Assistance, Milano

© 1990
by Collezione Thyssen-Bornemisza,
Lugano
by Electa, Milano
Elemond Editori Associati
Tutti i diritti riservati

La mostra è posta
sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

Espressionismo
da Van Gogh a Klee
Capolavori della Collezione
Thyssen-Bornemisza
Roma, Palazzo Ruspoli
12 dicembre 1990 - 12 febbraio 1991

Con il patrocinio di
Ministero Beni Culturali
Regione Lazio
Provincia di Roma
Comune di Roma

L'Associazione Italiana per
la Ricerca sul Cancro ringrazia
la Fondazione Thyssen-Bornemisza
e la Fondazione Memmo
per il generoso contributo

Comitato d'Onore
Sen. Giovanni Spadolini
Presidente del Senato
della Repubblica
On. Nilde Iotti
Presidente della Camera
dei Deputati
On. Giulio Andreotti
Presidente del Consiglio
dei Ministri
On. Gianni De Michelis
Ministro degli Esteri
On. Ferdinando Facchiano
Ministro dei Beni Culturali
On. Franco Carraro
Sindaco di Roma

Comitato Promotore
Guido Venosta
Presidente Associazione Italiana
per la Ricerca sul Cancro
Fabrizia Borghese
Presidente Associazione Italiana
per la Ricerca sul Cancro
Comitato Lazio
Beatrice Rangoni Machiavelli
Giovanni Pieraccini
Claudio Gasparrini
Fabrizio Bagliano

Mr. Enrique Baron Crespo
Presidente del Parlamento Europeo
Mr. Jacques Delors
Presidente della Commissione
delle Comunità Europee

Comitato Scientifico
Giuliano Briganti
Bruno Mantura
Carlo Pietrangeli

Comitato Tecnico-organizzativo
Daniela D'Amelio,
Patrizia Marengi Vaselli
Direzione
Alessandra Borghese
Immagine e Comunicazione
Enzo Costantini
Curatore
Umberto Franzoi
Architetto allestitore

Espressionismo

da Van Gogh a Klee

Capolavori
della Collezione
Thyssen-Bornemisza

Fondazione
Thyssen-Bornemisza
Electa

Amici della Fondazione Memmo

Cardinale Silvio Oddi
Monsignor Piero Pintus
Hans-Heinrich Thyssen-Bornemisza
Carmen Cervera Thyssen-Bornemisza
Stefania Aldobrandini
Arturo Arseni
Mirella Baracco
Floriano Caroli
Prospero Colonna
Gemma Di Domenico Cortese
Alessandro Farace
Anna Fendi
Federico Forquet
Raffaele Gaetani di Laurenzana
Jas Gawronski
Milton Gendel
Guglielmo Di Giovanni
Olimpia Marini Clarelli
Dino Minciaroni
Marzia Misciattelli
Giuliana Moranti
Nicoletta Odescalchi
Marina Pavoncelli
Dino Pecci Blunt
Gabriele Pernico
Paolo Peirone
Antonio Ragusa
Gaetano Rebecchini
Alvise di Robilant
Cristina Rucellai
Giovanna Ruspoli di Morignano
Giulio Ruspoli
Alessandro Ruzza
Carla Sterbini
Francesco Serra di Carrano
Augusto Torlonia
Gioia Torlonia
Anna Maria Valentini
Mario Valeri Manera
Gloria Venturi
Marie Lise Windisch Graetz

Mostra a cura di

Irene Martin, Peter Vergo

Catalogo a cura di

Peter Vergo

*Edizione italiana della mostra
e del catalogo*

Bruno Mantura
con Maria de Peverelli
e Patrizia Rosazza Ferraris

Segreteria della mostra

Cettina Butano

Ufficio Stampa

Maurizio Giammusso
Capo Ufficio Stampa
Alessandra Notarbartolo di Villarosa
Caterina Degli Atti Bernardini
Silvia Palombi, Electa

Interior design

Pierre Celeyron
Guendalina Litta Bronzino
Assistente

Hanno collaborato

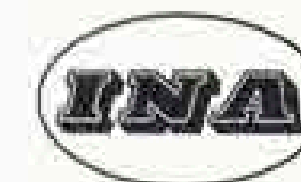
Fernando Bandia
Cear, Gianluca Calzetta
Giovanni Daga
Adorno Italo De Lorenzo
Ditta Bugato, Impianti elettrici
- Venezia
Ditta Natalizi
Ditta W. Colombo
Mario Farris
La Città Nascosta
Linea Ambiente di Romeo
e Giovanni Erba
Rocco Lotito
Orbis
Promo Group Srl
Stefano Ripanti
Fernando Romeo
Società Veneta Artigianale Snc

Si ringrazia

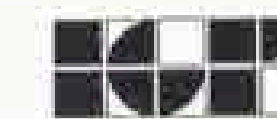
SITEA Spa, Ing. Carlo Di Raimondo,
Impianto di condizionamento
RTM Elettronica - Roma, Impianti
televisioni a circuito chiuso
e di sicurezza
Franco Spedicato, Responsabile
impianto elettrico
Stefano e Romeo Ripanti,
Tappezzerie
Vittorio Daga, Opere di falegnameria
e in modo particolare si ringrazia
Evelina Borea
Adriano La Regina
Gianfranco Ruggeri
Nicola Spinosa
Franco De Tomasso
Rosanna Barbiellini Amidei
Arturo Arseni
Biblioteca della Galleria Nazionale
d'Arte Moderna e Contemporanea
- Roma
Stefano Berardi
Vinci Berardi
Emil Bosshard
Maria de Peverelli
Alessandro Farace
Raffaele Gaetani d'Aragona
Goethe Institut - Roma
Ermanno Guida
Irene Kung e Adolfo Tomeucci
Fulgenzio Livieri
Dino Minciaroni
Paolo Peirone
Francesca Persegati
Giovanna Ruspoli di Morignano
Thorwaldsens Museum - Copenhagen
Gioia Torlonia
Mario Valeri Manera
Marie Lise Windisch Graetz
Zentral Institut für Kunstgeschichte
- Monaco

Si ringrazia

Assitalia



**Credito
Italiano**



e per la comunicazione

 **GRUPPO FININVEST**

Da appassionato collezionista sono particolarmente lieto che il barone Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza mi consenta di inaugurare le sale di Palazzo Ruspoli con una sezione preziosa della sua collezione a cui è particolarmente legato, quella dell'Espressionismo, da lui stesso intelligentemente raccolta.

L'idea di questa mostra nasce da un eccellente suggerimento dell'amico Enzo Costantini a cui va il mio affettuoso riconoscimento per avermi in questo modo incitato ad accostarmi all'arte moderna, dopo che per tanti anni avevo dedicato la mia attenzione di collezionista a quella antica.

Palazzo Ruspoli è forse di questa mia passione il momento più impegnativo, un grande amore, che ho ritenuto necessario condividere con il pubblico romano offrendo così un nuovo capitolo di vita alla storia di questo monumento.

Sono lieto poi che un gruppo di specialisti come Giuliano Briganti, Bruno Mantura e Carlo Pietrangeli abbia accettato di accompagnarmi in questa impresa che è mia intenzione proseguire nel tempo.

Mi sia concesso di dedicare questo lavoro a mia moglie Maria, e alle mie figlie, che ho desiderato subito coinvolgere nei mille impegni operativi di questa impresa.

Un vivissimo ringraziamento vada all'Istituto Bancario Italiano per aver generosamente concesso in deposito il bassorilievo marmoreo dell'Antinoo scolpito da Antoniano di Afrodizia, consentendo così alla scultura di essere finalmente visibile ad un vasto pubblico, mentre un tempo, dopo il suo ritrovamento agli inizi del secolo, lo era solo per pochi eletti.

Si ringraziano infine la principessa Fabrizia Borghese, presidente del Comitato Regione Lazio dell'A.I.R.C., quanti hanno collaborato alla realizzazione di questa mostra e le autorità - in particolare il professor Francesco Sisinni, direttore Ufficio Centrale Beni A.A.A.S. - che hanno accolto e incoraggiato la mia idea di aprire in Roma un nuovo spazio espositivo strategicamente collocato nel cuore della Città Eterna.

Roberto Memmo

Presidente della Fondazione Memmo

Espressionismo tedesco: una scelta personale

È stato all'inizio degli anni Sessanta che ho acquistato la mia prima opera di un espressionista tedesco. Si trattava di un acquerello di Emil Nolde, eseguito tra il 1931 e il 1935, che ritraeva una giovane coppia. Rimasi subito colpito dalla gamma dei suoi vividi colori e dall'atmosfera assai particolare che esso emanava; lo comprai a un'asta tenuta allo Stuttgart Kunstkabinett. Due miei amici, Stavros Niarchos e David Rockefeller, mi avevano presentato al proprietario e banditore della casa d'aste di Stoccarda, Roman Norbert Ketterer. Questi sarebbe diventato un buon amico, e ha infatti guidato i miei primi passi in quel territorio quasi sconosciuto che era per me l'arte del secolo XX. Da giovane ho subito una sorta di lavaggio del cervello da parte di mio padre, che intendeva persuadermi della scarsa importanza dell'arte del nostro secolo. Gli ho creduto a lungo e nei quindici anni successivi alla sua morte ho acquistato solo dipinti di Maestri Antichi. A poco a poco ho tuttavia iniziato a pensare che qualsiasi impresa artistica compiuta nella prima metà di questo secolo, in un periodo in cui sono state effettuate fondamentali conquiste in moltissimi campi, non poteva essere completamente priva di interesse.

In breve sono diventato un cliente regolare delle aste tenute due volte l'anno a Stoccarda, e certo non solo per le rose rosse distribuite da Ketterer ai collezionisti che fossero emersi con successo nelle battaglie combattute accesamente a base di offerte e di rilanci. Dopo l'acquerello di Nolde sono venuti due lavori di Erich Heckel: La casa bianca del 1908 e Fornace del 1907 (cat. n. 14). Ho poi acquistato Fiera dei cavalli di Pechstein, eseguito nel 1910, e numerosi lavori di Ernst Ludwig Kirchner, forse il pittore espressionista tedesco che prediligo. Fränzi con una sedia intagliata, del 1910 (cat. n. 26), è un'opera che amo in modo particolare. Dal momento che Ketterer è stato l'esecutore testamentario di Kirchner, mi sono trovato davvero vicino alla fonte, e ancor più quando Ketterer si trasferì a Campione d'Italia, proprio in faccia a Villa Favorita dall'altra parte del lago di Lugano. I miei primi acquisti di lavori espressionisti causarono fremiti di disapprovazione tra i mercanti d'arte da cui avevo acquistato e ancora acquistavo dipinti dei Maestri Antichi.

All'inizio sapevo ben poco della pittura espressionista tedesca e iniziai a studiare e leggere sull'argomento. Il fatto che questi artisti siano stati perseguitati dal regime nazionalsocialista e che la loro arte sia stata ufficialmente messa al bando perché degenerata ha costituito per me un incentivo a collezionarla. Per anni ho cercato di reperire sul mercato senza successo un lavoro importante di Franz Marc. La mia perseveranza è stata infine premiata quando ho potuto acquistare Il sogno del 1912 (cat. n. 33) da Leonard Hutton a New York. Hutton è un altro mercante cui va riconosciuto il merito di dare agli espressionisti tedeschi il posto di cui sono degni. Marc è stato vicino a Vasilij Kandinskij nel gruppo del "Blaue Reiter" (Il

Sommario

cavaliere azzurro). In questo modo ho cominciato a interessarmi di Kandinskij, una scelta che ha poi implicato l'acquisto di altre opere di appartenenti all'avanguardia russa e più in generale di lavori dei pionieri dell'arte astratta. I movimenti più o meno paralleli, come il cubismo, il futurismo, il vorticismo, o quello cui hanno dato vita gli artisti del gruppo "De Stijl" sono ora ben rappresentati nella mia collezione. Da allora ho esplorato buona parte dei più importanti movimenti artistici del secolo XX.

L'espressionismo tedesco ha rappresentato il punto di partenza per la mia collezione dei maestri del nostro secolo che, almeno sotto l'aspetto della quantità, al momento ha superato la mia collezione di dipinti dei Maestri Antichi. Adesso non acquisto lavori degli espressionisti tedeschi con la stessa frequenza con cui lo ho fatto verso la fine degli anni Sessanta, tuttavia aggiungo ancora loro opere alla collezione quando mi imbatto in dipinti che costituiscono un completamento di quelli che già possiedo. Ho arricchito la collezione, ad esempio, con un soggetto di Ernst Ludwig Kirchner intitolato Tenuta nella neve, del 1936-38, appartenuto a Max Stern. Si tratta di una pregevole opera dell'ultimo periodo, quando l'artista lavorava e abitava vicino a Davos, in Svizzera. Gli ultimi acquisti sono Golfo che descrive una curva, di Kirchner (cat. n. 28) e Circo, di Macke (cat. n. 32), entrambi esposti in questa mostra.

Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza

- 13 Palazzo Ruspoli
Carlo Pietrangeli
- 15 Jacopo Zucchi e il *Discorso sopra gli dei de' gentili e le loro imprese*
Giuliano Briganti
- 17 Note sulla mostra "Espressionismo" della Collezione Thyssen-Bornemisza
Bruno Mantura
- 35 Catalogo
- 131 Biografie

Jacopo Zucchi e il *Discorso sopra gli dei de' gentili e le loro imprese*

Giuliano Briganti

Il grande affresco di Jacopo Zucchi (Firenze, 1542 ca. - Roma, 1596) nella volta di Palazzo Rucellai ora Ruspoli è indubbiamente l'impresa decorativa più grandiosa degli ultimi decenni del Cinquecento e deve considerarsi la testimonianza più significativa della cultura artistica del tardo manierismo europeo. Il soggetto fu ideato dallo Zucchi stesso e da lui descritto e commentato in un opuscolo intitolato *Discorso sopra gli dei de' gentili e le loro imprese* pubblicato dopo la sua morte nel 1602. L'importanza del vasto ciclo, citato soltanto di sfuggita dalle fonti e dall'antica storiografia, fu messa per la prima volta in giusta luce da Frix Saxl che lo studiò soprattutto dal punto di vista iconologico in un saggio intitolato *Die Antike Gotter der Spätrenaissance* pubblicato nel 1927 negli studi della Biblioteca Warburg. La grande incidenza, invece, che ebbe tutta l'opera di Jacopo Zucchi e in particolare questo affresco, che è indubbiamente il suo capolavoro, sullo svolgersi delle ultime tendenze stilistiche del manierismo internazionale, fu analizzata con molta acutezza da Frederick Antal, in un saggio sul problema del manierismo nei Paesi Bassi pubblicato nel volume *Classicism and Romanticism* (London 1966).

Gli affreschi, eseguiti certamente nella seconda metà degli anni Ottanta, probabilmente nel 1586, riecheggiano evidentemente la ripartizione della volta della Sistina, modello inevitabile nel Cinquecento per una impresa decorativa di una volta che ha proporzioni non molto diverse da quelle della volta michelangiolesca.

Jacopo Zucchi, fiorentino di nascita, si era formato, vicino allo Stradano (un fiammingo di Bruges che si era stabilito a Firenze nel 1554) in quella importante scuola della "maniera" che era il cantiere di Palazzo Vecchio sotto la direzione di Giorgio Vasari e dove fra il 1560 e il 1570 si andavano delineando quei codici formali che si trasmisero all'apparato stilistico del tardo manierismo già in via di consolidamento negli ultimi decenni del secolo. Lo Stradano, le cui opere difficilmente si distinguono da quelle del giovane Jacopo Zucchi in quelle stanze di Palazzo Vecchio dove lavorarono uno accanto all'altro, esercitò per quasi mezzo secolo, come ha notato l'Antal, la funzione di collegamento fra il Nord e il Sud dell'Europa e fu certamente lui a suggerire allo Zucchi quelle soluzioni stilistiche che sono come una variante aggiornata dei modi vasariani. Ma non c'è dubbio che fu Jacopo il pittore che esercitò maggiore influenza sui manieristi olandesi venuti in Italia.

A Roma era venuto insieme al Vasari alla fine del 1570, ed entrò subito al servizio del cardinale Fernando de' Medici lavorando nel suo palazzo di Campo Marzio fra il 1574 e il 1575 e nella Villa del Pincio fra il 1576 e il 1579. Dipinse anche a Santo Spirito in Sassia, in Vaticano e a San Silvestro, ma la sua opera di maggiore impegno fu senza dubbio la volta di Palazzo Rucellai. Quest'ultima, come ho detto, è il ciclo più grandioso del tardo manierismo: una sorta di enciclopedia mitologica sugli dei dell'età classica raffigurati sia individualmente, sia come protagonisti della situazione centrale del mito che li riguarda. Come ha notato l'Antal

“i prototipi del primo manierismo italiano, in special modo le figure singole di dei del Rosso, riappaiono nel soffitto di Palazzo Ruspoli sottoposti a numerose, stravaganti variazioni. Tutti gli atteggiamenti, fino a quel momento isolati, del primo manierismo e del Rosso in particolare, che già Salviati aveva cercato di coordinare ma senza molto successo, si trovano qui intrecciati e fusi insieme con tanta eleganza e scioltezza che questo magistrale insieme di figure, gruppi e motivi non mancò di diventare per gli artisti nordici una miniera inesauribile”.

Note sulla mostra “Espressionismo” della Collezione Thyssen-Bornemisza

Bruno Mantura

La presentazione, nei nuovissimi spazi espositivi di Palazzo Ruspoli, generosamente aperti al pubblico romano dalla Fondazione Memmo, a cura di Irene Martin e Peter Vergo di uno scelto numero di opere espressioniste, appartenenti alla raffinata collezione d'arte moderna, formata dal barone Heinrich Thyssen-Bornemisza, mi consente di tornare indietro nel tempo, e fare qualche considerazione su quella stagione d'avanguardia. Indietro nel tempo sì, al 1977, quando alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, curata da Dieter Dube e da me, fu ordinata una mostra, con grande dispiegamento di dipinti e di opere su carta — xilografie — degli artisti della “Brücke”, la prima comparsa a Roma “in forze” di pittori espressionisti.

Erano quelli gli anni del trionfo concettuale-poveristico. Saltava perciò ancor più agli occhi la singolarità del programma esoterico del gruppo della “Brücke”, inciso da Kirchner nel 1906 che tra l'altro scriveva: “Con la fede nell'evoluzione, in una nuova generazione di creatori e di fruitori noi chiamiamo a raccolta tutta la gioventù che ha con sé il futuro, vogliamo procurarci libertà di lavoro e di vita di fronte alle forze più anziane e consolidate. Può essere dei nostri chiunque esprima senza mediazioni e falsificazioni ciò che lo induce a creare”.

Parole da proclama direi molto intenso, aggressivo in qualche modo, in cui venivano chiamati in causa tutti coloro che avevano intenzioni simili, uguale libertà creativa e soprattutto nessuna difficoltà ad esprimerla. Argan aveva sostenuto che nella “Brücke” aveva importanza fondamentale la struttura comunicativa; ed effettivamente lo scopo primario di quegli artisti era quello di trasmettere, di proiettare il loro “Ponte” di sensazioni verso il pubblico, magari anche scandalizzandolo. Anzi il pubblico, composto di “membri passivi”, sembra assumere la stessa importanza del pittore che “emetteva” il quadro: una indispensabile complicità veniva a crearsi tra chi dipingeva e chi fruiva dell'opera. Comunicazione, in sostanza, di immagini artistiche concepite in maniera estremamente individuale, anarcoide rispetto alla tradizione accademica, realizzate in libertà che oserei dire gestuale — si pensi all'esaltazione espressa da Kirchner del gesto dell'incisore sulla tavola xilografica — immagini zeppe di cultura primitivistica (vedi a questo proposito D.E. Gordon, *German Expressionism*, in *Primitivism*, New York 1984, pp. 369-403 con tutta la pertinentissima documentazione iconografica relativa) — di esperienze esotiche volte verso l'Africa, di tipo diverso da quelle, forse ancora di significato simbolista, compiute da Gauguin nel paradiso delle isole dei Mari del Sud. Immagini inoltre ardenti di colore puro, bistrato dal nero dei segni profondi, come quelli xilografici, che delimitano porzioni della rappresentazione. Quel colore derivava dai colori puri usati da Van Gogh e poi dal gruppo francese denominato *Fauves* (è curioso ed opportuno qui rammentare che nella XXII Secessione berlinese tenutasi nell'aprile del 1911 il termine “espressionisti” fu usato in senso assoluto per la prima volta per indicare alcuni artisti francesi tra cui qualche *fauves* e Picasso, le cui opere erano visibili in

Autoritratto con mano alzata,
1908
Olio su tela, 55 × 45 cm
Senza firma/senza data
Inv. n. 1985.16
Provenienza: Collezione Reinhold
Piper, Monaco, 1914

Secondo gli elenchi compilati da Beckmann, questo autoritratto venne eseguito a Hermsdorf nell'estate del 1908. Nonostante sia rimasto chiaramente incompleto, esso offre una sorprendente anche se tetra immagine dell'artista, che in anni successivi sarebbe diventato uno dei soggetti rappresentati più spesso.

Sembra che a Beckmann sia occorso un certo periodo, forse addirittura fino al 1913, per decidere se riprendere il lavoro sul quadro o se lasciarlo incompleto. Già nel 1914, tuttavia, il dipinto risultava essere di proprietà di Reinhard Piper, uno dei più importanti editori dell'avanguardia tedesca e personaggio in stretti rapporti con l'espressionismo, dal momento che aveva pubblicato sia l'almanacco "Der Blaue Reiter" sia il trattato di Kandinskij *Über das Geistige in der Kunst* (Sullo spirituale nell'arte), il suo più importante trattato teorico di questi anni prebellici.

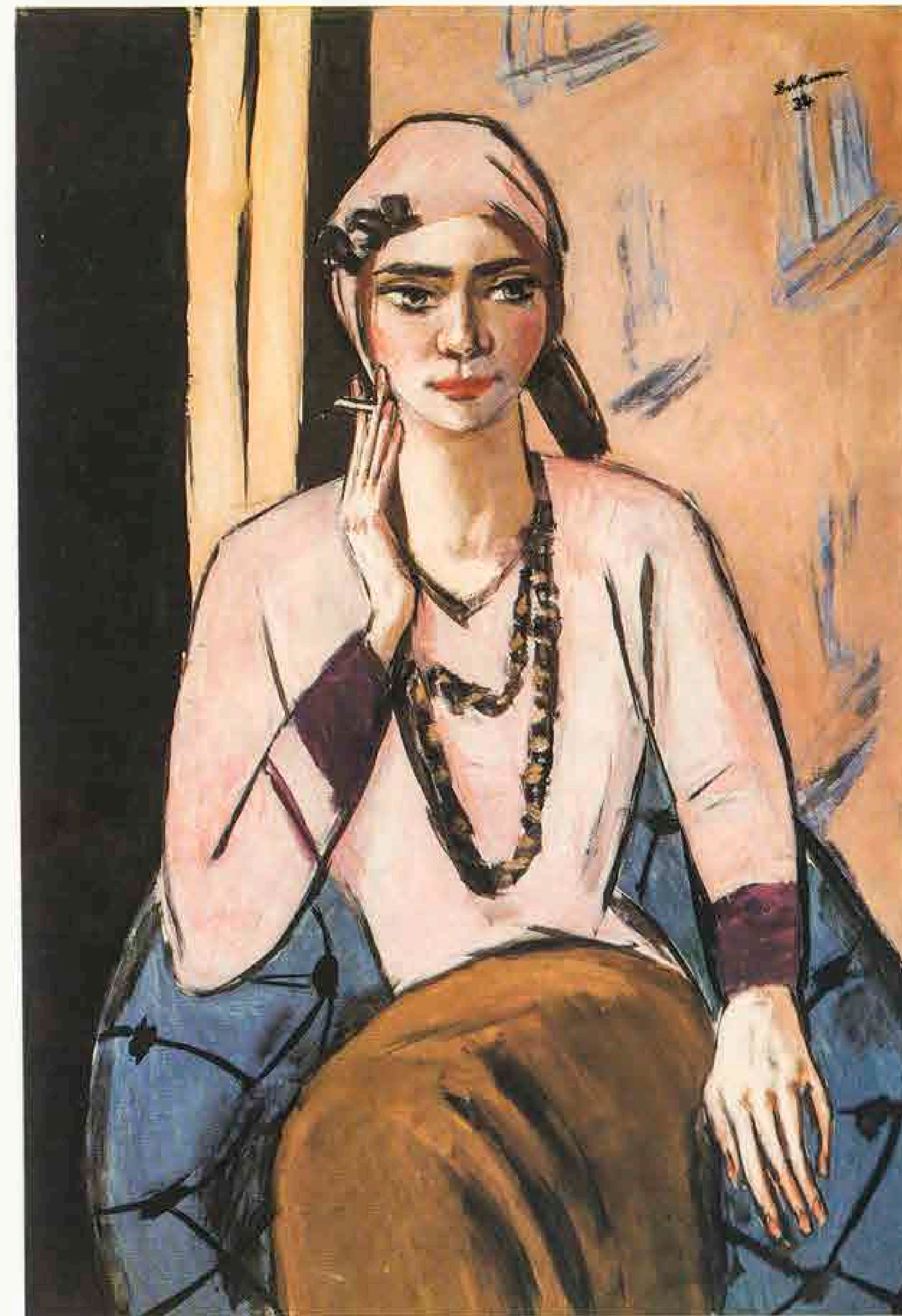
L'evidenza data alla mano alzata — il veicolo attraverso cui il pittore si esprime — pone questo lavoro in relazione con altri ritratti di artisti espressionisti, ad esempio quello del pittore Albert Paris vom Gütersloch dipinto da Egon Schiele nel 1918 (Minneapolis Institute of Arts). Ma questo primo autoritratto di Beckmann è di gran lunga più controllato nell'esecuzione che non altri ritratti contemporanei eseguiti da artisti come Schiele o Kokoschka. È stata avanzata l'ipotesi che la prospettiva assolutamente frontale data alla testa del soggetto e la mano alzata, quasi benedicente, possano essere un'allusione deliberata alla tradizione di ispirazione bizantina che raffigura il Cristo Pantocratore.



Quappi in rosa, 1932-34
 Olio su tela, 105 × 73 cm
 Firmato/datato in alto a destra:
 Beckmann 34
 Inv. n. 1971.6
 Provenienza: Collezione Stephen
 Lackner, Parigi, poi Santa
 Barbara

Il ritratto ha occupato un posto importante nell'opera di Beckmann degli anni Venti e Trenta. Uno dei soggetti più frequenti è stata la sua seconda moglie, Mathilde von Kaulbach, che egli sposò nel 1925. Soprannominata Quappi dagli amici, era la figlia più giovane dell'eminente pittore tedesco Friedrich August von Kaulbach e, come la prima moglie di Beckmann, la cantante Minna Tube, era un'esperta musicista.

Quappi ricorda che Beckmann, nel dipingere i suoi ritratti, sarebbe stato talvolta ispirato da un particolare capo del suo abbigliamento. In questo caso si tratta del golf rosa con un motivo grigio che lo attraversa, acquistato insieme con un copricapo dello stesso materiale a Francoforte. Il quadro è stato completato a Francoforte nel 1932; tuttavia, a giudicare dalla firma e dalla sua registrazione nell'elenco di mano dell'artista, nel 1934 e nel 1935, a Berlino, Beckmann è intervenuto sul dipinto con alcuni cambiamenti, che riguardano la testa e i lineamenti di chi stava posando. Il ritratto è già stato riprodotto altrove con il titolo, erroneo, di *Amerikanerin* (donna americana).



Natura morta con rose gialle,
1937
Olio su tela, 110,5 × 65,5 cm
Firmato/datato in alto a sinistra:
Beckmann A 37
Inv. n. 1966.10
Provenienza: Collezione Stephen
Lackner, Parigi, poi Santa
Barbara

Nel 1937, immediatamente dopo l'inaugurazione della Haus der Deutschen Kunst a Monaco (Casa dell'Arte Tedesca) voluta da Hitler, Beckmann abbandona la Germania e si trasferisce ad Amsterdam dove, in una casa studio in via Rokin 85, rimarrà, involontario prigioniero di guerra, fino al 1947. In questo periodo Stephen Lackner, antinazista dichiarato, è uno dei suoi più ferventi ammiratori.

Secondo quanto riportato da R.N. Ketterer *Natura morta con rose gialle* viene acquistato, nel 1938, direttamente dallo studio di Amsterdam, da Lackner che vive a Parigi (la A dopo la firma indica "Amsterdam").

Ketterer riporta anche quanto detto da Lackner riguardo alle forme gialle che appaiono in alto a sinistra nel dipinto, e che cioè sono delle pannocchie di granoturco essiccate, simili a quelle che a volte appaiono nelle decorazioni degli interni olandesi — un'allusione forse all'ambiente in cui l'artista temporaneamente operava.

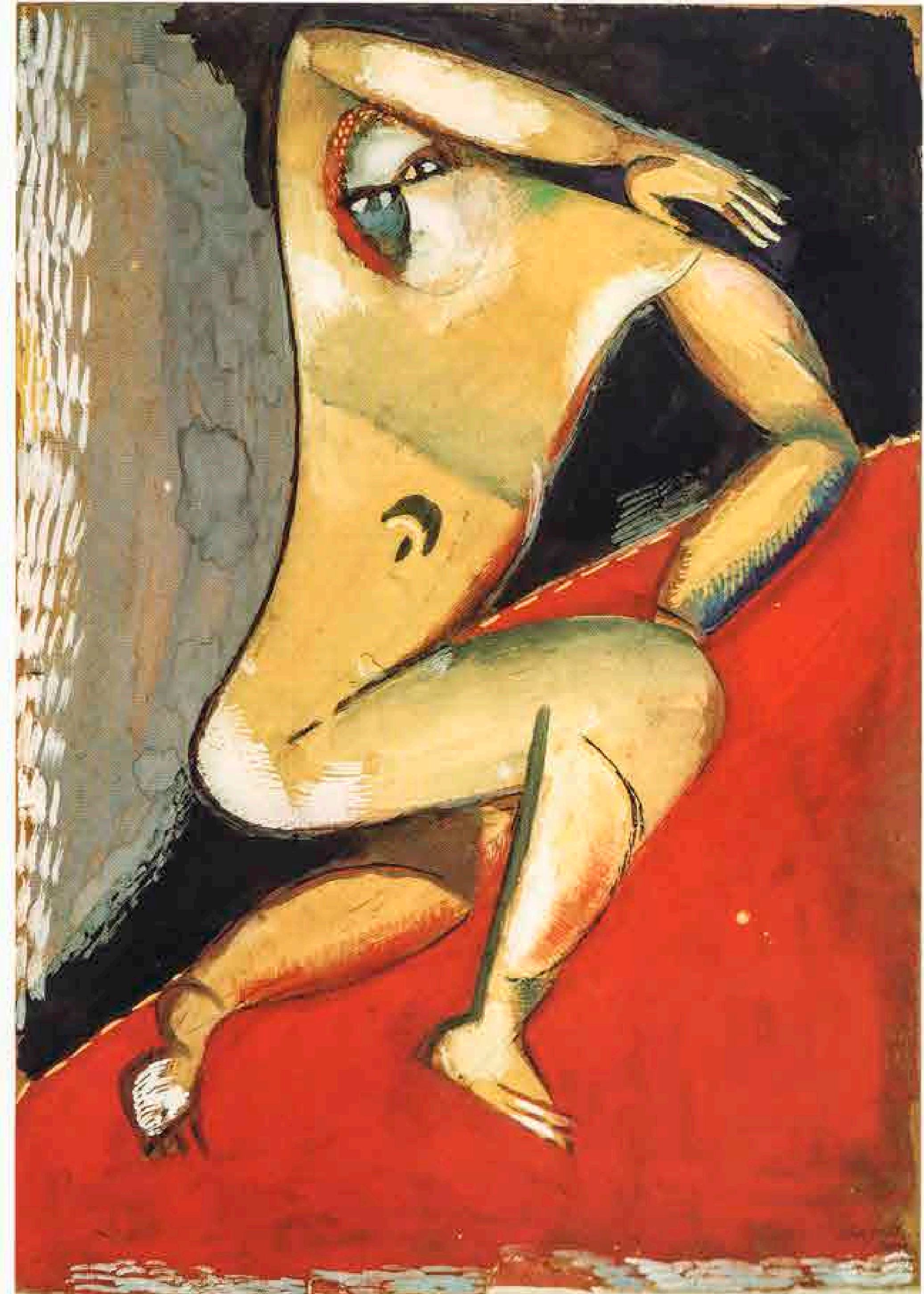


Nudo, 1913
 Gouache su carta, 34 × 24 cm
 Firmato/datato in basso
 a destra: Chagall Paris 913
 Inv. n. 1967.6
 Provenienza: Collezione Ida
 Bienert, Dresda

Dal 1911 fino alla sua partenza per Berlino, nell'estate del 1914 Chagall ha uno studio a Montparnasse alla Ruche; accanto a lui in quegli anni lavorano Léger, Archipenko, Laurens, Modigliani, Soutine e Delaunay, ed egli si trova al centro della vita artistica parigina; nell'atelier della Ruche produce alcuni dei suoi più importanti dipinti di quel periodo, declinando la sua personale accezione della scomposizione cubista, dall'*Adamo ed Eva* all'*Autoritratto con sette dita*; appartiene a questo momento anche la gouache che qui si espone, datata dall'artista al 1913. Tra le serie dei nudi eseguiti in questi anni — *Nudo col braccio alzato*, 1911, *Nudo col pettine*, 1911-12, *Nudo in Piedi*, 1913 — questo presenta nella figura spigolosamente sintetizzata una forte intenzione primitivista ed espressionista.

In questi anni Chagall conosce H. Walden il mercante berlinese direttore della Galleria Der Sturm e dell'omonima rivista e la conoscenza non è priva di conseguenze se il nome di Walden compare già nel 1912 con quelli di Apollinaire, di Canudo e di Blaise Cendrars attorno al cuore trafitto dell'artista nel celebre dipinto del 1912 *Omaggio ad Apollinaire*; Walden è a Berlino uno dei maggiori sostenitori degli espressionisti del "Blauer Reiter" e quando nel 1914 Chagall tiene presso di lui la sua prima importante personale i suoi dipinti di quegli anni "avevano in questo ambiente già diritto di cittadinanza..." (W. Haftmann, 1972).

"I miei quadri — scriverà Chagall nella sua autobiografia — sono coordinamenti di immagini interiori che mi possiedono", un enunciato questo che poteva essere sottoscritto da molti degli espressionisti.



La casa grigia, 1917
 Olio su tela, 68 × 74 cm
 Firmato / datato in basso
 a sinistra: Chagall 1917
 Inv. n. 1982.26
 Provenienza: Collezione Paul
 Pechere, Bruxelles

Il 15 agosto del 1914 dopo l'inaugurazione della sua personale alla Galleria Der Sturm, Chagall scriveva a Delaunay a Parigi "Fa caldo, piove, crauti... L'esposizione si è aperta. Le ragazze tedesche sono straordinariamente prive di grazia, oggi parto; Vitebsk, Pokrovskaia". A Vitebsk, sua città natale, l'artista è sorpreso dalla guerra e non potendo rientrare a Parigi, si trova, dopo anni di intensa vita cosmopolita, obbligato a riprendere i modesti ritmi quotidiani di una città di provincia. Nei mesi trascorsi forzatamente a Vitebsk Chagall si riconcilia progressivamente con il tranquillo ambiente provinciale e dipinge la serie dei ritratti dei vecchi ebrei, dei familiari, i paesaggi e le vedute della città e dei suoi dintorni.

Nell'estate del 1917 Chagall, che negli anni della guerra vive a Pietroburgo, torna brevemente a Vitebsk: nasce così una nuova serie di paesaggi di più ampio respiro che a differenza di quelli del 1914, che si presentavano come semplici notazioni paesistiche sono costruiti con vasti orizzonti che entrano dinamicamente nelle composizioni, cariche di lirismo: *I cancelli del cimitero* come questa "casa grigia" mostrano un'accurata costruzione grafica disarticolata da una prospettiva impossibile che supera in senso espressionista la sintassi cubista. La Russia oniricamente idealizzata negli anni parigini — *Io e il villaggio* del 1911, *Maternità* del 1913 — è ora materia di una libera espressione poetica.



Hugo Erfurth con il cane, 1926
 Olio su tavola, 80 × 100 cm
 Firmato/datato in alto a sinistra:
 OD 26
 Inv. n. 1978.87
 Provenienza: Gallerie Nierendorf,
 Berlino

A partire dagli anni Venti Dix creò una serie di magistrali ritratti, in parte raffigurazioni dell'élite bohémienne e intellettuale di Dresda e di Berlino — figure come quelle della giornalista Sylvia von Harden, del mercante d'arte Alfred Flechtheim, dello scrittore Paul Ferdinand Schmidt — in parte ritratti di industriali, avvocati e altri pilastri di una società ancora irriducibilmente borghese. Questi consolidarono a tal punto la sua reputazione che fu addirittura avanzata la proposta che egli dipingesse un ritratto ufficiale dell'allora Gran Cancelliere tedesco, Hans Luther, proposta che non fu accolta forse a causa della sua fama quale critico sociale e autore di satire, piuttosto che per un qualche criterio estetico. L'esecuzione del ritratto venne poi commissionata a Max Slevogt.

Dix ha dipinto due ritratti di Hugo Erfurth. Il primo, mostra il famoso fotografo mentre tiene una lente, è stato eseguito a Dresda nel 1925; il secondo, qui riprodotto e raffigurante il fotografo con il suo cane alsaziano, a Erfurt nel 1926. Due anni dopo Dix dipinse per Erfurth anche un ritratto del suo cane.



Donna con sigaretta
(Kiki de Montparnasse ?)
 Acquarello e gouache su carta,
 49,5 × 35,4 cm
 Firmato in basso a destra:
 Van Dongen / senza data
 Inv. n. 1980.65
 Provenienza: Collezione privata

Van Dongen, come Ensor, viene in genere considerato un espressionista fiammingo, ma in realtà l'attribuzione di espressionista si addice solo alla sua produzione iniziale che presenta una evidente affinità con i dipinti contemporanei di Matisse e dei pittori del movimento parigino *Fauve*. In effetti il suo contributo all'arte francese, come a quella fiamminga, è stato significativo in quanto Van Dongen, dopo la prima guerra mondiale, visse a lungo a Parigi realizzando opere in uno stile che potrebbe essere definito "post-fauvista".

La modella di questo dipinto può essere identificata con "Kiki de Montparnasse", la più nota tra le donne artisticamente dotate e sessualmente disinibite che frequentavano i caffè e gli atelier di Montparnasse durante gli anni Venti e Trenta. Ricordata sempre con affetto da quanti avevano avuto occasione di incontrarla, "Kiki" ha pubblicato le proprie memorie nel 1929, ha recitato in otto film e sembra abbia esposto i propri dipinti in varie occasioni tra cui, la più significativa, fu quella del 1927 presso la galleria parigina Au Sacre du Printemps in Rue du Cherche-Midi.

Sebbene l'identificazione della modella non sia avallata da alcun tipo di documentazione, vi è pur sempre una evidente somiglianza fra l'immagine rappresentata e la "Kiki" ritratta in molti studi fotografici di Man Ray che divenne un suo amante verso la fine del 1921. Questa somiglianza associata al fatto che "Kiki" nei primi anni Venti frequentava gli stessi circoli di Van Dongen e partecipava alle stesse feste e balli, rende plausibile la datazione di questo dipinto al periodo che va dal 1922 al 1924.

L'opera è di esecuzione estremamente delicata e l'uso della gouache viene riservato principalmente alla realizzazione del boa nero indossato dalla modella. Morbidi tratti blu indicano tracce di ombretto mentre le pennellate di grigio chiaro vengono utilizzate per rappresentare le volute del fumo della sigaretta o, forse, per rappresentare l'atmosfera fumosa dell'interno del caffè.



Teatro di maschere, 1908

Olio su tela, 72 × 86 cm;
incorniciato (cornice originale),
93,5 × 113,5 cm

Firmato/datato in basso a destra:
Ensor 1908

Inv. n. 1977. 61

Provenienza: James Ensor,
Bruxelles

I pittori espressionisti tedeschi hanno conosciuto l'opera di Ensor ben prima del 1914. Il tono del suo lavoro, spesso critico in senso sociale, e la sua scelta dei soggetti, e in particolare le sue rappresentazioni di coloro che vivevano ai margini di una società prevalentemente borghese, avrebbero colpito la sensibilità di artisti come Kirchner e Heckel (Heckel infatti incontrò Ensor a Ostenda mentre svolgeva le funzioni di attendente medico nelle Fiandre durante la Prima Guerra mondiale).

A parte le dimensioni leggermente maggiori, *Teatro di maschere* è una replica pressoché identica di un altro quadro di Ensor recante lo stesso titolo e dipinto nel 1889, ora conservato nel Musée Royal des Beaux-Arts di Anversa. La versione originale risale a un periodo in cui i rapporti dell'artista con gli altri gruppi dell'avanguardia belga erano quantomeno ambivalenti. Da una parte, egli era chiaramente ansioso di svolgere un ruolo importante nelle società di esposizione, come Les Vingt e La Libre Esthétique, mentre dall'altra la sua idea di essere un outsider, idea che talvolta sconfinava nella paranoia, ne fece un membro particolarmente scomodo di ogni società di quel genere. Il suo senso di isolamento, di essere perseguitato, trova espressione pittorica in molti lavori di questo periodo, e in special modo nell'uso ripetuto di scheletri e maschere, spesso dall'espressione sprezzante o beffarda, ma sempre ironica o satirica, come nelle sue grandi tele dell'anno precedente, *L'ingresso di Cristo a Bruxelles*.

Nel quadro qui esposto la teatralità caratteristica di molte opere di Ensor è accentuata dal particolare disegno della cornice, eseguita secondo le istruzioni dell'artista, che imita l'arco del proscenio di un teatro tradizionale. L'illusione di una notevole profondità che procura il quadro è creata dalla prospettiva intenzionalmente esagerata della grata incisa nella sporgente superficie inferiore della cornice.

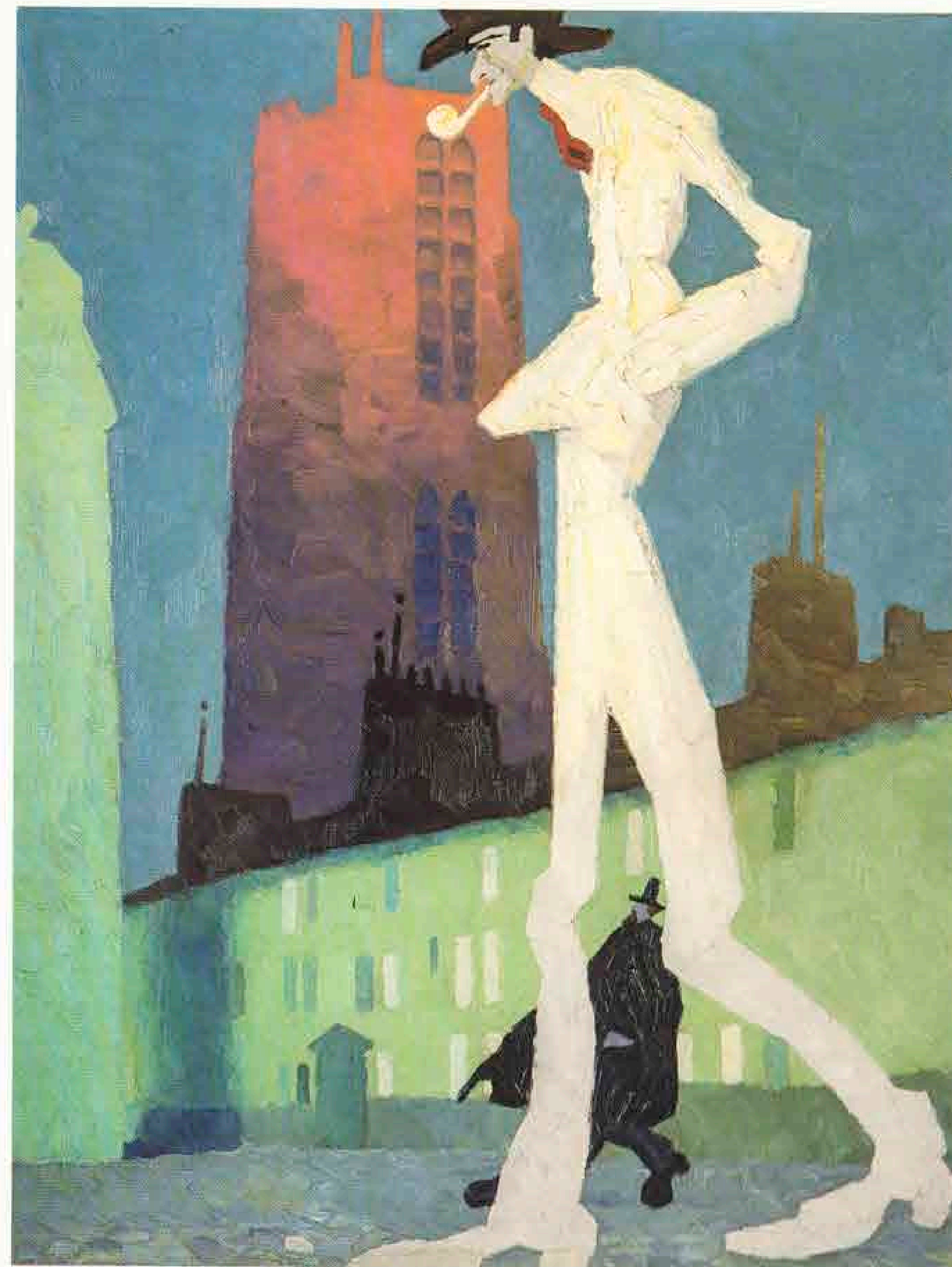


L'uomo bianco, 1907
 Olio su tela, 68 × 53,3 cm
 Senza firma/senza data
 Inv. n. 1972.15
 Provenienza: proprietà
 dell'artista

L'uomo bianco è stato dipinto a Parigi nel 1907, secondo quanto si legge sul retro di una vecchia fotografia. Il biografo di Feininger, Hans Hess, lo ha descritto come un "uomo alto, spigoloso, con tutte le irregolarità di un adolescente", e ha identificato *L'uomo bianco* come un ritratto dello stesso artista. Però, come ha fatto notare Alois Schardt, il dipinto è stato preceduto da un acquerello identico per quanto riguarda la composizione, firmato e datato Parigi 1906, che è stato riprodotto come vignetta umoristica sulla rivista "Le Temoin" nell'autunno di quell'anno, con la didascalia: "In Francia con 1300000 franchi potrei essere Presidente della Repubblica...", mentre nella parte superiore del disegno è scritto "Les regrets de M. Hearst".

Benché le scritte siano senza dubbio opera dell'editore, e non dell'artista, queste due interpretazioni del significato della figura non appaiono del tutto inconciliabili. Per i suoi contemporanei parigini Feininger, con il suo aspetto fisico, poteva ben sembrare un magnate dell'editoria americana. Inoltre, si nota un'innegabile somiglianza tra la figura dell'"uomo bianco", che ha lunghe ed esili gambe e piedi enormi, e un ritratto dell'artista, da lui stesso eseguito, pubblicato sul "Chicago Sunday Tribune" (29 aprile 1906), che apre il "nuovo supplemento satirico" del giornale, accompagnato dalla didascalia: "Il *Kin-der-Kids*: Feininger, il famoso artista tedesco [sic!], che espone i personaggi da lui creati."

L'uomo bianco si fa notare particolarmente per le differenze di scala che Feininger sfrutta per rafforzare l'effetto drammatico del dipinto. In una lettera del 1906 ha osservato: "la più sottile differenza nelle proporzioni relative crea enormi differenze per quanto riguarda la monumentalità e l'intensità della composizione. La monumentalità non è ottenuta disegnando più grandi le cose — come sarebbe infantile! — ma facendo contrastare grande e piccolo all'interno della medesima composizione. Su una superficie grande quanto un francobollo si può rappresentare qualcosa di gigantesco, mentre metri quadrati di tela possono essere usati in modo assai modesto e sprecati sotto il profilo dell'effetto..."



Architettura II (L'uomo di Potin), 1921

Olio su tela, 100,3 × 78,7 cm

Firmato/datato in basso a destra:

Feininger 1921

Inv. n. 1977.12

Provenienza: proprietà dell'artista

Quando il Bauhaus venne fondato a Weimar nel 1919 sotto la direzione di Walter Gropius, Feininger fu uno dei primi docenti a essere nominato. La maggior parte dei suoi dipinti che risalgono al periodo del Bauhaus si concentrano sulla rappresentazione della forma architettonica e relativamente pochi danno alla figura umana il forte rilievo che si può osservare in *L'uomo di Potin* e in *Signora in malva* (cfr. cat. n. 11). Hans Hess, biografo dell'artista, ha considerato entrambi questi dipinti come ricordi di Parigi, forse a causa dell'uso fatto di piani di colore, geometrici e traslucidi, che si sovrappongono l'uno all'altro in un modo che sembra ricordare il cubismo. L'architettura, d'altra parte, gli edifici ricurvi che si avvicinano alle figure umane o, come in *Signora in malva*, si inclinano indietro per consentire loro di passare, sembra curiosamente affine ai fondali utilizzati in alcuni dei primi capolavori degli "schermi demoniaci", come nel film intitolato *Il gabinetto del Dottor Caligari* (Robert Wiene, 1919), che ha fatto epoca. Feininger, tuttavia, in una lettera del 1944 allo storico del cinema Siegfried Kracauer, negò una sua conoscenza della pellicola succitata o degli artisti del circolo di Walden — Hermann Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann — che avevano dipinto gli scenari per il film.



Signora in malva, 1922
 Olio su tela, 100 × 80 cm
 Firmato/datato in basso a
 sinistra: Feininger 22
 Inv. n. 1964.12
 Provenienza: Collezione Julia
 Feininger, New York

Feininger giunse a Parigi nel luglio del 1906 assieme a colei che sarebbe diventata sua moglie, Julia. Poiché in precedenza aveva lavorato come caricaturista per numerose riviste tedesche e americane, l'artista si mise a frequentare i circoli letterari e giornalistici parigini. Gli fu commissionato di fornire illustrazioni per il giornale "Le Temoin" — che ebbe breve vita ed era pubblicato dal disegnatore Paul Iribe (cfr. anche la scheda precedente) — in un momento in cui stava maturando una sempre maggiore consapevolezza della propria identità di pittore, piuttosto che di caricaturista o illustratore.

Uno dei primi disegni eseguiti per Iribe fu uno studio fatto a penna e intitolato *La Belle*, appartenente anch'esso alla collezione Thyssen-Bornemisza. Pubblicato su "Le Temoin" nel 1907 sotto il titolo *L'impaciente*, presenta una composizione identica a quella di *Signora in malva*, dipinto più di quindici anni dopo, quando Feininger era già al Bauhaus. Esiste anche uno schizzo — tracciato a matita — della figura di una donna, presumibilmente eseguito nello stesso periodo, e su cui l'artista in seguito ha scritto: "original 'note' to 'Lady in Mauve'".



Les Vessenots, Auvers, 1890
 Olio su tela, 55 × 65 cm
 Senza firma/senza data
 Inv. n. 1978. 41
 Provenienza: Paul Ferdinand
 Gachet, Anversa

Van Gogh lasciò Parigi il 20 maggio 1890 diretto ad Auvers-sur-Oise, una pittoresca cittadina a una trentina di chilometri da Parigi che a partire dalla metà dell'Ottocento aveva attirato numerosi pittori, tra cui Daubigny e Cézanne. Recava con sé una lettera di presentazione del fratello Theo per il dottor Paul-Ferdinand Gachet, un amatore d'arte (nella cui famiglia questo dipinto, *Les Vessenots*, è rimasto fino al 1919). L'intenzione era chiaramente di non allontanare troppo dalla sua famiglia l'artista che ancora andava soggetto a frequenti attacchi di depressione e di affidarlo alle cure del dottor Gachet prospettandogli un periodo di relativo isolamento in campagna.

Van Gogh trascorse solo settanta giorni ad Auvers, dipingendo in media una tela al giorno nel corso dell'intero periodo. Circa la metà di questi settanta dipinti possono essere datati con precisione sulla base di lettere e di altri documenti. In molti casi, se si osserva il soggetto che è stato ritratto, è possibile rintracciare con un certo grado di sicurezza il luogo in cui l'artista deve aver posto il cavalletto. Lo sfondo di *Les Vessenots*, tuttavia, non è stato individuato con precisione e non è possibile affermare con esattezza quando il quadro sia stato eseguito; solitamente viene datato ai primi di luglio del 1890, circa tre settimane prima del suicidio dell'artista.

La maggior parte dei dipinti di Van Gogh eseguiti in questi ultimi mesi sono paesaggi o ritratti. Nei paesaggi egli ritorna a quella che è stata la sua principale preoccupazione durante il periodo trascorso ad Arles: una penetrazione della natura ancora più profonda, che aveva costituito il pomo della discordia attorno a cui egli e Gauguin avevano disputato con tanta passione. Nei paesaggi di Auvers, tuttavia, gli stridenti colori di Arles cedono il passo a una tavolozza più limitata, composta di blu, bianchi e verdi pistacchio, mentre la celebrazione della natura proposta da Van Gogh e rappresentata esemplarmente nelle sue raffigurazioni delle colline di Provenza bruciate dal sole dà luogo a un cupo trattamento del paesaggio che richiama la melanconia dei suoi primi dipinti della terra natale.



Scena di strada
(Kurfürstendamm), 1925
 Olio su tela, 81,3 × 61,3 cm
 Firmato e datato sul retro:
 George Grosz 1925 Feb
 Inv. n. 1981.69
 Provenienza: Collezione Erich
 Cohen, New York

Al pari di Karl Hubbuch, Grosz studiò sotto la guida di Emil Orlik alla Scuola di arti applicate di Berlino. Egli si fece conoscere dapprima come caricaturista; il guadagno ricavato dalle prime vignette che riuscì a pubblicare gli permise un soggiorno di sei mesi a Parigi nel corso del 1913. Profondamente segnati dall'esperienza della guerra, i suoi lavori — e in particolare disegni e caricature — dei primi anni Venti costituiscono un rovente atto d'accusa contro una società capitalista, borghese e militarista. Quale membro del partito comunista tedesco, Grosz era fortemente attratto dalle organizzazioni radicali, compresa la Novembergruppe, e con Wieland Herzfelde e John Heartfield fondò la rivista politico-satirica "Die Pleite" (Il fallimento). Messo sotto accusa numerose volte per il carattere "antinazionalista" della sua arte, verso la metà degli anni Venti iniziò a moderare alquanto il tono aggressivo di critica sociale che aveva caratterizzato la sua opera immediatamente successiva alla guerra.

Scena di strada (Kurfürstendamm) è un prodotto di questa fase di transizione nell'esistenza di Grosz. Il quadro mostra una delle principali strade di Berlino, il Kurfürstendamm, che nel 1925 costituiva ancora un costante rimprovero mosso agli incuranti abitanti dalla presenza di mutilati e feriti di guerra: l'uniforme del venditore di fiammiferi che si vede all'estrema sinistra lo identifica come uno di questi ultimi. In questo confronto tra gli abbienti e i non abbienti la qualità caricaturale del ritratto di un passante in primissimo piano e l'uomo grasso che fuma un sigaro sulla destra del quadro non lasciano dubbio su chi riscuota la simpatia dell'artista.



Fornace, 1907

Olio su tela, 68 × 86 cm

Firmato/datato in basso a destra:

EH 07; sul telaio: Erich Heckel

Ziegelei 1907

Inv. n. 1965.12

Provenienza: Collezione Erich Heckel, Hemmenhofen

Heckel è stato descritto come la "forza legante" che tenne unito il gruppo della Brücke durante i primi anni; si prese la responsabilità degli aspetti tecnici delle attività collettive e procurò che i lavori del gruppo fossero accettati nelle numerose esposizioni in cui questi artisti furono rappresentati negli anni precedenti il 1913. Presumibilmente fu lui che, mentre cercava un luogo tranquillo in campagna per sé e Schmidt-Rottluff in cui potessero trascorrere dipingendo l'estate del 1907, pose il dito su una carta geografica a grande scala della regione a nord di Oldenburg, sulla costa tedesca del mare del Nord. La loro scelta cadde sul piccolo villaggio di Dangast, che rivendica di essere la più antica stazione climatica marittima della Germania, che in quel periodo consisteva di poche case sparse tra le paludi e il mare.

A Dangast i due artisti sperimentarono un profondo sentimento di liberazione, creando prolificamente, talvolta coprendo, nella loro fretta o per mancanza di materiali, entrambi i lati della stessa tela. Tutti e due subirono l'incantesimo delle diverse forme del paesaggio di Dangast, della sua semplice architettura, come pure delle sue condizioni meteorologiche in continuo mutamento. Qui, nel corso di quella prima miracolosa visita, è stato dipinto *Fornace*.

È interessante porre a confronto la versione di questo soggetto effettuata da Heckel nel 1907 con il dipinto del medesimo edificio visto da una prospettiva diversa ed eseguito l'anno successivo. Nella prima versione la forma è creata principalmente attraverso il colore, steso tanto densamente da raggiungere una consistenza quasi tangibile, come nel tetto di tegole dell'edificio stesso. Un anno dopo l'artista mira evidentemente a creare forme per mezzo di tratti piuttosto che per mezzo del colore, segnando così l'inizio di una transizione verso la maggiore chiarezza del suo stile maturo.



Ritratto di Siddi Heckel, 1913
 Olio su tela, 70 × 60 cm
 Firmato/datato in basso a destra:
 EH 13
 Inv. n. 1986.20
 Provenienza: Landesgalerie,
 Hannover

Heckel conobbe la danzatrice Sidi (poi Siddi) Riha (il suo nome vero era Milda Frieda Georgi) nel 1910. Essa divenne la sua fedele compagna, svolgendo un ruolo attivo nelle discussioni su arte e letteratura e leggendo opere letterarie, attività entrambe caratteristiche e centrali della loro vita a Berlino. I suoi tratti si possono riconoscere facilmente in un quadro più tardo, intitolato *Leggendo ad alta voce* (1914), che mostra Heckel, Siddi e Walter Kaesbach, in seguito direttore dell'Angermuseum a Erfurt, e comandante dell'unità di guerra nelle Fiandre in cui Heckel prestò servizio: presumibilmente i tre partecipano proprio a una seduta letteraria.

Heckel e Siddi si sposarono finalmente il 19 giugno 1915; il ritratto del 1913 di quella che sarebbe diventata sua moglie deve essere considerato tra i capolavori della ritrattistica espressionista. Acquistato dal Landesmuseum di Hannover, fu confiscato dai nazisti nel 1937 e venduto all'estero.

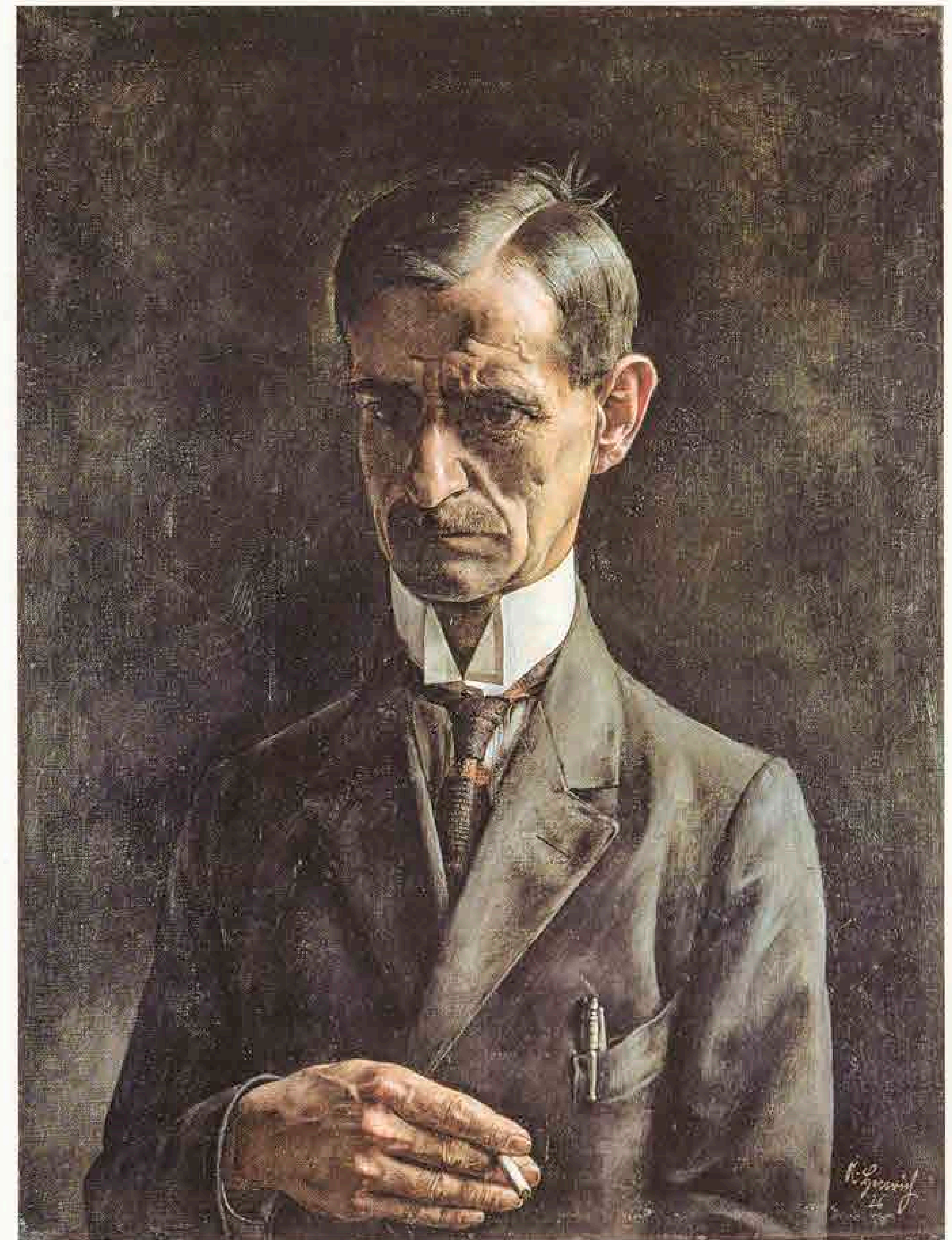
Sul retro della tela si può vedere un precedente quadro di Heckel intitolato *L'altalena* (1910), che ritrae una coppia con due bambini.



Ritratto del pittore
A. M. Tränkler, 1926
 Olio su tela, 81 × 62 cm
 Firmato/datato in basso a destra:
 A. Henrich 26
 Inv. n. 1980.27
 Provenienza: Fischer Fine Art,
 Londra

Non ci si discosterebbe troppo dal vero se si affermasse che questo è un ritratto di un pittore sconosciuto eseguito da un pittore altrettanto poco noto. Nonostante Albert Henrich abbia mantenuto contatti, anche se non stretti, con gli artisti del movimento *Neue Sachlichkeit*, non sembra aver condiviso le loro convinzioni politiche, e, a differenza della maggior parte di loro, ha continuato a riscuotere un successo professionale durante il periodo nazista in Germania. Egli ha ottenuto il premio Albrecht Dürer attribuito dalla municipalità di Norimberga nel 1931 ed ha regolarmente esposto durante gli anni Trenta e Quaranta sia alla Haus der Kunst a Monaco sia in mostre all'estero. Nel 1949 ha fondato la *Düsseldorfer Künstlergruppe*, di cui è stato il primo presidente. È morto a Düsseldorf nel 1971.

Si è dimostrato definitivamente impossibile scoprire alcunché a proposito del personaggio ritratto, oltre al suo nome, Alfons Maria Tränkler, e al fatto che si trattava di un pittore. Il ritratto eseguito da Henrich, nel suo sobrio e dimesso naturalismo, ricorda per certi versi il *Giornalista orientale* di Schlichter; il modo in cui Henrich tratta la pittura, tuttavia, appare assai più controllato di quello di Schlichter, e la cromia del ritratto è più smorzata, con l'effetto di permettere solo alle mani e al volto di chi posa di emergere quali elementi dominanti della composizione.



Due volte Hilde II, 1929
 Olio su tavola, 150 × 77 cm
 Firmato in basso a sinistra:
 Hubbuch
 Inv. n. 1978.88
 Provenienza: Fischer Fine Art,
 Londra

Hubbuch studiò a Berlino presso la Scuola di arti applicate; nella classe di disegno affidata a Emil Orlik poté contare tra i suoi compagni George Grosz (che già allora si distingueva dagli altri, secondo quanto Hubbuch ha ricordato, per la sua sicurezza) e Oskar Nerlinger. Orlik era allora attivo come disegnatore di teatro per Max Reinhardt; è stato anche considerato uno dei maggiori disegnatori tedeschi, specialmente nel campo della litografia. Proprio come disegnatore e litografo Hubbuch iniziò a farsi un nome. Nel 1924 entrò a far parte del corpo docenti dell'Accademia di Karlsruhe (allora nota come Badische Landeskunstschule), dove successivamente gli venne assegnata una cattedra; nello stesso periodo iniziò a dedicarsi sia alla pittura che al disegno e all'esecuzione di stampe.

Nel 1927 Hubbuch sposò Hilde Isai, studentessa alla Badische Landeskunstschule, che in seguito si perfezionò al Bauhaus con il matematico e fotografo Walter Peterhans. Hilde si occupò dell'arredamento della loro casa scegliendo mobili del Bauhaus, tra cui le famose sedie in tubolare d'acciaio disegnate da Marcel Breuer. Queste figurano in un gran numero di disegni e di dipinti eseguiti da Hubbuch, compreso il presente lavoro, un doppio ritratto della moglie.

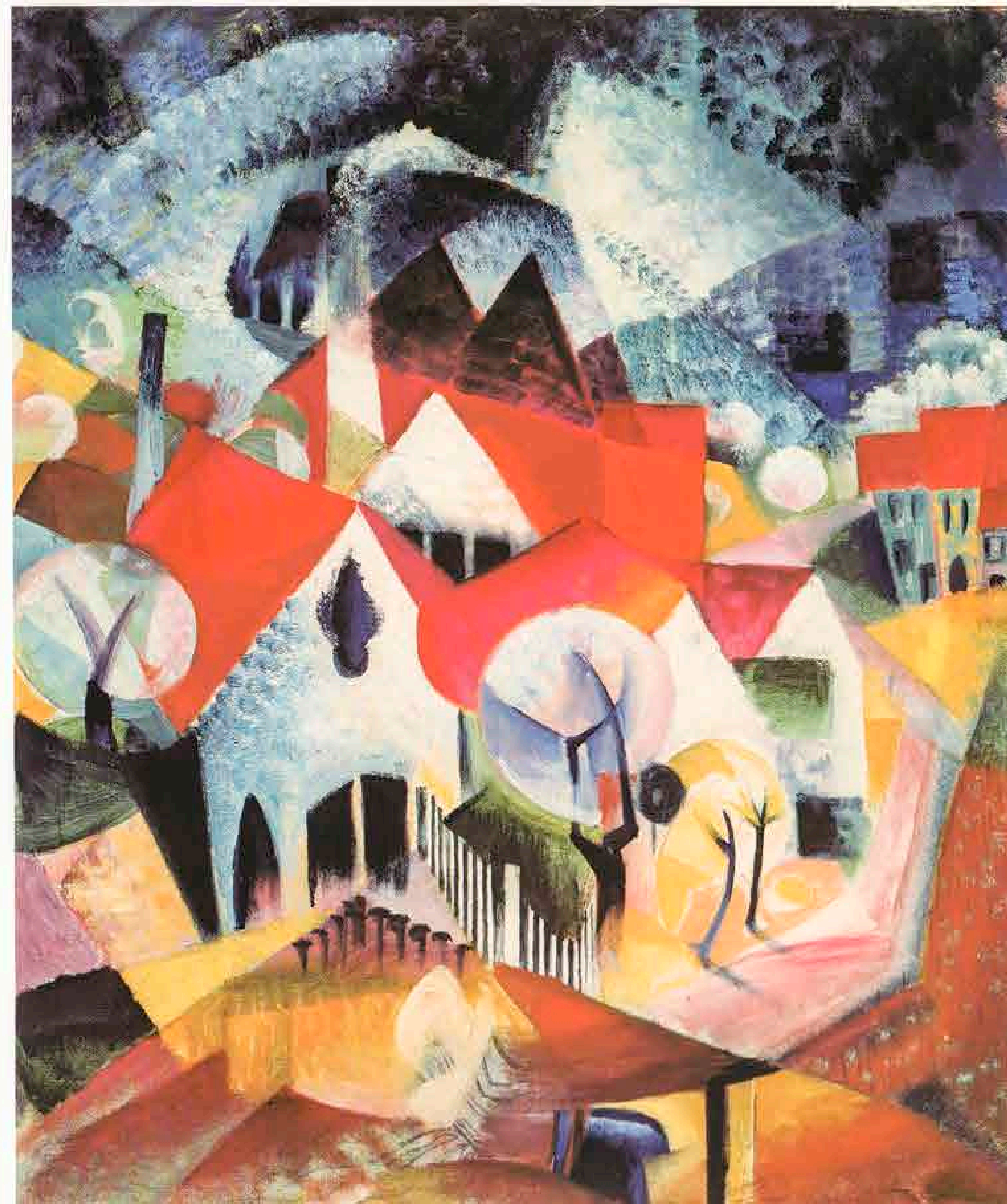
Come rivelano alcuni studi preparatori, il dipinto era in origine un ritratto quadruplo intitolato *Quattro volte Hilde*, che evidentemente voleva raffigurare quattro differenti sfaccettature della personalità di chi stava posando. La tela fu divisa con un taglio verticale in un momento successivo, probabilmente negli anni Cinquanta, e la metà sinistra infine acquistata dalla collezione Thyssen-Bornemisza; la metà destra, che mostra un aspetto più impertinente di Hilde, appartiene ora alle Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Monaco.



Gruppo di case in primavera,
1916
Olio su tela, 90 × 75 cm
Firmato sul retro: Itten
Inv. n. 1962.2
Provenienza: acquistato
direttamente dall'artista

Itten studiò matematica e scienze all'Università di Berna e conseguì l'abilitazione all'insegnamento di queste materie prima di scegliere infine di dedicarsi completamente all'arte; i suoi interessi pedagogici sono rimasti, non di meno, un fattore importante per tutta la sua lunga e attiva vita. Nel 1913 arrivò a Stoccarda per studiare con il pittore e teorico Adolf Hölzel; l'anno successivo iniziò a insegnare a studenti che Hölzel gli aveva affidato.

Questo quadro è stato dipinto a Stoccarda nel 1916, e mostra un gruppo di case sulla Gänseheide, dove Itten affittava una casetta con giardino che inizialmente gli servì da studio e da abitazione insieme. I precisi dettagli dell'architettura e della topografia sono tuttavia sommersi dall'astratto ritmo dominante del colore e della forma. Uno degli altri interessi che più assorbirono Itten fu la musica, e in molti dei suoi lavori cercò di applicare alla pittura i medesimi principi organizzativi astratti della composizione musicale. D'altra parte, per lui l'astrazione non ha mai costituito un fine di per sé, non più di quanto lo sia stato per il suo compatriota Klee. Piuttosto, una delle più importanti funzioni dell'arte era per lui quella di rivelare i principi di ordine e coerenza propri della natura, principi di cui le "leggi" della musica non erano che un'altra manifestazione.



Bambino con una bambola,
1910
Olio su tavola, 61 × 50,5 cm
Firmato/datato in alto a sinistra:
A. Jawlensky 10
Inv. n. 1983.14
Provenienza: eredità di Gerta
Hirsch, Berlino

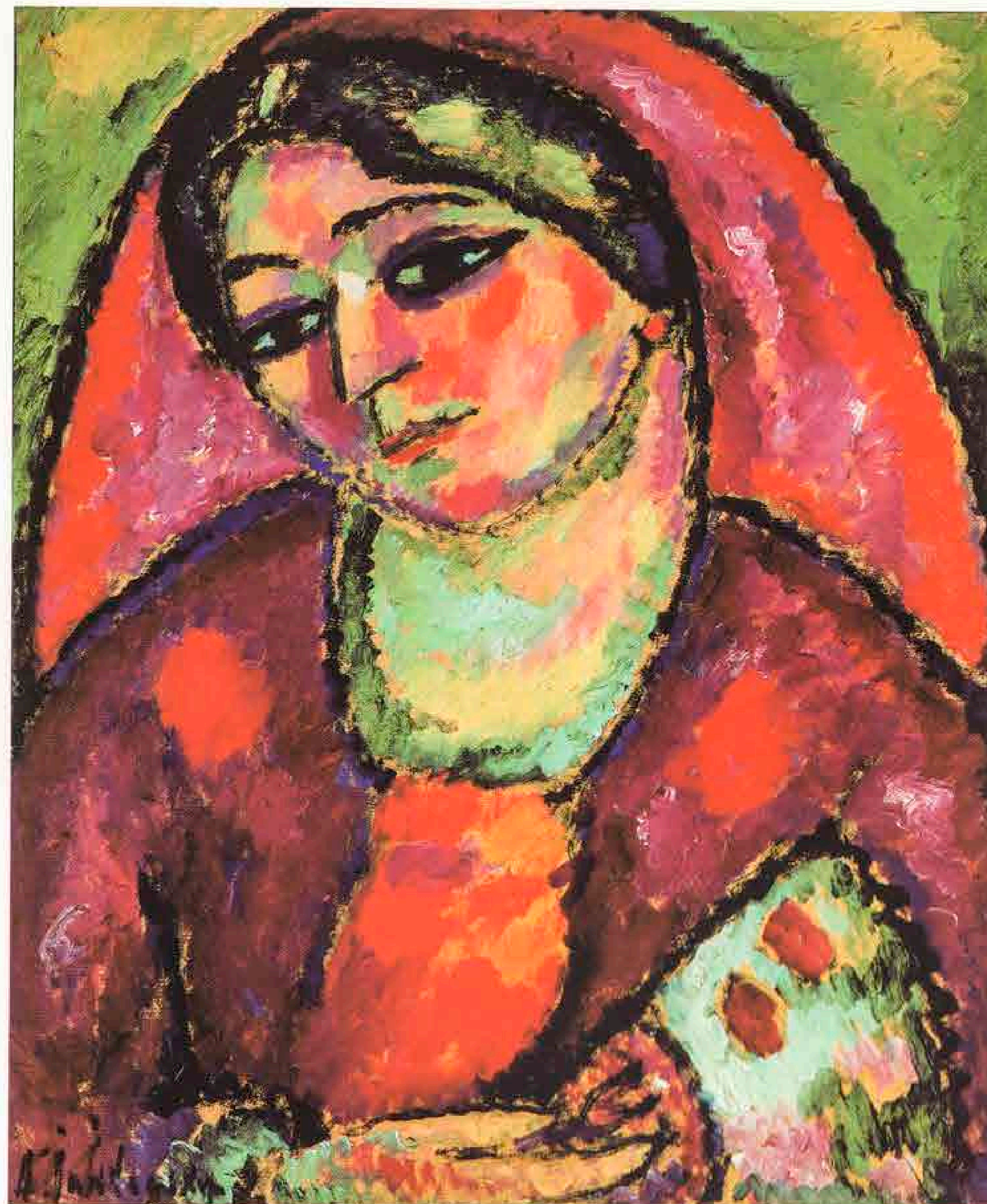
Il bambino ritratto è Andréj Javlenskij (1902-84) all'età di otto anni, che in seguito divenne lui stesso un pittore notevole. Andréj era nato ad Ansbaki nella provincia di Vitebsk, figlio di Javlenskij e di Helene Nasnakomov. Helene è descritta con toni affettuosi nei ricordi di molti di coloro che la conobbero come una persona tranquilla e devota che accompagnava la famiglia Javlenskij nei suoi frequenti viaggi e che badava al bambino. Helene e Javlenskij si sposarono nel 1922. Secondo Andréj il quadro è stato eseguito nello studio dell'artista nella Giselastrasse a Monaco. Esso rivela chiaramente le due influenze dominanti sull'arte di Javlenskij di quel periodo: la pittura russa su icone e i brillanti colori degli artisti *fauve*, specialmente di Matisse.



Il velo rosso, 1912
 Olio su tela, 64,5 × 54 cm
 Firmato in basso a sinistra:
 A. Jawlensky
 Inv. n. 1975.20
 Provenienza: proprietà
 dell'artista

Durante gli anni intorno al 1912 Javlenskij si mostrò interessato in misura sempre maggiore ad un singolo tema, quello del volto femminile. Ci sono numerose teste e mezzi busti di questo periodo, di cui *Il velo rosso*, con i suoi grandi occhi espressivi e i suoi colori brillanti e intensi è uno dei più notevoli.

Questi dipinti non sono ritratti in senso convenzionale. Al pari di molti artisti espressionisti, Javlenskij non mirava a catturare una somiglianza fisica, commentando che dopo un secolo nessuno si sarebbe ricordato le reali fattezze del personaggio ritratto, e allora il ritratto sarebbe stato estremamente fedele. Piuttosto, la sua preoccupazione riguardava il carattere astratto ed espressivo del volto, la rappresentazione del quale è raggiunta tramite un'estrema stilizzazione. Durante gli anni Venti e Trenta la stessa preoccupazione lo indusse a creare una serie di teste estremamente astratte, che consistono in poco più di piani geometrici di colore, cui diede il nome di "Meditazioni".



**La Ludwigskirche a Monaco,
1908**

Olio su cartone, 67,3 × 96 cm

Firmato/datato in basso

a sinistra: Kandinsky 1908;

sul retro si legge la scritta:

Ludwigskirche in München

Inv. n. 1977.101

Provenienza: Collezione Arthur

J. Eddy, Chicago

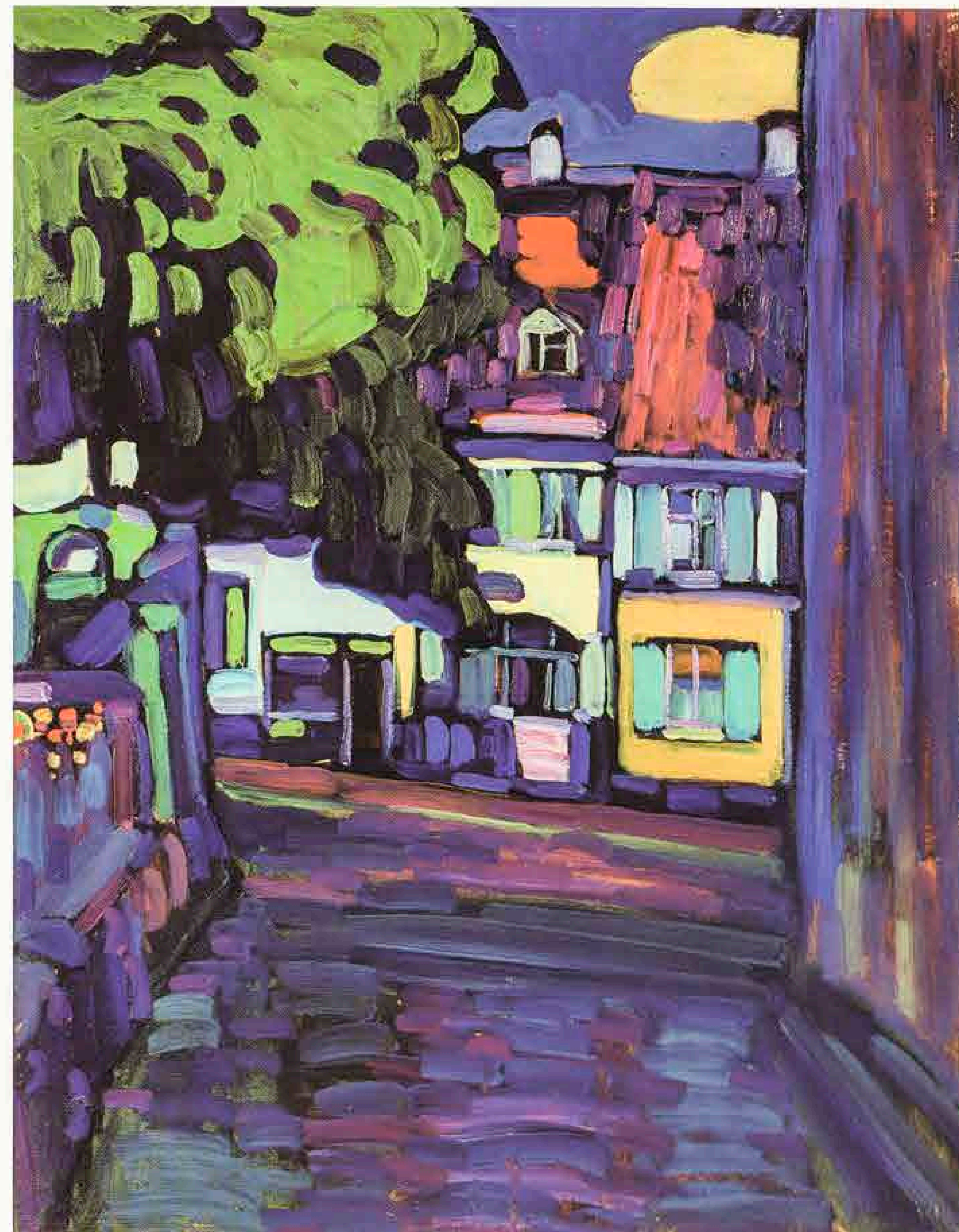
Non lontano dalla Ainmillerstrasse di Schwabing, dove i Kandinskij affittarono un appartamento nel settembre del 1908, si trova la Ludwigskirche, costruita negli anni 1829-40, uno delle opere più importanti dell'architetto Friedrich von Gärtner (1792-1847). È la parte inferiore della facciata che dà sulla strada, con il suo inconfondibile portico a tre archi, che l'artista ha scelto di rappresentare.

Dinanzi alla chiesa si accalca una gran folla variopinta, presumibilmente di fedeli. La presenza dei vessilli sotto l'arcata centrale e del gruppo di preti con vesti gialle suggerisce che i religiosi stiano avviando una processione che celebra una delle grandi feste della chiesa. I colori, propri delle pietre preziose, ricordano i primi dipinti "fiabeschi" di Kandinskij, che spesso descrivono scene ambientate in Russia — con cavalieri in groppa ai cavalli e chiese dalla cupola a bulbo — eseguite sotto l'influenza del neoimpressionismo francese. Il sole lucente, tuttavia, lascia in ombra il portico conferendo al quadro un'qualità astratto-decorativa che è nuova per la pittura di Kandinskij di questo periodo.



Murnau: case sull'Obermarkt, 1908
 Olio su cartone, 64,5 × 50,2 cm
 Firmato sul retro: Kandinsky
 Inv. n. 1977.68
 Provenienza: Collezione Nina Kandinskij

Nel 1904 Kandinskij e Gabriele Münter abbandonarono Monaco e iniziarono un periodo di vagabondaggi senza sosta che li portarono fino in Olanda e in Italia, in Tunisia e in Russia. Erano a Parigi nel 1906-7, e trascorsero sei mesi a Berlino nell'inverno del 1907-8, per ritornare finalmente a Monaco nell'estate del 1908. Kandinskij affittò un appartamento nel "quartiere degli artisti" di Schwabing; in seguito la Münter acquistò una casa a Murnau, un villaggio pochi chilometri a sud di Monaco, pittorescamente situato ai piedi delle alpi bavaresi. La pittrice e Kandinskij, spesso insieme con altri artisti, tra cui i compatrioti di Kandinskij, Alexeij Javlenskij e Marianne von Werefkin, trascorsero qui parte di ogni anno dal 1909 fino allo scoppio della guerra nel 1914. Murnau e i suoi dintorni fornirono un repertorio di soggetti a cui Kandinskij ritornò costantemente durante questi anni cruciali che videro anche uno sviluppo sempre più radicale in direzione di uno stile pittorico astratto. Benché *Case sull'Obermarkt* non rechi data, l'evoluzione stilistica dell'artista durante questi anni è così rapida, e così decisiva, che non si può dubitare del fatto che questo sia un lavoro del 1908, eseguito in un periodo in cui l'influenza della pittura *fauve* che aveva visto a Parigi risulta ancora evidente. Prova ulteriore è fornita dal fatto che il quadro, riscoperto nel suo studio dalla vedova dell'artista, è stato trovato avvolto in una copia di un giornale di Monaco — le "Münchner Neueste Nachrichten" — di quell'anno. Il quadro raffigura la via principale di Murnau, vista da un lato in ombra della strada che corre lungo il Griesbräu Inn, dove Kandinskij e la Münter abitarono durante i mesi di agosto e di settembre del 1908. Murnau è cambiata talmente poco, perfino ai giorni nostri, che è possibile identificare con esattezza il punto in cui l'artista deve aver posto il cavalletto. La scala del dipinto e la libertà nel trattare il colore rendono pressoché certo il dato che il quadro venne eseguito *en plein air*, forse in una volta sola.



Quadro con tre macchie, n. 196,
1914
Olio su tela, 121 × 111 cm
Firmato/datato in basso a
sinistra: Kandinsky 1914
Inv. n. 1975.36
Provenienza: Collezione Rudolf
Bauer, Berlino

Quadro con tre macchie è caratteristico dell'opera di Kandinskij del 1914, l'epoca in cui egli stava per abbandonare la pittura figurativa: la possibilità di un'arte totalmente astratta lo aveva attratto per un certo periodo. Già nel 1909 aveva scritto diffusamente a proposito del linguaggio simbolico dei colori e delle forme, sottolineando il pericolo che la pittura astratta corre di scadere a mera decorazione, "come una cravatta o un tappeto". E nei suoi ricordi autobiografici del 1913 egli pone l'interrogativo cui non è ancora in grado di rispondere: cosa deve sostituire l'oggetto che ora manca?

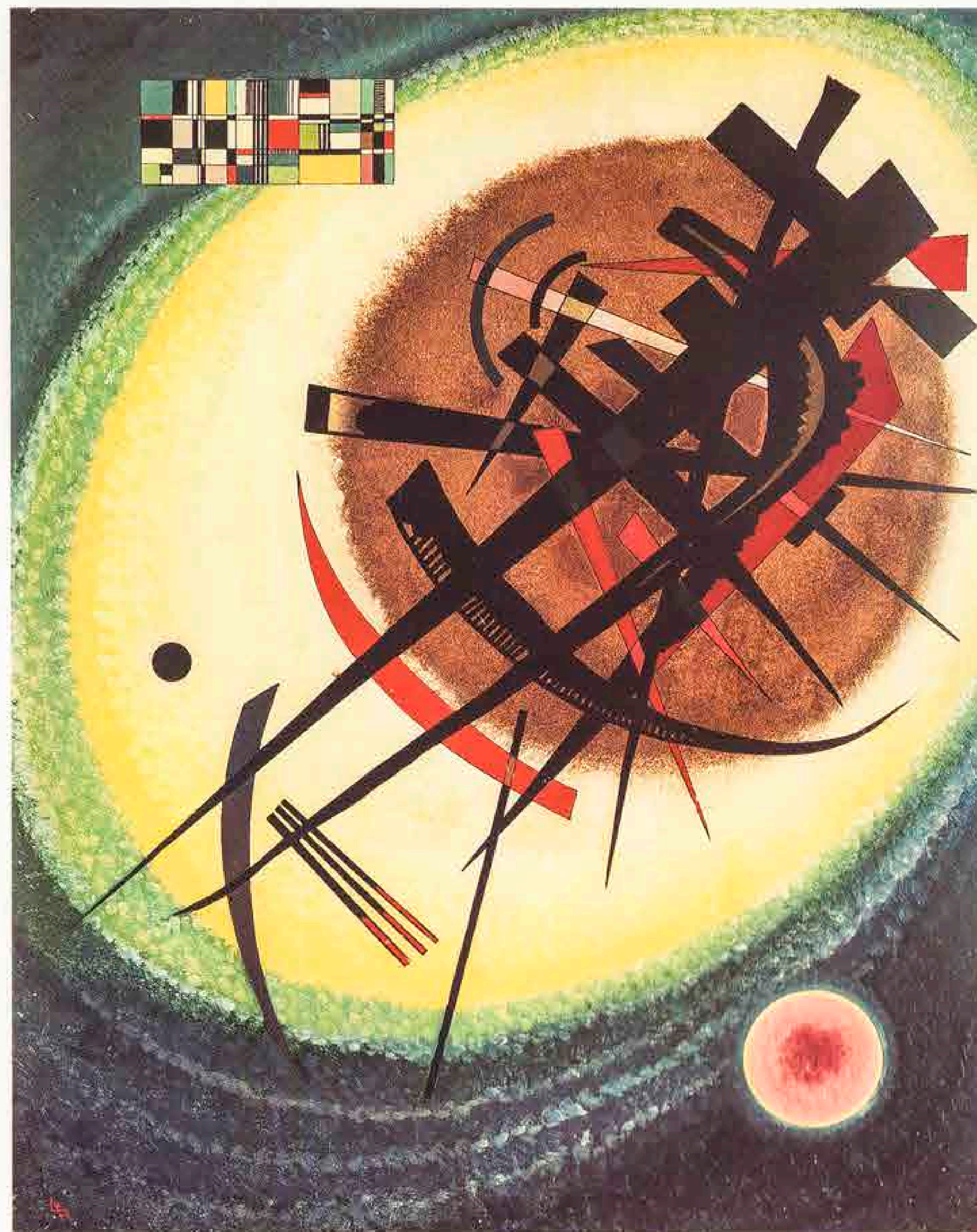
La maggior parte dei dipinti del 1913-14, uno dei periodi più fecondi della sua vita, tendono già all'astrazione totale. Si avverte tuttavia ancora, qualche distante richiamo alle forme naturali, solitamente paesaggi, nonostante tali riferimenti siano spesso impossibili da riconoscere se non si esaminano gli studi correlati o altri lavori simili. *Quadro con tre macchie* è vicino per stile al ciclo di dipinti noto come i *Pannelli Campbell* (Museum of Modern Art di New York), anch'essi del 1914, che, tentativamente si è cercato di interpretare come raffiguranti le quattro stagioni. Il nostro dipinto però non offre un programma altrettanto riconoscibile, dal momento che produce i suoi effetti su chi lo osserva per mezzo di combinazioni di colori e di forme contrastanti, quando non addirittura discordanti. La sensazione che esso possa contenere suggestioni di qualche avvenimento catastrofico o addirittura apocalittico è forse confermata da un brano dei ricordi di Kandinskij, in cui l'artista descrive la pittura come una "tuonante collisione di mondi"; egli si riferisce inoltre alla genesi dell'opera d'arte come a un processo connotato da "un carattere cosmico". Molti degli altri lavori di Kandinskij di questo periodo sono basati, per quanto in maniera tutt'altro che immediata, sulla raffigurazione di soggetti apocalittici o escatologici.



Nell'ovale luminoso, 1925
 Olio su cartone, 73 × 59 cm
 Firmato/datato in basso
 a sinistra: K 25
 Inv. n. 1975.31
 Provenienza: Galleria Alexander
 Rabow, San Francisco

Kandinskij ha insegnato al Bauhaus per più di un decennio, seguendo fedelmente l'istituzione nel trasferimento da Weimar a Dessau e poi a Berlino, dove infine fu chiusa dai nazisti nel 1933. Quel decennio ha rappresentato un periodo di estrema importanza per lo sviluppo della sua teoria dell'arte, che ha trovato la più piena espressione nel suo trattato *Punkt und Linie zu Fläche* (Punto, linea, superficie), il cui manoscritto fu ultimato nel novembre del 1925, l'anno di esecuzione di *Nell'ovale luminoso*.

Punkt und Linie zu Fläche dedica uno spazio considerevole a una disamina delle fondamentali risorse della pittura, in particolare del significato, per quanto riguarda la composizione, di forme e colori diversi, considerati come elementi autonomi all'interno del quadro. Nei suoi dipinti di questo periodo Kandinskij utilizza principalmente forme geometriche: rettangoli, cerchi, ovali. Tuttavia, sarebbe errato vedere questi quadri solo come esemplificazioni delle sue teorie. Come molte delle sue opere degli anni precedenti alla guerra, quadri come *Nell'ovale luminoso* trasmettono anche la sensazione che si tratti di paesaggi spirituali o cosmici; e pure non si esclude un qualche riferimento a forme naturali o paesaggistiche: sole e luna, cavalieri, barche a vela.



Cava d'argilla, 1906 ca.
 Olio su tavola, 51 × 71 cm
 Firmato in basso a sinistra:
 E.L. Kirchner; timbro sul retro
 della tavola: Dre/Aa 5
 Inv. n. 1964.13
 Provenienza: proprietà
 dell'artista

Due degli influssi formativi più importanti che pesano sulle prime opere di Kirchner sono stati il Neoespressionismo francese, di cui avrebbe potuto osservare esempi durante il suo soggiorno a Monaco tra il 1903 e il 1904, e Van Gogh, i cui dipinti erano stati esposti in Germania in varie occasioni nei primi anni del secolo e, soprattutto, presso la Galleria Arnold di Dresda nel 1905 e nel 1906. Kirchner difficilmente avrebbe potuto rimanere indifferente a questi eventi che si erano praticamente verificati proprio quando egli risiedeva a Dresda (l'esposizione del 1906 comprendeva inoltre lavori di Seurat, Gauguin e altri pittori neo e post-impressionisti).

L'impatto della pittura di Van Gogh sullo sviluppo stilistico di Kirchner è evidente in opere come, ad esempio, *Cava d'argilla*, col suo stridente contrasto di colori, le sue pennellate sciolte e un impasto molto pesante. La datazione dei lavori di Kirchner legati al periodo di Dresda è abbastanza difficoltosa anche se si è dichiarato che alcuni dei suoi lavori a olio potrebbero essere attribuiti a un periodo precedente la fine del 1905; nel corso del 1907 viene significativamente a diminuire l'influsso del neo e del postimpressionismo che viene via via sostituito da uno stile più piano, più "abbreviato" che potrebbe essere stato influenzato dall'impatto con l'arte di Munch.

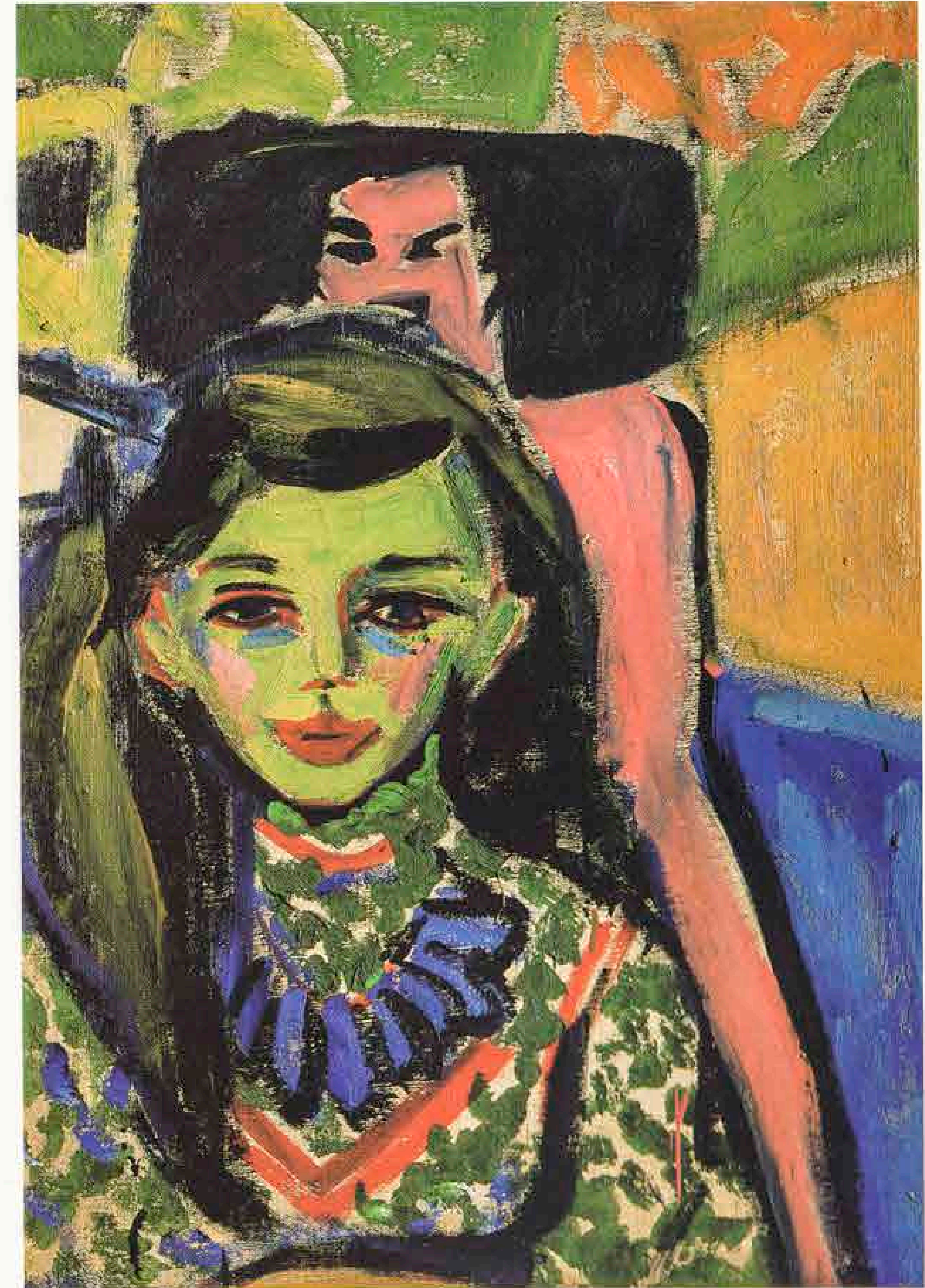
Donald Gordon, che ha realizzato un catalogo completo delle opere di Kirchner, per poter tracciare una corretta cronologia delle prime opere dell'artista, ha trattato a lungo il problema delle influenze che abbiano potuto guidare l'opera di Kirchner; tuttavia, molte delle creazioni appartenenti al primo periodo risultano senza alcuna documentazione, ivi compreso *Cava d'argilla*, che Gordon attribuisce a un gruppo di dipinti eseguiti con tutta probabilità durante la primavera/estate del 1906.



Fränzi con una sedia intagliata,
1910
Olio su tela, 71 × 49,5 cm
Senza firma/senza data
Inv. n. 1961.8
Provenienza: proprietà
dell'artista

Nella sua autobiografia Pechstein ha descritto come durante gli anni trascorsi a Dresda i pittori della Brücke si siano immersi nello studio della figura nuda, spesso vista contro lo sfondo di un paesaggio. Essi avevano bisogno di modelle. Secondo quanto Pechstein ricorda, il custode degli studi dell'Accademia di Belle Arti procurò loro due adolescenti, figlie di un artista del varietà morto da poco. Queste devono essere state Fränzi e Marcella, che appaiono nei lavori di Kirchner e di Heckel a partire dall'inizio del 1910 circa e che accompagnarono i pittori nella loro spedizione estiva ai laghi di Moritzburg; Pechstein insiste sul fatto che la madre delle ragazze diede la sua autorizzazione al viaggio e anche che visitò le figlie alcune volte durante il loro soggiorno. A parte ciò, si sa ben poco di loro, salvo il fatto che Fränzi è ripresa, in una posa assai provocante, in una fotografia eseguita nello studio di Kirchner, insieme con un coetaneo, da alcuni identificato quale suo fratello.

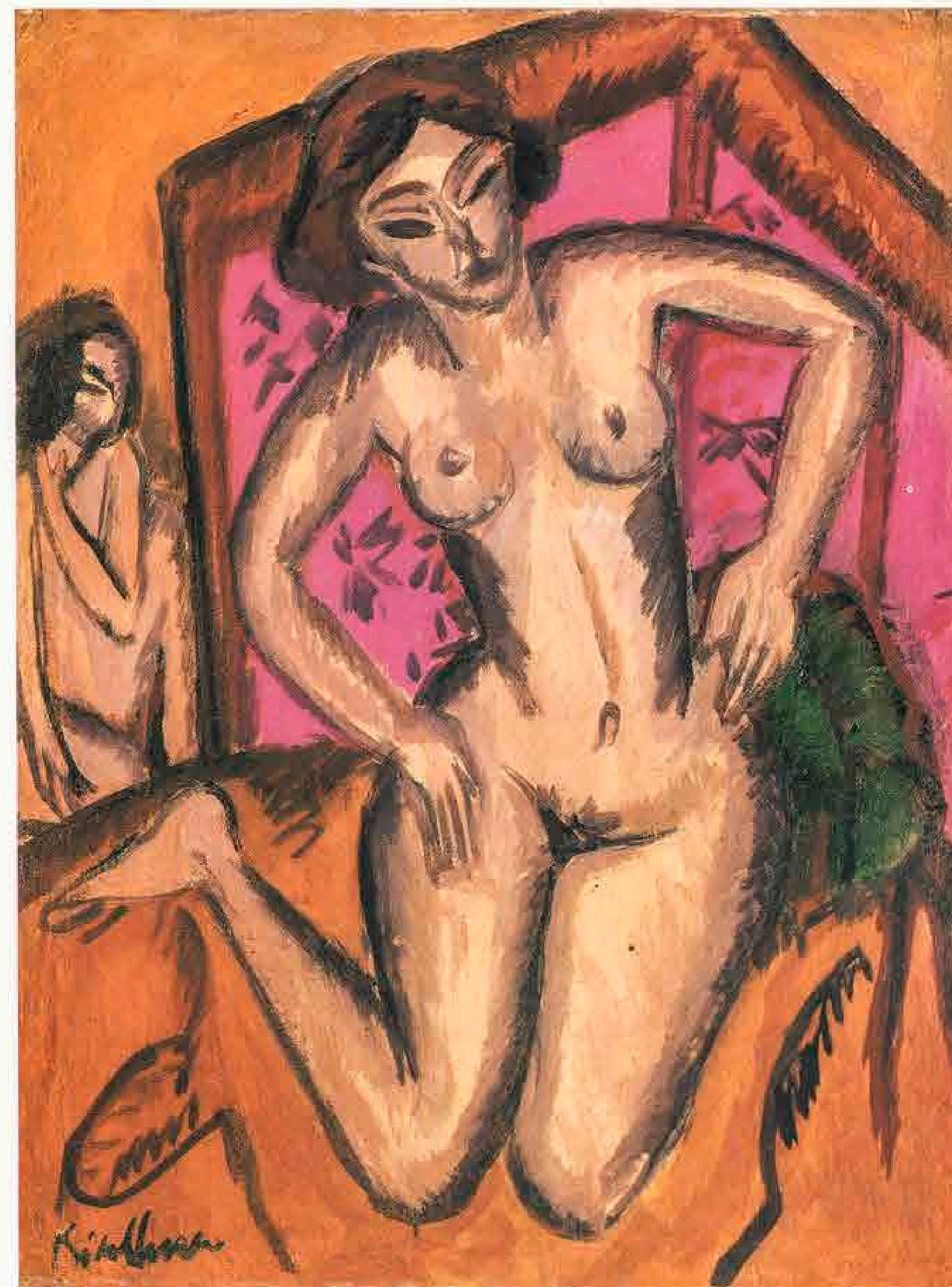
Kirchner ha dipinto Fränzi una gran quantità di volte, ritraendola con particolare efficacia in questo quadro e in *Ragazza seduta: Fränzi*, del 1910-20 (Minneapolis Institute of Arts). In *Fränzi con una sedia intagliata* l'espressione precocemente sensuale della ragazza è contrapposta alla statica smorfia del bizzarro mobile su cui essa è seduta, una sedia dall'aspetto rudimentale, fornita di un alto schienale decorato con una faccia che ricorda una maschera, quasi certamente intagliata dallo stesso Kirchner. La nostra prima impressione che vi sia un'altra faccia sbirciante immediatamente dietro a quella di Fränzi è rafforzata dalle quasi naturalistiche sfumature color carne con cui la sedia è dipinta, e che contrastano con il verde innaturale del reale volto umano posto in primo piano: un rovesciamento ironico che allo stesso tempo crea un gioco visivo senza dubbio intenzionale.



Nudo inginocchiato davanti a un paravento rosso, 1912 ca.
 Olio su tela, 75 × 56 cm
 Firmato in basso a sinistra:
 Kirchner; timbro sul retro della
 tela: Da/Bg 2, relativo al dipinto
 sul verso
 Inv. n. 1973.66 (a)
 Provenienza: proprietà
 dell'artista

Le composizioni di bagnanti, i nudi ritratti in studio e/o in un paesaggio, singoli, in coppia, o a tre soggetti, costituiscono una parte essenziale delle opere di Kirchner, anche se egualmente importanti sono le scene urbane della Berlino dell'immediato anteguerra che rappresentano vagabondi, prostitute e *demi-mondaines*. Stilisticamente *Nudo inginocchiato* potrebbe essere attribuito tanto agli anni di Dresda quanto a quelli di Berlino e sotto molti aspetti il trattamento della figura e della profondità, la pesante distorsione anatomica e l'appiattimento del primo piano richiamano alla mente opere come *Ragazza sotto ombrello giapponese* (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf), dipinto a Dresda nel 1909. D'altro canto la prospettiva angolare della figura e la pennellata nervosa suggeriscono un collegamento con altri dipinti realizzati da Kirchner nei primi mesi di soggiorno a Berlino, per cui appare plausibile anche una sua datazione al 1911-12.

Il retro del dipinto riporta un'altra composizione di studio, *Nudo seduto con gamba piegata*, probabilmente realizzato intorno al 1921-23.



Golfo che describe una curva,
1913
Olio su tela, 146 × 123 cm
Senza firma/senza data
Inv. n. 1987.8
Provenienza: Collezione
M. Kesser, Zurigo

A *Golfo che describe una curva* è stata finora attribuita la data 1917, che sembra praticamente impossibile. Era tempo di guerra: laghi e spiagge appartate non erano più mete di festosi bagnanti nudi, e del resto non ci sono altre composizioni con bagnanti risalenti a quell'anno. Kirchner era inoltre troppo malato per effettuare il servizio militare e per gran parte del tempo entrava e usciva dai sanatori. Se accantoniamo la possibilità che il quadro sia stato dipinto a memoria, ipotesi che sembra inverosimile, si tratta con tutta probabilità di un lavoro del 1913-14. Il golfo è quasi certamente quello di Fehmarn, l'isola del Baltico che Kirchner rivisitò, accompagnato dalla sua compagna Erna Schilling e da più giovani artisti, durante l'estate del 1913. Sia le figure sia il paesaggio armonizzano con gli altri dipinti eseguiti nel 1913 a Fehmarn; esiste anche un altro dipinto fatto a Fehmarn nel 1913 e intitolato *Laburnum Tree* (Colby College Art Museum, Waterville, Maine), che è l'altro titolo con cui questo quadro è conosciuto.

L'artista stesso ha giudicato le sue visite a Fehmarn dedicate alla pittura come particolarmente importanti per lo sviluppo della propria arte. Dopo la prima estate trascorsa là, nel 1912, scrisse: "Ho dipinto quadri di un'assoluta maturità, una meravigliosa formazione costiera che spesso ha un'opulenza da mari del Sud, fiori assurdi con larghi steli..." *Golfo che describe una curva*, una volta identificato il soggetto, è da annoverare con estrema certezza fra questi "quadri di un'assoluta maturità" ed è uno dei più importanti lavori di tutta la produzione anteguerra di Kirchner.



Cucina alpina, 1918
 Olio su tela, 120 × 120 cm
 Firmato in basso a destra:
 E.L. Kirchner
 Inv. n. 1983.30
 Provenienza: proprietà
 dell'artista

Nel 1917 Kirchner era stato dichiarato inabile a prestare ancora servizio militare. Mezzo paralizzato, e in una condizione prossima al collasso psichico, egli cercò rifugio in Svizzera; vi sarebbe rimasto per tutto il resto della sua vita. Secondo il suo biografo, Donald Gordon, per la maggior parte del 1917 egli fu troppo malato per dipingere, e molti dei suoi lavori del 1917-18 sono incompleti o insoddisfacenti. Questa affermazione, in una certa misura, non è giustificata dalla spontaneità e dalla freschezza di alcuni quadri di soggetto alpino eseguiti nel 1918, come se il paesaggio montano intorno a Davos, che ha fornito una nuova e inconsueta gamma di temi, ispirasse l'artista a una nuova esplosione di energia creativa. Il suo vocabolario stilistico resta tuttavia quello del periodo berlinese, con un frequente uso della distorsione e un colore vivido e non naturalistico.

Parte dell'estate 1917 fu trascorsa in una baita sulla Scheffelalp, sopra il villaggio di Frauenkirch, a sud di Davos, dove egli eseguì *Cucina alpina*. I dipinti prodotti qui, compreso questo lavoro, descrivono un interno arredato con estrema modestia e dall'aspetto piuttosto inospitale. Nel settembre di quell'anno, Kirchner si trasferì più a valle, vicino a Frauenkirch, e affittò una casetta abitabile anche d'inverno, il cui nome era "In den Lärchen" (tra i larici), che in seguito arredò con sculture e manifesti simili a quelli che decoravano i suoi studi di Dresda e Berlino.



Casa ruotante, 1921
 Gouache su garza dipinta e
 incollata su carta per acquerello,
 37,7 × 52,2 cm (irregolare)
 Firmato/datato (in basso a
 destra, su superficie dipinta):
 Klee 1921; scritta (in basso a
 sinistra, sul bordo): 1921/183; (in
 basso a destra, sul bordo):
 Drehbares Haus
 Inv. n. 1982.22
 Provenienza: Collezione Curt
 Valentin, New York

Il motivo di una figura o di una forma che può essere ruotata od osservata da un certo numero di differenti angolazioni è tra quelli che ricorrono con frequenza nell'opera di Klee. Se si prende ad esempio un precedente acquerello, *Veduta su una piazza*, sempre nella collezione Thyssen-Bornemisza, e si fa girare il foglio in modo che le case poggino sulla loro estremità superiore, ci si accorge che esse possono essere viste egualmente bene anche dopo questa rotazione. *Casa ruotante* sviluppa ulteriormente questa medesima idea: la casa, che è raffigurata semplicemente come uno schema diagrammatico di linee, può essere girata attorno al proprio asse, come una ruota o un coperchio. Non è insolito che esista un'intima relazione tra il soggetto dipinto e il mezzo — in questo caso veramente inusuale — con cui l'opera è stata realizzata. Il pezzo di garza, la cui rada trama rimane visibile in molti punti in cui lo strato della pittura è sottile o inesistente, ha talmente assorbito la gouache che la superficie appare arida e sgretolabile, come sabbia o cemento, vale a dire i materiali in cui avrebbe potuto essere costruita la casa raffigurata nel quadro. La garza stessa è stata incollata sulla carta in modo tale che, anche attraverso la lastra di vetro, l'osservatore è ancora profondamente consapevole della sua qualità tattile, quasi tridimensionale.



Omega 5 (295) "Attrappen",
1927

Olio e acquerello su tavola,
56,5 × 42,5 cm

Firmato/datato in basso a
sinistra: Klee 1927; reca la
scritta Omega 5 Attrappen
Inv n. 1976.8

Provenienza: Collezione Curt
Valentin, New York

La natura morta è stato un tema centrale dell'impegno artistico di Klee durante gli anni — in tutto una decina — trascorsi insegnando al Bauhaus. Alcune di queste nature morte si collegano, più o meno direttamente, con le teorie che l'insegnamento induceva Klee a elaborare in maniera più sistematica: studi delle relazioni spaziali tra gli oggetti, modellatura in luce e ombra, gradazioni di colore. Altri lavori appaiono piuttosto l'espressione poetica del suo vivo interesse per le leggi della natura, e specialmente per quelle che governano lo sviluppo delle forme organiche: un interesse che assume un nuovo e più scientifico aspetto durante il periodo trascorso al Bauhaus. *Omega 5. Attrappen* appartiene a questo secondo periodo.

Come spesso accade con Klee, il titolo ha una relazione — significativa seppure indiretta — con il dipinto stesso, costringendoci a riflettere sull'opera piuttosto che spiegarla. "Attrappen" sono alla lettera dei "trucchi", evidentemente un'allusione ai frutti che sembrano stranamente secchi e che sono davanti ai nostri occhi senza suscitare alcun appetito. A dire il vero essi potrebbero quasi ingannarci, presentandosi come una qualche costruzione artificiale, forse di carta o di cartone, come una sorta di scatola di fiammiferi o lanterna cinese, se non fosse per il fatto che sono tagliati in modo da mostrare quegli anelli della crescita che li definiscono quali forme organiche. Il contrasto tra la maniera in cui essi sono dipinti e l'aspetto voluttuoso del ricco sfondo color porpora è chiaramente intenzionale e allo stesso tempo vagamente ironico.

Omega 5. Attrappen è da porre in stretto rapporto con un'altra natura morta del 1927, ora appartenente alla Collezione Berggruen del Metropolitan Museum of Art di New York, in cui vasi, frutta e uova di Pasqua sono parimenti incorniciati da tende e posti contro uno sfondo opaco, dipinto con tratti intensi.



Circo, 1913
 Olio su tavola, 47 × 64 cm
 Senza firma/senza data
 Inv. n. 1988.21
 Provenienza: Collezione privata

Circo di Macke sta in stretto rapporto, per stile e per soggetto, con un suo precedente dipinto del 1914, che raffigura un'altra scena di circo, *Il funambolo*, ora conservato presso lo Städtisches Kunstmuseum di Bonn. *Circo*, tuttavia, è inusuale per il fatto che esistono, se si esclude la serie di dipinti intitolati *Promenade*, relativamente poche composizioni del 1913 a molte figure, e nessuna che rappresenti un incidente drammatico come quello qui descritto: una cavallerizza che cavalca senza sella è caduta da cavallo e un gruppo ansioso di acrobati si curva su di lei e si prepara a portarla via. Le loro espressioni preoccupate, tuttavia, sono parzialmente nascoste da uno strato sottile di pittura: il dramma del soggetto è comunicato dal gesto, non dall'espressione dei volti.

Circo, rimasto sconosciuto per lungo tempo, è stato riscoperto solo recentemente. Esso è strettamente collegato a due disegni del 1911-12, uno dei quali presenta un gruppo analogo di figure situate al centro della composizione; le tracce di una vecchia etichetta della Galleria Sturm indicherebbero però che il lavoro sarebbe stato esposto a Berlino poco dopo la sua esecuzione, probabilmente agli inizi del 1914. La scoperta del dipinto fornisce così dati significativi che arricchiscono la nostra conoscenza dello sviluppo dell'arte di Macke, in un momento in cui dedicava il suo massimo interesse al movimento artistico francese dell'orfeismo e in particolare all'opera di Delaunay.



Il sogno, 1912
 Olio su tela, 100,5 × 135,5 cm
 Firmato in basso a destra: Marc
 Inv. n. 1978.15
 Provenienza: Collezione Vasilij
 Kandinskij

Franz Marc viene spesso considerato essenzialmente un pittore di animali. Non solo gli animali sono di gran lunga il soggetto che con maggiore frequenza ricorre nelle sue opere, ma in un'occasione egli ha anche definito la propria ambizione artistica una sorta di "animalizzazione" dell'arte. I suoi quadri, tuttavia, non sono semplicemente delle rappresentazioni di animali, come nel caso del Doganiere Rousseau, un artista assai ammirato dai membri del gruppo del Blaue Reiter. Essi sono anche allegorie della condizione umana, "immagini — come Marc li definì — che potrebbero essere collocate sugli altari della religione spirituale del futuro".

Solo raramente, d'altra parte, nella sua arte è data una qualche importanza alla figura umana. Ciò nonostante, un piccolo numero di dipinti eseguiti perlopiù attorno al 1912-13 mostra esseri umani in armonia con la natura e con gli animali, situati in uno scenario immaginario o mitico: una sorta di paesaggio idilliaco o arcadico, forse da porre in relazione con il motivo tradizionale del Giardino delle Delizie, un tema che anche Kandinskij ha trattato. E infatti Marc scambiò questo quadro, *Il sogno*, con Kandinskij, dal quale ricevette *Improvvisazione 12 (Cavaliere)*, del 1910, ora conservato nelle Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Monaco. Un altro dipinto di Marc, che egualmente reca il titolo *Il sogno* (Kunstmuseum, Berna), eseguito proprio all'inizio del 1913, mostra degli animali che osservano una figura dormiente.



Calice con volpe e cervo, 1915
 Tecnica mista, 16 × 11,7 cm
 Iscrizione: Alfred Mayer
 kredenzt im Kriegsjahr 1915 von
 f.m. (dedicato ad Alfred Mayer
 nell'anno di guerra 1915 da f.m.)
 Inv. n. 1975.32
 Provenienza: Collezione Alfred
 Mayer

Oltre ai dipinti, alle sculture e ai lavori di grafica, Marc ha eseguito un certo numero di disegni per tappezzerie, pannelli dipinti, infissi, piatti e calici decorati. Anche se *Calice con volpe e cervo* in qualche maniera richiama proprio questi ultimi tipi di produzione, in questo caso, non sembra che l'artista avesse in mente alcun particolare motivo decorativo. Il foglio è stato descritto come originariamente facente parte di un libro per visitatori. In effetti, il fatto che non si tratti di un *jeu d'esprit* dettato da un particolare momento, potrebbe essere dimostrato dall'esistenza di un disegno preparatorio che si ritrova su un blocco di schizzi appartenuto all'artista e dalla complessa combinazione delle tecniche usate: gouache, acquarello, lacca e carta argentata. L'area che rappresenta il bordo interno del calice è stata realizzata eseguendo un ritaglio circolare del foglio di carta sul quale, successivamente, è stato incollato un pezzo di carta argentata.

Lo scrittore Alfred Mayer, a cui è dedicata l'opera, e che la conservò dopo la morte dell'artista, era un intimo amico di Marc e Kandinskij nel periodo in cui questi risiedevano a Monaco; durante e dopo la guerra ha intrattenuto rapporti amichevoli sia con Gabriele Münter che con Maria, la vedova di Marc, e di questi rapporti se ne trova cenno in varie occasioni nella corrispondenza intercorsa fra le due donne.



**Due nudi femminili
in un paesaggio**

Olio su tela, 100 × 138 cm
Iniziali apposte in alto a destra:
OM

Inv. n. 1968. 4
Provenienza: Collezione Hugo
Gouthier, Parigi

Otto Mueller è pervenuto tardi alla Brücke, aderendovi solo nel 1910. Come gli altri membri del gruppo egli era intensamente preso dalla rappresentazione di figure nude nel paesaggio. La gamma dei suoi soggetti, tuttavia, ben più limitata di quella degli altri artisti, consisteva quasi esclusivamente in bagnanti nude, in giovani zingare e coppie di amanti.

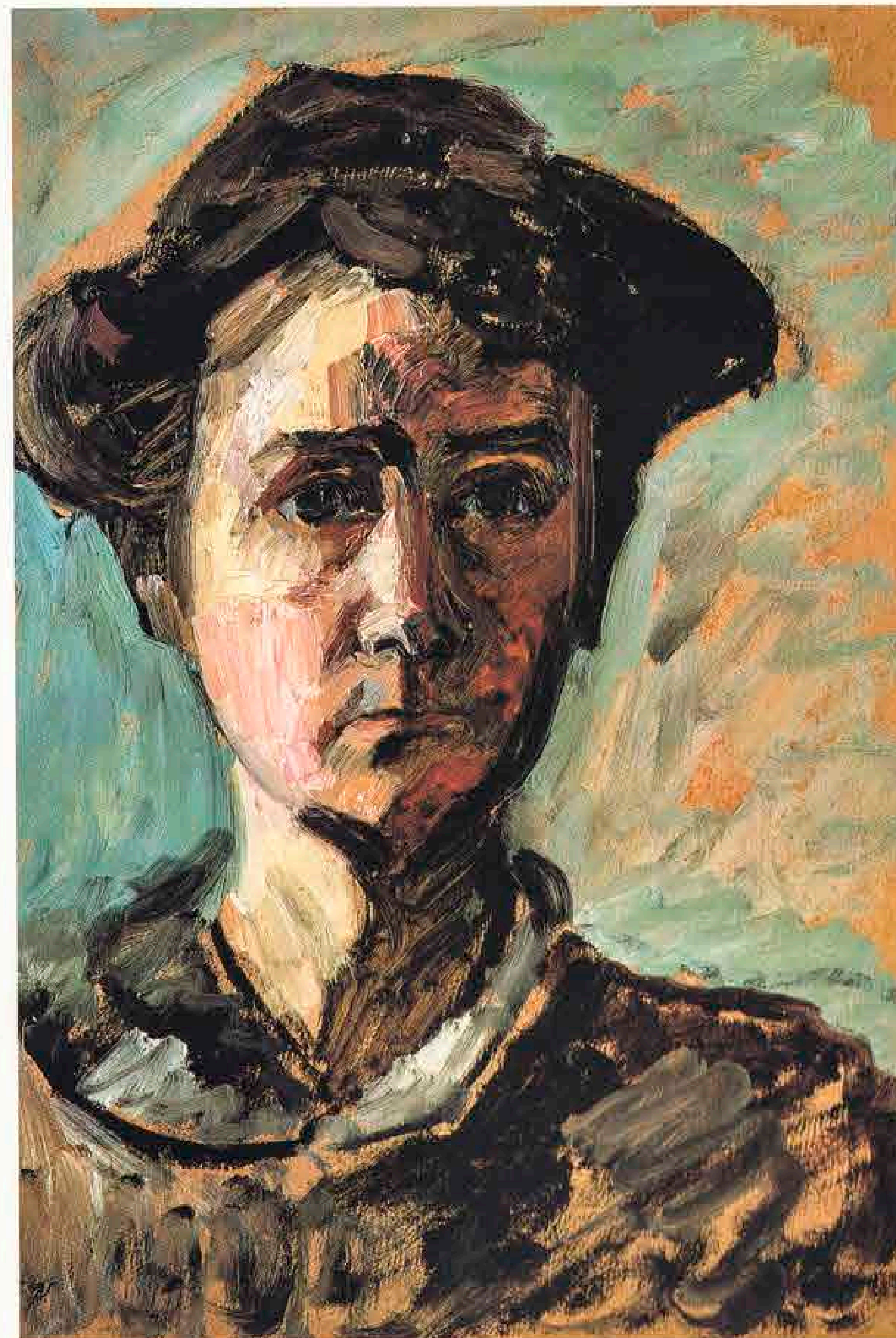
Mueller ha datato molto raramente i suoi lavori, e non ha registrato l'ordine in cui li ha eseguiti. Questo dato, insieme alla limitata varietà di soggetti e alla relativa assenza di uno sviluppo stilistico, rende estremamente problematica la datazione dei suoi dipinti. Disponiamo tuttavia di due litografie, entrambe riferibili al periodo 1920-22, che sono in stretta relazione con *Due nudi femminili in un paesaggio*, di cui una mostra sul retro le stesse figure. Sembra dunque verosimile che il dipinto risalga agli anni Venti, poco prima della sua nomina a professore presso l'Accademia di Breslavia, cattedra che ricoprì per il resto della sua vita.



Autoritratto, 1909-14
 Olio su carta montata su cartone,
 49 × 33,6 cm
 Senza firma/senza data
 Inv. n. 1985.17
 Provenienza: Fondazione
 Gabriele Münter

Questo autoritratto è stato dipinto tra il 1909 e il 1914, quando Kandinskij e la Münter trascorrevano buona parte del loro tempo nel villaggio bavarese di Murnau e nei suoi dintorni (cfr. anche cat. n. 22). Il retro mostra l'inizio abbozzato di un altro ritratto, evidentemente abbandonato.

Kandinskij si è soffermato a scrivere a proposito di quella che chiamava la natura "contemplativa" della Münter. I tratti dell'artista — come risultano dipinti da lei stessa — tradiscono la tranquilla determinazione che la metteva in grado di perseguire i suoi obiettivi, nell'insieme non preoccupata di vivere accanto alle personalità dominanti di personaggi come Kandinskij e Javlenskij, la cui influenza non di meno riconosceva. Dei suoi rapporti con entrambi, e dello sviluppo della sua propria arte, essa ricorda in un appunto non datato: "Se, stilisticamente parlando, sono stata influenzata da qualcuno — cosa che in una certa misura si è verificata negli anni 1903-13 — costui è stato probabilmente Van Gogh, attraverso la mediazione di Javlenskij e delle sue teorie (parlando di sintesi). Eppure, non si può confrontare la sua influenza con ciò che Kandinskij ha significato per me. Egli ha amato il mio talento, lo ha difeso e incoraggiato."



Murnau, 1924
 Olio su tela, 51 × 38 cm
 Firmato/datato in basso a destra:
 Münter Murnau 1924
 Inv. n. 1970.22
 Provenienza: Collezione privata

Nel 1909 la Münter, prendendo anche in considerazione un suggerimento di Kandinskij, acquista una casa nel villaggio bavarese di Murnau. Ancora oggi questa viene definita dai vecchi abitanti del villaggio come "la casa dei russi", sicuramente perché molti degli artisti che là si ritrovavano negli anni precedenti alla prima guerra mondiale, erano compatrioti di Kandinskij: Javlenskij, la pittrice Marianne von Werefkin, lo scultore Moissej Kogan e il ballerino Alexandr Sakharov. Sebbene la casa fosse stata acquistata "per la loro vecchiaia", quando ha termine la sua relazione con Kandinskij (che nel 1917 sposa la giovane ragazza russa Nina Andreevskaja), la Münter la conserva ugualmente e tra il 1920 e il 1924 la casa di Murnau viene utilizzata ancora una volta come residenza principale: il villaggio e i suoi dintorni diventano così il soggetto dei suoi paesaggi dei primi anni Venti.

La "casa dei russi" è situata alla periferia di Murnau con il giardino rivolto verso il centro del villaggio. Questo dipinto è stato realizzato dall'interno del giardino stesso e sullo sfondo appaiono chiaramente la chiesa di San Nicola e gli antichi edifici che la circondano. Dopo più di cinquant'anni lo scenario è sotto vari aspetti cambiato: in particolare, il sentiero che attraversa la ferrovia, che tuttora separa la casa dal resto del villaggio, è ormai scomparso ed è stato sostituito da un ponte carrozzabile. Malgrado ciò sopravvivono ancora alcuni degli edifici che sono presenti nel dipinto della Münter anche se non è stata ritratta una delle caratteristiche peculiari della chiesa: la sua facciata barocca con elementi triangolari e circolari che, per quello che si può supporre, avrebbe dovuto apparire la stessa di ora anche nel 1924.



Fiori rossi, 1906
 Olio su tela, 52,4 × 55,8 cm
 Firmato/datato in basso al
 centro: Nolde 06
 Inv. n. 1980.12
 Provenienza: acquistato
 direttamente dall'artista

Posti di fronte ai colori brillanti e alla sensazione di gioiosa celebrazione della natura che sono i tratti caratteristici dei *Fiori rossi*, è un'impresa ardua ricordarsi che il quadro è stato dipinto in un periodo di grande povertà e sofferenza. Nolde era praticamente senza denaro e più o meno dipendente dalla carità di amici, come ad esempio Hans Fehr. Sua moglie Ada era malata e si spostava di sanatorio in sanatorio sperando in una guarigione. Nolde stesso era profondamente insoddisfatto del progresso della sua arte e per sua stessa ammissione provava un'estrema difficoltà nel completare o anche solo nell'iniziare un quadro.

Poi, nell'estate del 1906, riuscì improvvisamente a dipingere. Nel corso dei mesi passati sull'isola di Alsen nel Baltico egli intraprese una serie - in piccola scala - di dipinti di fiori e di giardini cui appartiene questo quadro; in molti casi essi sono eseguiti nei giardini di vicini, come Burchard o Anna Wied, che talvolta erano l'unico contatto umano dell'artista.

Fiori rossi fu probabilmente dipinto all'incirca nello stesso periodo della visita di Schmidt-Rottluff ad Alsen. Un confronto con il dipinto di quest'ultimo, *La casetta*, che ritrae l'abitazione di pescatori in cui soggiornò Nolde, mostra che a quell'epoca per entrambi gli artisti le influenze dominanti erano quelle di Van Gogh e della pittura impressionista francese; questi influssi si avvertono nell'uso di colore brillante, nella scioltezza della pennellata e nella preferenza per un denso impasto.



Nubi estive, 1913
 Olio su tela, 73,5 × 89 cm
 Firmato in basso a destra:
 Emil Nolde
 Inv. n. 1972.12
 Provenienza: Collezione Arvid
 Brodersen, Danimarca

Per quasi tutta la vita Nolde abitò in riva o vicino al mare, il cui aspetto in continuo mutamento ha rappresentato una costante fonte di ispirazione. Le forze primordiali della natura assumono per lui un significato simbolico, quasi mistico. Benché egli abbia riconosciuto che aveva "poco da dire" quando Schmidt-Rottluff cercava di discutere di "Nietzsche o Kant o un altro grande personaggio del genere", egli ha descritto la propria terra natale, le piane e le dune deserte della costa baltica, con un linguaggio che ha inconfondibili accenti nietzschiani: "In quel piatto paesaggio, le pesanti nubi temporalesche atterriscono i deboli; ma per i forti esse rappresentano una dimostrazione sempre nuova del dramma e della grandezza della natura". Egli ha dipinto nuvole e mare — raramente calmo, anche nei quadri di presumibile soggetto estivo — più e più volte lungo tutto il corso della sua carriera di pittore.



Girasoli splendenti, 1936

Olio su tela, 88,5 × 67,3 cm

Firmato in basso a destra:

Nolde

Inv. n. 1973.67

Provenienza: Collezione privata

A parte i suoi dipinti di soggetto religioso, i lavori di Nolde rientrano in due principali categorie: da un lato i paesaggi e le marine, dall'altro i dipinti di fiori e di giardini. Nolde amava i fiori. I giardini della sua ultima casa a Seebüll sul confine tra Danimarca e Germania costituivano lo splendore della casa. Nella sua autobiografia ha descritto il ciclo vitale dei fiori, "che germogliano, fioriscono, luccicano, splendono, rallegrano, languiscono, appassiscono e finiscono nella spazzatura", confrontando il loro destino a quello dell'opera d'arte, che allo stesso modo dei frutti della natura trae il proprio carattere dal mezzo con cui è creato, proprio come una pianta nasce dal suolo.

Girasoli splendenti venne probabilmente dipinto a Seebüll nel 1936. In questo periodo in Germania i nazisti erano al potere e l'esistenza professionale di Nolde iniziava a presentarsi sempre più precaria. Molti dei suoi quadri religiosi o ritraenti figure furono rimossi dai musei tedeschi; curiosamente, in un buon numero di casi i dipinti floreali e i paesaggi poterono restare esposti. Nel 1941 egli fu espulso dal Dipartimento delle arti del Reich e gli fu proibita qualsiasi forma di attività pittorica; solo nel dopoguerra fu resa nota la quantità dei suoi lavori eseguiti in segreto, molti dei quali erano a soggetto floreale. Nolde chiamò questi i suoi "ungemalte Bilder", i quadri che non era stato autorizzato a dipingere.



Estate a Nidden, circa 1919-20
 Olio su tela, 81,3 × 101 cm
 Firmato in basso a destra:
 HMPechstein
 Inv. n. 1961.4
 Provenienza: Collezione Karl
 Lilienfeld, Berlino

Il villaggio di pescatori di Nidden è situato sull'estremo Baltico orientale. Si trova sulla "Kurische Nehrung", una lunga e stretta lingua di terra (in Curlandia) che divide il mare da una laguna nota come lo "Haff". Prima della Grande Guerra le comunicazioni con il resto del mondo erano quanto mai rudimentali. Pechstein visitò il villaggio una prima volta nell'estate del 1909; nella sua autobiografia descrive le difficoltà del viaggio da Berlino attraverso Königsberg (ora Kaliningrad) e come alla fine si arrivasse a destinazione su un peschereccio. Nella sua immaginazione Nidden, a causa della distanza e del primitivo modo di vita, ha svolto un ruolo forse simile a quello che la Bretagna ha assolto per Gauguin (proprio come si potrebbe mettere a confronto il viaggio di Pechstein nei mari del Sud durante il 1913-14 con le visite dell'artista francese alla Martinica e a Thaiti negli ultimi anni dell'Ottocento). Nidden offriva anche un ambiente in cui egli poteva proseguire il suo studio della figura nuda in un paesaggio, studio intrapreso durante la visita ai laghi di Moritzburg nel 1910.

Pechstein fece una seconda visita a Nidden nel 1911, accompagnato dalla moglie. Ritornandovi nel 1919, l'artista trovò la regione sostanzialmente immutata, e va sottolineato il fatto che egli era rimasto profondamente colpito dagli orrori della guerra, al punto che "il primo dei miei lavori risultò in qualche modo goffo, esitante e angoloso nella forma, fino a che non fui nuovamente posseduto da una libertà senza impacci che li, nonostante tutto, esisteva ancora".



Ragazza seduta (Poldi Lodzinski ?), 1910 ca.
 Acquarello e gouache con tracce di gessetto nero e matita su carta da pacco marrone, 45 x 28,5 cm
 Firmato in basso a destra: Schiele
 Inv. n. 1927.18
 Provenienza: Collezione privata

Questo acquarello viene in genere considerato uno studio preliminare del successivo dipinto a olio *Poldi Lodzinski* che, anche se firmato e datato 1908, dovrebbe essere ascritto, per ragioni stilistiche, al 1910. Benché questa opera non riporti alcuna data, la sua attribuzione al 1910 potrebbe essere plausibile in base alle sue notazioni stilistiche e alla sua affinità con la successiva realizzazione ad olio. A parte il nome e il fatto che la ragazza ritratta sia risultata essere la figlia di un vetturino di Krumau (città natale della madre di Schiele: si veda cat. n. 44), non è stato possibile reperire alcuna notizia ulteriore riguardo all'identità della modella, anche questa del resto messa recentemente in dubbio. È stato inoltre sostenuto che il dipinto a olio di Poldi Lodzinski fosse a sua volta uno studio per la realizzazione di un elemento di una vetrata destinata allo scalone del Palazzo Stoclet di Bruxelles, costruito dall'architetto secessionista Josef Hoffmann tra il 1905 e il 1911, e decorato da componenti del gruppo artistico viennese Wiener Werkstätte.

Sembra che i disegni di Schiele fossero stati respinti dal committente, Adolphe Stoclet, ma non è nemmeno certo che il dipinto *Poldi Lodzinski* facesse parte dei disegni presentati e respinti. Benché il carattere geometrico di questo studio e l'alone realizzato a gouache dietro la testa della figura diano l'impressione di un bozzetto per un pannello di vetro, ambedue queste tecniche appaiono in altri lavori realizzati da Schiele attorno al 1910 e non hanno alcuna apparente relazione con progetti di arte applicata. D'altra parte il formato verticale del dipinto a olio, inusuale nell'opera di Schiele, potrebbe suggerire l'idea che egli avesse in mente il pannello di una finestra per uno scalone.

Per i disegni di questo periodo Schiele spesso utilizzava una carta di bassa qualità e prezzo o, come in questo caso, carta da imballo. La scelta di questo tipo di carta potrebbe essere stata determinata dalla sua relativamente scarsa permeabilità che consente una rapida e facile manipolazione del colore sulla sua intera superficie: una scelta quindi orientata alla realizzazione di schizzi o studi. Del resto questi sono anni di grande difficoltà finanziaria: la scelta di un materiale a basso costo potrebbe essere stata dettata anche da tali contingenze.



Autoritratto, 1910

Gessetto nero su carta con tracce
di acquarello e colore coprente,
45,7 × 31 cm

Firmato/datato in basso a destra:
Egon Schiele 1910

Inv. n. 1972.19

Provenienza: Collezione privata

Come molti altri artisti Schiele è stato egli stesso il soggetto più frequente dei propri ritratti. Le ragioni di questa sua frequente auto-rappresentazione sono piuttosto complesse. Evidentemente egli attribuiva al proprio corpo un misto di fascino e di repulsione, a volte dipingendosi nudo, utilizzando la tecnica dell'autoritratto per esplorare la propria sessualità. Alcuni di questi autoritratti nudi posseggono una qualità voyeuristica singolare, anche se il modo in cui egli si ritrae è molto lontano dall'erotismo in senso stretto.

Vi sono alcune fotografie, d'altra parte, che dimostrano come egli fosse egualmente attratto dal linguaggio gestuale degli artisti del mimo, che indubbiamente perseguivano nuove possibilità di utilizzare il proprio corpo come veicolo per esprimere particolari stati d'animo, una sorta di mondo psicologico "interiore" (che non era altro che uno degli scopi principali dell'arte degli espressionisti).

Anche in quest'opera, come spesso accadeva nei disegni e negli acquarelli di Schiele di questo periodo, sono evidenti le estreme difficoltà finanziarie nelle quali talvolta egli lavorava: la carta utilizzata per quest'opera è di povera qualità, probabilmente carta da pacco, deteriorata con il passare del tempo e che appare ora stropicciata, macchiata e raggrinzita. Le aree di acquarello sono stinte e il foglio mostra tentativi di restauro: quelli che appaiono ora come passaggi di colore, forse bistro, sono da imputare all'intervento di un successivo restauratore.



Case sul fiume: la città vecchia,
1914
Olio su tela, 100 × 120,5 cm
Firmato/datato in alto a destra:
Egon Schiele 1914
Inv. n. 1978.81
Provenienza: Collezione Franz
Hauer, Vienna

A *Case sul fiume: la città vecchia* è stato spesso attribuito il titolo erroneo di *Wachau*, con riferimento alla regione dell'Austria superiore intorno alle città di Krems e di Stein sul Danubio, dove effettivamente Schiele ha dipinto numerosi importanti paesaggi. Ma è stato persuasivamente dimostrato che il dipinto in realtà raffigura Krumau, una cittadina situata su una stretta ansa del fiume Moldava in Boemia — ora in Cecoslovacchia — luogo natale della madre di Schiele.

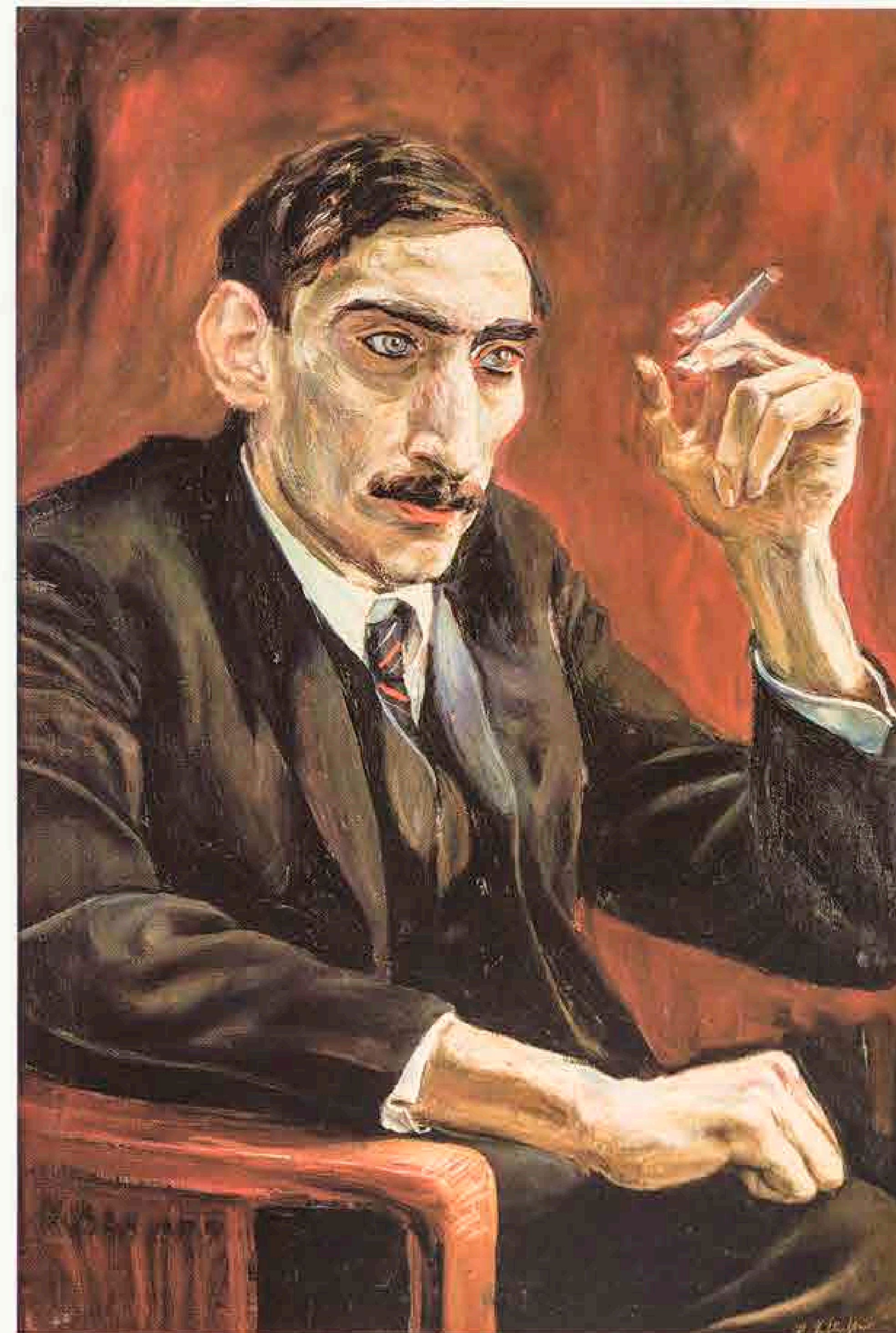
Schiele ha dipinto Krumau numerose volte durante gli ultimi cinque anni della sua vita. Egli ha attribuito alla sua architettura una qualità curiosamente antropomorfa: le finestre delle case sembrano occhi ciechi che fissano senza espressione il fiume che scorre più in basso. Nella sua immaginazione, la cittadina sembra essere associata a una sensazione di vuoto e di desolazione: un certo numero di rappresentazioni dello stesso soggetto recano infatti il titolo *Tote Stadt* (città morta).

Case sul fiume venne subito acquistato da Franz Hauer, quel viennese, proprietario di un ristorante, che aveva sviluppato una passione per i dipinti di Schiele. Durante gli anni che portarono allo scoppio della guerra nel 1914 Hauer radunò una ineguagliata collezione dei lavori di Schiele, insieme con dipinti di altri artisti dell'avanguardia austriaca, come Kokoschka e Albin Egger-Lienz.



Giornalista orientale,
1923-24 ca.
Olio su tela, 73,5 × 50,5 cm
Firmato in basso a destra:
R. Schlichter
Inv. n. 1978.89
Provenienza: Galleria
del Levante, Roma

Schlichter, come Grosz, Hubbuch e altri membri del movimento Neue Sachlichkeit, era animato da forti convinzioni politiche. Apparteneva all'estrema ala critico-sociale della Novembergruppe, e nel 1924 fu tra i fondatori della "Rote Gruppe" (gruppo rosso), cui aderirono anche George Grosz e John Hartfield. Suoi lavori sono stati presentati alla famosa mostra della Neue Sachlichkeit — tenuta nel 1925 alla Kunsthalle di Mannheim — che impose il movimento all'attenzione del pubblico. Al pari di Schad, la sua opera dei primi anni Venti mostra una transizione da uno stile di pittura dada a uno più marcatamente realista. Molti dei suoi più importanti lavori della metà degli anni Venti sono ritratti, tra cui uno particolarmente notevole del commediografo Bertold Brecht. Nel caso del ritratto di *Giornalista orientale* l'identità del personaggio rimane un mistero: potrebbe addirittura trattarsi di un ritratto immaginario, e certamente non sembra sussistere modo di accertare se un simile personaggio sia mai esistito. Anche la datazione del dipinto è proposta in via ipotetica, ma è opinione diffusa tra i competenti che esso sia stato eseguito attorno al 1923-24.



La casetta, 1906

Olio su tela, 50 × 66,5 cm

Firmato/datato in basso

a sinistra: K. Schmidt-Rottluff
1906

Inv. n. 1962.5

Provenienza: Collezione privata

I riferimenti al carattere particolarmente riservato di Schmidt-Rottluff sono numerosi. Egli non si univa a Kirchner e Heckel nelle loro escursioni estive dedicate alla pittura nella zona dei laghi intorno a Moritzburg. Pechstein ricorda come egli non prendesse parte alle animate discussioni che avvenivano negli studi degli artisti della Brücke a Dresda, e preferisse invece starsene seduto in un angolo fumando la pipa. Lui e Nolde, tuttavia, sembrano essersi capiti molto bene l'un l'altro. Nella sua autobiografia il secondo parla della "perspicacia" e della "consapevolezza" di Schmidt-Rottluff: due qualità che egli cercò di catturare nel suo ritratto del 1906, *Il pittore Schmidt-Rottluff* (Ada und Emil Nolde-Stiftung, Seebüll). Trent'anni dopo Schmidt-Rottluff pagò un tributo pittorico all'artista più anziano nel dipinto *Omaggio a Nolde* (Museum Ludwig, Colonia), testimonianza della perdurante stima che ciascun pittore provava per l'altro.

Schmidt-Rottluff aveva scritto a Nolde la prima volta nel febbraio del 1906, sollecitandolo a unirsi al gruppo della Brücke, appena costituito. Nolde non solo aderì alla richiesta, ma invitò Schmidt-Rottluff a trascorrere i successivi mesi estivi sul Baltico nell'isola di Alsen, dove si parlava soprattutto danese, ma che era stata ceduta alla Germania nel 1864, e dove lui e sua moglie avevano una casetta di pescatori vicino al villaggio di Guderup. È questo il piccolo fabbricato rappresentato nel quadro di Schmidt-Rottluff *La casetta*.

Brillante di colori e straordinario per la libertà con cui essi sono trattati, *La casetta* è eseguito in una maniera che rivela le influenze impressioniste subite dall'artista — benché interpretate in modo assai libero — caratteristiche della sua prima opera. Solo per gradi egli ha trovato la sua strada in direzione di un più costruttivo stile di pittura, ben esemplificato nel quadro che in questo catalogo compare al numero 47, *Sole sulla pineta* (1913).



Sole sulla pineta, 1913
 Olio su tela, 76,5 × 90 cm
 Firmato/datato in basso a destra:
 S. Rottluff 1913
 Inv. n. 1961.14
 Provenienza: Collezione
 Dr. Niemeyer, Amburgo

Sole sulla pineta appartiene a un gruppo di lavori dipinti tra il maggio e l'agosto del 1913, quando Schmidt-Rottluff soggiornava a Nidden, sulla costa baltica orientale. I dipinti di quell'estate possono essere raggruppati in tre categorie: dipinti della linea costiera e di imbarcazioni da pesca, studi di figure nel paesaggio e vedute della foresta di pini e di abeti che circondava le case di pescatori disseminate qua e là nella stessa Nidden. *Sole sulla pineta* appartiene a quest'ultima categoria.

Era stato Pechstein a raccomandare Nidden come un "paradiso per l'artista" (cosa che divenne effettivamente più tardi; intorno al 1929 nientemeno che un personaggio come Thomas Mann vi prese un terreno in affitto e vi fece costruire una casa per le vacanze, nonostante il fatto che a quel tempo l'area intorno a Nidden fosse passata sotto l'amministrazione lituana). Pechstein aveva visitato per la prima volta la "Kurische Nehrung", la lingua di terra della Curlandia su cui sorge Nidden, nel 1909, e vi ritornò due estati dopo. In entrambe le occasioni egli alloggiò presso Martin Sakuth, un pescatore, e fu Sakuth che verosimilmente aiutò Schmidt-Rottluff durante la sua visita nell'estate del 1913.

I primi lavori di Schmidt-Rottluff sono stati profondamente influenzati dall'impressionismo (cfr. cat. n. 46). Dopo il 1910, tuttavia, egli iniziò gradualmente a eliminare tutti i dettagli meno importanti dalla sua pittura, concentrandosi sempre più nel disporre forma contro forma, in quella che lo storico dell'arte Will Grohmann ha descritto come una "maniera simbolica-araldica". Questa tendenza raggiunge il culmine nei suoi dipinti del 1912-13, che mostrano una monumentalità ancora maggiore, in parte come risultato del crescente interesse dell'artista per le forme costruttive della pittura cubista francese. Assai sorprendenti, in *Sole sulla pineta*, appaiono le sagome scarne e ieratiche degli alberi, che sono state poste in collegamento con i "monumenti di una religione di culto"; ma esse rivelano anche un aspetto antropomorfo, quasi braccia e dita che si protendono nel cielo.

Si veda anche *Estate a Nidden* di Max Pechstein (cat. n. 41).

