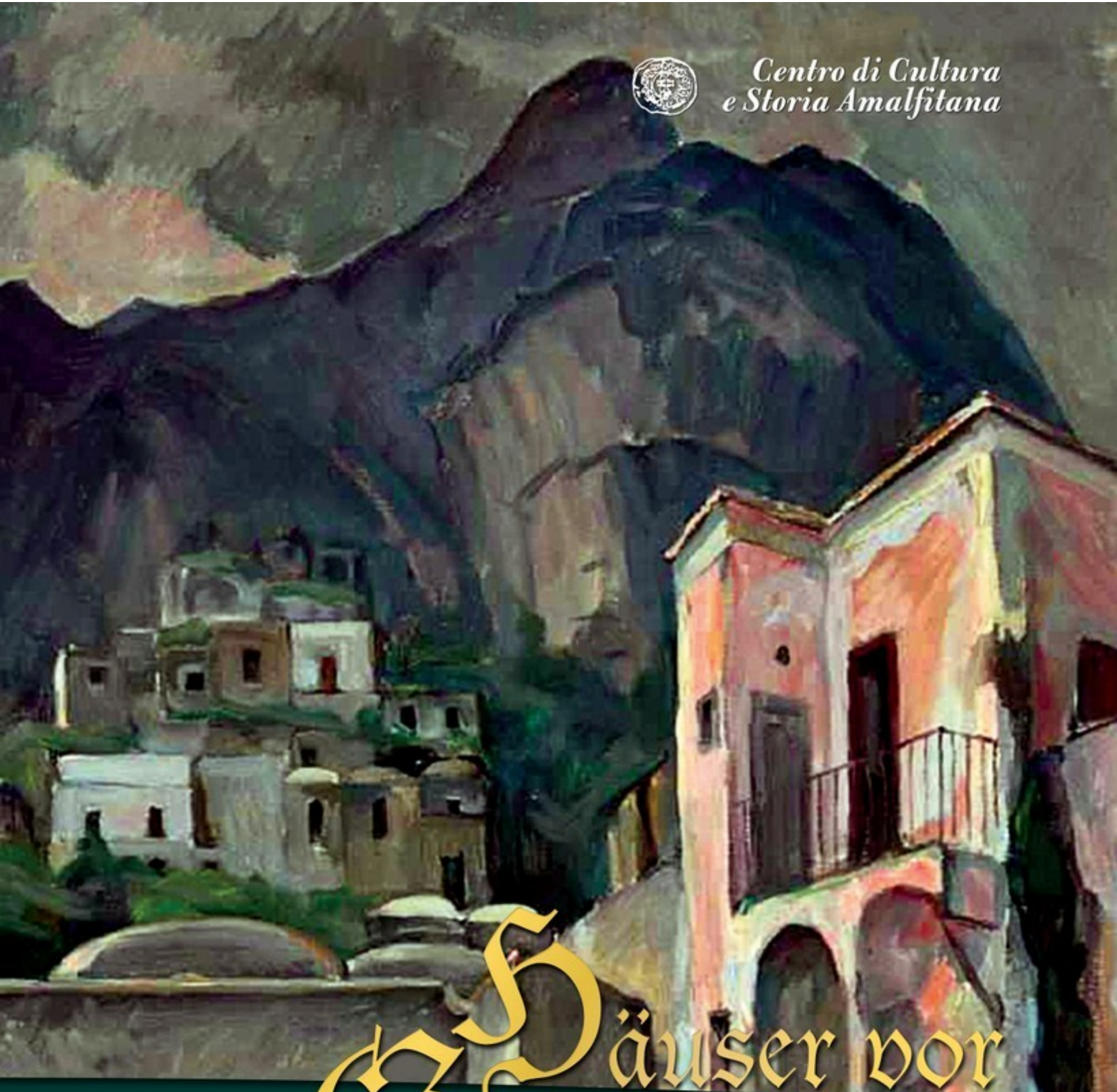
Centro di Cultura
e Storia Amalfitana



Häuser vor Gebirgskulisse

Case su sfondo di montagne

Artisti stranieri sulla costiera amalfitana
(1876-1960)

Matilde Romito

Centro di Cultura
e Storia Amalfitana

Häuser vor Gebirgskulisse

Case su sfondo di montagne

Artisti stranieri sulla costiera amalfitana
(1876-1960)

Matilde Romito

Amalfi
presso la sede del Centro

2023

Questo volume è stato pubblicato con il contributo finanziario
del Ministero della Cultura e della Regione Campania



Con il patrocinio del Comune di Positano

Ente promotore
Centro di Cultura e Storia Amalfitana

Coordinamento editoriale
Michele Cobalto

Referenze fotografiche (in ordine alfabetico)
Gianfranco Aiello, Museo del Paesaggio di Moliterno (Musei Aiello Moliterno); Maurizio Apicella, Arkimedia Lab di Vito Fusco Positano, Andrea De Luca, Doris e Werner Hahn, Susanne Dölker e Jutta Lamprecht, Giampaolo Nuzzo, Marina Pane, Rainer Pauli, Michelangelo Russo

Progettazione grafica
Roberto Amato | Salerno | cell. 347.5880738

Stampa
Giammarioli Stampa | Via delle Cisternole, 24 | Frascati (Roma)

ISBN 978-88-88283-92-0

© Copyright 2023
by Centro di Cultura e Storia Amalfitana
Via Annunziatella, 44 | 84011 Amalfi (SA)
www.centrodiculturaestoriaamalfitana.it
info@centrodiculturaestoriaamalfitana.it

Tutti i diritti riservati

L'editore si impegna a riconoscere tutti i diritti non indicati

In I di copertina
Josef Buchty, *Häuser vor Gebirgskulisse*, 1926

In II di copertina
Karoly Patko, *Vietri sul mare*, 1931

In III e IV di copertina
Franz Schreyer, *Le ultime luci ad Amalfi*, 1892

Indice

7 Perché *Häuser vor Gebirgskulisse*?
17 Arthur Alexander Newbery da Salerno ad Amalfi (1876-'80)
33 Salerno dal mare di Harry Hine, 1883
35 Amalfi dall'alto di Nilaus Fristup nel 1886
37 Wilhelm von Gegerfelt, ospite dell'Hotel Luna, a Positano a fine Ottocento
41 Vedute di Amalfi: Franz Schreyer, Fr. Küdiler e Costiera lunare
45 Ignacy Aleksander Gierymski ad Amalfi e Ravello alla fine dell'Ottocento
49 Amalfi e Positano negli acquerelli di Charles Rowbotham a passaggio di secolo
51 Le torri antisaracene e la Fontana delle Paparelle a Salerno nel 1904 con A. Fitzgerald
57 Emil Radomsky e una Amalfi di inizio Novecento
59 George Howard e i terrazzamenti di Amalfi nel 1910
61 Walter Ophey e due Positano del 1910
63 La Amalfi di Zeno Diemer intorno al 1910
65 Rudolf Christopher Puggard Tegner a Positano nel 1911
69 William Russell Flint ad Amalfi e Ravello nel 1913
73 Lo svedese Carl Palme sulla costiera amalfitana nel 1904-'14
81 *Mädchen am Brunnen vor Santa Maria Assunta, Positano* di Carl Plückebaum, 1910-'15
85 *The Pergola* e *Little Washerwomen* di Amalfi di Wallace Nutting nel 1917
89 Pittrici da Amburgo a Positano negli anni Venti: Alma del Banco e Anita Rée
115 Il polacco Edward Okuń e la torre normanna di Maiori nel 1920
119 Josef Eberz e Gertrud Alber sulla costiera amalfitana negli anni Venti
125 La Chiesa Madre di Positano nel 1922 di Hans Stocker
127 Chiese, processioni e *Sarazenen Türme* di Richard Dölker (1923-'30)
139 Günther Stüdemann e Positano: un amore lungo trent'anni (1924-'54)
143 Gli olandesi Sara van Heukelom, Jo Koster e Adriaan Lubbers a Positano nel 1924
149 Il tedesco Georg Heine ad Amalfi nel 1924
153 *Max Pechstein, A Modern Artist*: Positano 1925

163 Karl Zerbe e il suo *Landschaft aus Süditalien*, 1924-'26
167 Niels Frederik Schiøttz-Jensen e la fontana di Ravello: tre scene nel 1925
171 Rudolf e Annot Jacobi fra Vietri sul Mare e Positano a metà degli anni Venti
175 Amalfi e Ravello con Oliver Dennett Grover tra gli anni Dieci e Venti
179 Positano 1925-'30: Karl Kämpf, Oskar Gawell, Theodor Kern ed Hermann Euler
191 Acquerelli e oli di Josef Buchty nella Positano del 1926
195 L'ungherese Karoly Patko sulla costiera amalfitana fra gli anni Venti e Trenta e il conterraneo Hugó Poll
219 Jupp Winter negli anni Trenta a Positano
223 Stephanie Hollenstein, "nazista" a difesa dell'arte, tra Cetara e Positano nel 1931
229 Ulrich Güssow e "i portatori" di Positano nel 1933
233 Altre Positano di Carl Budtz Moller (1919 e 1933)
235 Una danese a San Cataldo di Scala nel 1934
237 L'americano Cucuel sulla costiera amalfitana negli anni Trenta
241 Una Amalfi "illustrata" del 1936
243 Giovanni Zagoruiko, Bruno Marquardt e Wanda De Felicis in una raccolta a Palermo
251 Scorci di Positano di Ettore Pignone del Carretto
253 Una coppia indo-britannica a Positano negli anni Trenta-Quaranta
257 Il porto di Amalfi di Henri Charles Manguin nel 1940
259 La costa fra Salerno e Positano di Hans Bohrdt nel 1941
263 I nordici degli anni Quaranta-Cinquanta: Jurgen von Konow, Grigor Auer, Jules Schyl
271 La costa di Amalfi del viennese Otto Rudolf Schatz
273 La Valle del Dragone della tedesca Carmina Manger (1957)
275 La Positano della francese Nicole Marette nel 1960
277 Didascalie delle immagini
287 Ringraziamenti

Premetto quattro abbreviazioni importanti per i riferimenti ai precedenti volumi su questi temi

Positano I = Matilde Romito, *La pittura di Positano nel '900*, Pandemos, Arte & Storia 1, Paestum 2011

Positano II = Matilde Romito, *"Vieni qui, il paese è una fiaba…" Pittori di Positano nel '900*, Pandemos, Arte & Storia 2, Paestum 2013

Positano III = Matilde Romito, *Positano "dove le onde e le montagne si incontrano". Testimonianze figurative tra Ottocento e Novecento*, Operaedizioni, Salerno 2019

Wanderer = Matilde Romito, *Wanderer in Traumlandschaft. Pittori stranieri ad Amalfi, Atrani e Ravello nella prima metà del '900*, Centro di Studi e Cultura Amalfitana, Amalfi 2020

Perché *Häuser vor Gebirgskulisse*?

Dal 18 giugno al 19 settembre 2021, presso il Museo Auguste Macke a Bonn si è tenuta la Mostra Speciale VOGLIA DI ITALIA! Sulle tracce degli artisti di lingua tedesca nel 1905-1933, *Italiensehnsucht Auf den Spuren deutschsprachiger Künstlerinnen und Künstler 1905-1933*, "Longing for Italy" (fig. 1). Voglia d'Italia è il sentimento risvegliato dai colori espressionisti, dalle pittoresche città e paesaggi d'Italia e dal sole del sud.

Il desiderio dei tedeschi per l'Italia è diventato un topos, anzi l'epitome dell'educazione, almeno dal Viaggio in Italia di Goethe (settembre 1786-giugno 1788).

La fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, un'epoca che è anche conosciuta come classicismo nella storia dell'arte, è caratterizzata da un desiderio per l'Italia e un desiderio per l'antichità classica. Ciò è evidente nel fatto che molti poeti, pittori, scultori e architetti si recarono in Italia e si stabilirono a Roma come germano-romani per farsi un'idea del paesaggio originale. Oltre alla vicinanza geografica, l'Italia era preferita anche perché la Grecia all'epoca faceva parte dell'Impero ottomano ed era quindi molto più difficile da raggiungere. Per vedere le tracce della cultura greca, sono state quindi visitate le ex colonie greche nell'Italia meridionale e in Sicilia. Gli scrittori e gli artisti visivi che hanno girato l'Italia includevano Jacob Philipp Hackert, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Johann Wolfgang Goethe, Christoph Heinrich Kniep, Johann Gottfried Seume, Carl Gustav Carus, Johann Wilhelm Schirmer, Oswald Achenbach, Arnold Böcklin, Albert Flamm e molti altri.

fig. 1



Il viaggio italiano di Goethe è probabilmente il più famoso di tutte queste descrizioni di viaggio. Da segnalare anche Johann Hermann Riedesel, autore di una guida di viaggio molto apprezzata all'epoca. In questo contesto si collocano anche i viaggi in Italia di alcuni principi tedeschi, come Anna Amalie von Sachsen-Weimar-Eisenach e Wilhelmine von Bayreuth.

Anche le collezioni di antichità presso le corti reali e la creazione di giardini paesaggistici possono essere viste come espressioni di quella nostalgia per l'Italia.

Era successo che in Italia personaggi importanti fossero rappresentati da pittori.

Così Johann Heinrich Wilhelm Tischbein dipinge Goethe e la duchessa Anna Amalia.

A quel tempo, gli antichi siti furono anche oggetto degli studi dell'archeologo Johann Joachim Winckelmann. Anche architetti e ricercatori edili come Leo von Klenze, Friedrich von Gärtner e Karl Friedrich Schinkel hanno studiato l'architettura della Magna Grecia.

Dopo il viaggio di Carl von Prussia in Italia (1822), Schinkel ricevette l'ordine di ricostruire il palazzo di Glienicke vicino a Potsdam secondo lo schema di una villa italiana per realizzare il "sogno d'Italia" del principe. Tali concetti furono implementati anche al di fuori della Germania, ad esempio la Osborne House per Victoria di Gran Bretagna e Irlanda e suo marito Albert di Sassonia-Coburgo e Gotha dal 1845 in poi.

Anche i musicisti dell'Ottocento furono fortemente influenzati dai soggiorni in Italia.

Felix Mendelssohn Bartholdy ha scritto la sua Sinfonia italiana dopo un viaggio in Italia, Richard Wagner è stato ispirato in Italia per il suo *Ring des Nibelungen*, a Villa Rufolo di Ravello, mentre la sua opera *Rienzi* si riferisce all'Italia solo in termini di materiale.

Artisti di lingua tedesca che studiavano a Roma fondarono nel 1845 l'Associazione degli Artisti Tedeschi sulla base della Società Ponte Molle costituita nel 1813/1814, Società che merita qualche osservazione in più. La storia della Società di Ponte Molle e della colonia artistica tedesca che la costituì, svolse una ruolo importante nel contesto romano del XIX secolo. Nonostante ciò, l'argomento non è stato mai trattato in maniera organica fino al libro scritto qualche anno fa da Cristiano Maniscalco[1] e tradotto anche in inglese: Maria Gazzetti, direttrice del Museum Casa di Goethe, ha scritto in proposito «Il museo Casa di Goethe custodisce la biblioteca ed anche i ritratti degli artisti, eseguiti da loro stessi e, negli archivi, si trovano "cimeli" come, per esempio, alcune canzoni "dell'Ordine dei Cavalieri del Bajocco" oppure degli inviti per le Feste degli Artisti. Sinora solo i lettori tedeschi sono stati informati della colonia artistica tedesca a Roma tramite gli scritti del giornalista e storico Friedrich Noack (1858-1930) fino ad oggi mai tradotti in italiano. Il libro ha il grande merito di aprire il mondo della "Ponte Molle-Gesellschaft" anche agli italiani che sono invitati a scoprire un altro capitolo della ricca storia di Roma». Molti degli artisti provenienti dal Nord Europa, giunti a Roma per il Grand Tour, tra fine Settecento e inizi Ottocento, si erano stabiliti nei pressi di Piazza di Spagna e di Piazza Barberini. Tra questi, alcuni artisti tedeschi, i Nazareni, si trasferirono definitivamente nell'Urbe formando una comunità basata sull'etica delle corporazioni medievali, che chiamarono Confraternita di San Luca. Il loro interesse principale era rivolto all'arte antica e pre-raffaellita, e il paesaggio ebbe una parte significativa nelle loro opere, in particolare la campagna romana e i Colli Albani, un'idea che certo risentì dell'influenza di Winckelmann, il primo studioso dell'arte classica che, alla fine del Settecento, indicò il clima e l'ambiente come fattori fondamentali per il progresso delle arti.

Il libro di Cristiano Maniscalco riconduce alla conoscenza di quel cenacolo di artisti, dei loro luoghi e riti. L'autore racconta di un gruppo di amici, che scrissero pagine importanti della storia dell'arte neoclassica e romantica, colti negli aspetti più quotidiani: il loro modo di vivere, i luoghi frequentati nei momenti di svago e il loro amore per il divertimento che divenne un punto di rife-

1 Cristiano Maniscalco, PRAESES POPULUSQUE PONTEMOLLICUS. La colonia artistica tedesca, il loro Carnevale ed i Cavalieri di Ponte Molle a Roma nel XIX secolo, edizione italiana, Panorama Numismatico n. 371, aprile 2021.

rimento per la mondanità romana del tempo. Fulcro della comunità era appunto la Ponte Molle Gesellschaft (Società di Ponte Molle) che organizzava la celebre Festa del Cervaro, detta anche Carnevale dei Tedeschi e che, in quelle occasioni, conferiva titoli onorifici e premi di grande prestigio. La più importante era la medaglia dell'Ordine del Baiocco di Ponte Molle, che fu assegnata anche allo scultore Bertel Thorvaldsen, il quale la portava con tale orgoglio da presentarsi con essa alla Corte di Danimarca, e al principe Ludwig di Baviera, strettamente legato alla colonia di artisti tedeschi tanto da fare della sua residenza, Villa Malta, il cuore della cultura tedesca a Roma. «Il Cavalierato di Ponte Molle – scrive l'autore – veniva conferito con grande attenzione e parsimonia. Oltre al ridottissimo numero di esemplari giunti fino a noi ne è testimone il fatto che l'assegnazione della medaglia avveniva con grandi onori ed era accompagnata da un diploma». Legata a doppio filo alla storia vi è poi la narrazione dei luoghi. Cristiano Maniscalco racconta la Roma che li ospitò, i loro ritrovi, tra il Caffè Greco e Villa Malta, i luoghi amati come le Grotte del Cervaro, dove la natura regnava incontaminata, il Ponte Molle, ossia Ponte Milvio, ove convergevano le vie che dal Nord portavano a Roma, luogo simbolico di «rinascita spirituale e trasformazione, attesa e sperata, da ignoranti barbari del Nord a maturi studiosi ed artisti». Racconta i colori delle feste organizzate dalla Ponte Molle Gesellschaft, i costumi e gli apparati effimeri ispirati all'antico documentati dalle tante opere d'arte che l'autore riproduce, le cerimonie riportate nelle cronache dell'epoca, nei diari, nelle biografie, tutti menzionati nella ricca bibliografia.

La Festa del Cervaro divenne una tradizione talmente radicata nella Roma del XIX secolo che, anche nel momento in cui la Ponte Molle Gesellschaft fu sciolta, dopo l'Unità d'Italia, la sua eredità venne assunta dall'Associazione Internazionale degli Artisti nelle cui mani divenne un'occasione più mondana e formale, perdendo il connotato di spensieratezza e spontaneità, ma sopravvisse fino al 1915.

Tornando alla mostra *Italiensehnsucht*, l'Italia, dunque, recita la presentazione della Mostra[2] (fig. 2), fu "almeno dal viaggio di Goethe (1786-1788) una meta ambita e l'epitome di un'Arcadia paradisiaca per "nordici"! Solo l'abbondanza di opere d'arte nelle chiese, nei palazzi e nei musei ha attirato viaggiatori educativi, ma anche artisti da tutto il mondo. Inoltre, il sole del sud, il paesaggio mediterraneo e la bella vita invitavano. Anche se Parigi è diventata la metropoli dell'arte d'Europa all'inizio del XX secolo, l'Italia è rimasta una destinazione di viaggio popolare per la giovane generazione di artisti, specialmente quando questa è stata combinata con una borsa di studio nelle case degli artisti tedeschi, la Villa Romana a Firenze o la Villa Massimo a Roma. Entrambe le istituzioni furono costituite nel 1905 e nel 1910, al culmine dell'espressionismo. Karl Schmidt-Rottluff, Helmuth Macke e Max Peiffer Watenphul vennero a Roma come borsisti. Nella Villa Romana acquisita da Max Klinger, Ernst Barlach, Max Beckmann, Dora Hitz o Hans Purrmann. August Macke, Erich Heckel, Max Pechstein e Walter Ophey esplorarono da soli l'Italia prima dello scoppio della prima guerra mondiale. Wassily Kandinsky e Gabriele Münter hanno trascorso insieme mesi preziosi sulla costa ligure. Altre coppie di artisti come Gertrud Alber-Eberz e Josef Eberz o Maria Caspar-Filser e Karl Caspar hanno scoperto insieme il paesaggio italiano intorno a Firenze, in Costiera Amalfitana o in Umbria. A Positano nasce nei primi anni Venti una vivace colonia di artisti. Anita Rée, Carlo

2 La mostra curata da Martina Padberg è una collaborazione con il Museum im Kulturspeicher Würzburg e le Zwickau Art Collections – Max Pechstein Museum. Un catalogo della mostra è stato pubblicato da Wienand-Verlag.


Auf den Spuren
deutschsprachiger
Künstlerinnen und
Künstler 1905–1933
ITALIEN
SEHNSUCHT!
WIENAND

fig. 2

Mense e Richard Seewald vi si stabilirono. Adolf Erbslöh vi dipinse paesaggi eroici, paragonabili alle composizioni monumentali del suo amico Alexander Kanoldt. L'Italia è diventata una seconda casa per Werner Gilles, Hans Kuhn ed Eduard Bargheer".

Per la prima volta, una mostra è dedicata ai viaggi degli artisti tedeschi in Italia tra il 1905 e il 1933: Espressionismo e Nuova Oggettività. Entrambi si trovano nell'esame del paese, delle sue città e dei suoi luoghi, del suo paesaggio e le sue leggende. La mostra con molti dipinti, opere su carta, fotografie e sculture di 30 artisti rende ben visibile la grande importanza dell'Italia per l'avanguardia tedesca. Tre musei tedeschi hanno ospitato la mostra Italiensehnsucht!: Museum im Kulturspeicher, Würzburg, dal 14 novembre 2020 al 21 febbraio 2021; Kunstsammlungen Zwickau Max Pechstein Museum, dal 13 marzo al 30 maggio 2021; Museum August Macke Haus, Bonn, dal 18 giugno al 19 settembre 2021.

Le opere viste nelle precedenti stazioni di Würzburg e Zwickau, nonché in digitale e nel catalogo della mostra, "il pubblico di Bonn ha potuto guardare nell'August Macke Haus Museum e in questo modo sperimentare il sentimento della dolce vita e l'importanza dei viaggi in Italia degli artisti all'inizio del XX secolo", afferma Martin Hoernes, segretario generale della Ernst von Siemens Art Foundation.

La voglia di viaggiare e il desiderio sono fantastici: per l'estate, il sole, l'Italia o la Dolce Vita. La mostra "Voglia d'Italia! Sulle orme degli artisti di lingua tedesca 1905-1933" nelle collezioni d'arte Zwickau Max Pechstein Museum porta in un viaggio nella "terra dove fioriscono i limoni". Non solo scopri i luoghi in Italia – i villaggi di pescatori sulla costa ligure o sul Golfo di Salerno, le grandi città come Firenze, Venezia e Roma – ma anche molti diversi temperamenti artistici e il modo in cui percepivano l'Italia da soli. La mostra riunisce opere di artisti tra il 1905 e il 1933 – ad es. di Ernst Barlach, Adolf Erbslöh, Erich Heckel, Carlo Mense, Gabriele Münter, Walter Ophey, Max Pechstein, Hans Purrmann, Anita Rée e Karl Schmidt-Rottluff.

Dal famoso viaggio di Goethe, l'Italia è stata associata alle immagini del desiderio del sud, che hanno magicamente attratto molte generazioni di artisti. L'obiettivo era quello di esplorare antichi tesori, città ricche di storia e un soleggiato paesaggio mediterraneo. Gli stimoli culturali erano diversi, lo stile di vita meridionale travolgente. Innumerevoli opere d'arte nelle chiese, nei palazzi e nei musei attiravano le persone nel paese d'Oltralpe: l'arte rinascimentale poteva essere studiata a Firenze, la magica città di Venezia affascinava per la sua posizione nella laguna e Roma impressionava come il potente e magnifico centro della chiesa cattolica mondiale. Il paesaggio mediterraneo, l'acqua scintillante, la luce abbagliante, la vegetazione esotica erano altrettanto affascinanti. Il paesaggio è stato da sempre protagonista nella ricerca artistica, sia come ambientazione, come sfondo, ma anche come soggetto esso stesso. La descrizione naturalistica del paesaggio è stata una costante aspirazione per i pittori. Ogni periodo storico ha dato la propria interpretazione del paesaggio contribuendo all'evoluzione della sua descrizione: dapprima con una ricerca sullo spazio, come nel Rinascimento iniziale; poi sulla resa atmosferica cinquecentesca, fino ad arrivare alla rappresentazione di ogni singola vibrazione di luce come nell'Impressionismo. In particolare quello della marina è un tema molto ricorrente tra gli artisti. Innanzitutto per il lirismo implicito nelle vedute che si affacciano sul mare o su romantici porticcioli; poi perché la rappresentazione di superfici di acqua permette ai pittori di dare libero sfogo all'estro cromatico, grazie a raffinati giochi di riflessi.

Oltre a Parigi, che all'inizio del XX secolo divenne la principale fonte di ispirazione per la giovane generazione di artisti, l'Italia rimase una meta di viaggio popolare, ad esempio per August Macke

e Max Pechstein. Artisti come Ernst Barlach o Karl Schmidt-Rottluff sono venuti nelle case degli artisti tedeschi, la Villa Romana a Firenze e la Villa Massimo a Roma, come borsisti, e in questo modo hanno potuto scoprire il paese da soli e il loro lavoro.

"Bella Italia" è stata anche una meta turistica per coppie e amici, e allo stesso tempo ha permesso di esplorare insieme città e luoghi, paesaggi e gente del posto in modo artistico. Nel 1905-'06, Gabriele Münter e Wassily Kandinsky si godono "la dolce vita" e trascorrono mesi intensi a Rapallo, sulla costa ligure. La coppia di artisti Maria Caspar-Filser e Karl Caspar si recò per la prima volta in Italia nel 1911, dove entrambi catturarono le loro impressioni sul paesaggio di Firenze e dintorni in grandi formati su tela. Al contrario, la coppia di artisti Gertrud Eberz-Alber e Josef Eberz ha scelto l'acquerello e l'acquaforte per le loro vedute di Amalfi, da cui sono stati attratti all'inizio degli anni '20. Hans Purrmann si stabilì a Roma per diversi anni nel 1922 e sua moglie Mathilde Vollmoeller-Purrmann lo visitò durante i mesi estivi. Hanno catturato i siti antichi e le famose piazze della Città Eterna con colori intensi e luminosi. Nel frattempo, gli amici artisti Max Pechstein e Alexander Gerbig erano alla ricerca di zone il meno sviluppate possibile per il turismo e trovarono il paradiso dei loro pittori nel 1913 nel piccolo villaggio di pescatori di Monterosso al Mare in Liguria, dove tornarono nel 1924.

L'Italia è diventata per molti un paese di nostalgia per il colore e la luce. La Costiera Amalfitana intorno a Positano e Sorrento, le isole di Capri, Ischia e la Sicilia divennero popolari luoghi di incontro per artisti di lingua tedesca. La posizione spettacolare dell'imponente Positano e il suo carattere da fondale, modellato da un'architettura cubica, hanno ispirato artisti come Anita Rée e Richard Seewald a creare nuove composizioni negli anni '20. Qui Adolf Erbslöh ha dipinto le sue vedute espressive delle scogliere del Mediterraneo, costruite con un pennello, qui Otto Morach ha creato dipinti di paesaggi caratterizzati da un'assenza di vita avvolta nel mistero. A Positano, Carlo Mense ha raggiunto un classicismo moderno con tratti surreali utilizzando una tecnica pittorica che ricorda gli antichi maestri, mentre la "pittura di luce" dell'appassionato di luce Walter Ophey ha raggiunto l'apice con la sua rete di pennellate simili a mosaici.

Di fronte alle elevate esigenze di innovazione artistica nel XX secolo, è sorta la domanda su cosa fosse ancora da scoprire in Italia, che era ricca di storia. Dopo aver completato gli studi al Bauhaus, il desiderio di un paesaggio stimolante ha portato Werner Gilles nel sud dell'Italia, dove ha incontrato il suo amico dei tempi della scuola, Otto Pankok. Come Max Beckmann, che viaggiava regolarmente in Adriatico e Riviera, Pankok si dedicò a tutte le sfaccettature della vita sotto il sole italiano e tradusse la leggerezza dell'essere che sperimentava in un linguaggio pittorico supportato dalla semplificazione della forma. Gli ariosi acquarelli di Hans Kuhn, per il quale l'Italia divenne una seconda casa tanto quanto per Eduard Bargheer e Max Peiffer Watenphul, trasportano anche stati d'animo che toccano i sensi, le cui emozionanti e contrastanti fotografie di Roma e Firenze non riflettono solo la sua formazione al Bauhaus, ma anche consentono una nuova prospettiva.

Come già per i tre volumi sulla pittura di Positano, anche *Wanderer in Traumlanschaft* ha subìto un seguito che si trasforma ora appena cronologicamente, in questo volume, risalendo al 1876, e chiudendosi con gli anni Sessanta. 50 capitoli, compresa questa introduzione, 64 artisti a sfaccettare ulteriormente questa miniera d'oro che è la costiera amalfitana, dove più indaghi e più ritrovi immagini, autori e situazioni. Come per Positano, anche in questo caso posso affermare che mi sembra che siano gli artisti e i quadri a cercarmi, in un ritrovarsi continuo felicissimo, fra nuove scoperte, nuovi autori che rendono davvero esaltante questa ricerca: circa 355 immagini nuove.

Se penso che complessivamente, da Positano a Vietri sul mare, in una decina d'anni, ho ritrovato circa 2000 immagini inedite per la maggior parte e oltre 600 artisti, veramente c'è da chiedersi quanto questo paesaggio sia riuscito ad ammaliare, a stregare direi, lasciando tracce a volte indelebili nei suoi visitatori, poi addirittura stabilitisi colà per sempre. Come disse Kurt Craemer per Positano, dove pur costretto su una sedia a rotelle scelse di vivere, per la costiera amalfitana possiamo ugualmente sostenere: "… pochi altri luoghi del nostro mondo occidentale hanno attratto persone con le quali valesse la pena di vivere, parlare, mangiare e bere insieme".

L'interesse per l'Italia, la costiera amalfitana e Positano si è concretizzato qualche mese dopo la suddetta mostra, nel novembre del 2021, con la stampa di un corposo volume di oltre 200 pagine, intitolato *Der einzige senkrechte Ort der Welt. Die Künstlerkolonie Positano* (L'unico posto verticale al mondo. La colonia di artisti di Positano) realizzato da Gertrude Cepl-Kaufmann[3] e Philipp Cepl[4]. Presentano così il libro: "Positano, il "nido più meraviglioso del mondo": il fantastico racconto della sua scoperta, possesso e infine divulgazione da parte di artisti e creatori di cultura. Chi trovava Capri troppo sofisticata e snob è fuggito nel villaggio di pescatori di fronte a Positano. Incollato alle rocce, invece della serenità e dell'idillio, il luogo riservava pericoli quotidiani. Con le sue innumerevoli scale e i suoi rampanti tetti di argilla, almeno la Torre di Babele doveva aver fornito il modello. E a un certo punto Ulisse ha sfidato le sirene qui. Alma Mahler, Bertolt Brecht, Theodor Däubler, Hugo Ball e Emmy Hennings, Gerhart Hauptmann, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Paul Klee, Otto Pankok, Adolf Erbslöh, Anita Rée, Joe Lederer, Kurt Weill vennero tutti, alcuni rimasero e vissero lì per anni. Avevano "la terra strappata da sotto i piedi", come disse il filosofo Alfred Sohn-Rethel. Questo villaggio inospitale e attraente era perfetto, e così Positano divenne il luogo perfetto per il tempo dopo la prima guerra mondiale. Il villaggio non ha perso nulla del suo carisma dopo la seconda guerra mondiale fino a quando non è stato reso popolare da celebrità come Liz Taylor. Gertrude Cepl-Kaufmann e Philipp Cepl, due amanti della fragile bellezza di Positano, parlano dei visitatori e dei residenti, delle loro speranze e dei loro desideri, delle loro ragioni per venire, restare e ripartire".

Queste opere recenti si aggiungono a numerose altre pubblicazioni che negli ultimi anni si sono focalizzate sul territorio in esame. Se ne fa menzione nei vari capitoli in relazione ai vari artisti cui principalmente si riferiscono.

Il primo autore che apre la rassegna, Arthur Alexander Newbery, è quello che mi ha posto maggiori problemi di identificazione e non so ancora se il personaggio identificato risponda davvero all'autore di complessivi 52 magnifici acquerelli, dal 1876 al 1880. In questa situazione si sono scelti quelli che rispondevano all'arco geografico prescelto, una ventina, da Salerno ad Amalfi, riservandoci in uno studio successivo le altre località del salernitano che visita e illustra, d'intesa con il proprietario dello straordinario album acquerellato, Gianfranco Aiello, collezionista e mecenate di grande livello. Arthur Alexander Newbery, da Salerno ad Amalfi, passa per Fuenti, Vietri sul Mare e relative frazioni Raito e Dragonea, e poi Cetara, Maiori; tutte le altre località del salernitano, da Cava dei Tirreni con numerosissime sue frazioni, ad Eboli a Nocera a Paestum, saranno oggetto di

3 Gertrude Cepl-Kaufmann, studiosa di letteratura, dirige l'Institut Moderne im Rheinland presso la Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Ha curato mostre e simposi storico-culturali internazionali.

4 Philipp Cepl è un avvocato e collezionista d'arte. Scoprì l'abbondanza di immagini e fonti relative alla colonia di artisti di Positano.

un successivo studio, contenendo anche immagini non più riscontrabili sul territorio e dunque di straordinario interesse storico.

Segue, pochi anni dopo, Harry T. Hine, un altro acquarellista membro della Royal Society of Painters, con una suggestiva *Salerno dal mare*, e nel 1892 il tedesco Franz Schreyer con *Le ultime luci ad Amalfi*, splendido contrasto di chiaroscuri. Seguono altre due opere su Amalfi, l'una di Küdjler, dall'impianto classico e l'altra anonima con toni davvero lunari, come recita il titolo. Quindi un polacco, Gierymski, morto a Roma, che rivolge la sua attenzione ai monumenti classici, Cattedrale di Amalfi e Ambone di Ravello, fra 1897 e 1899.

Le torri di Vietri sul Mare, Cetara e Maiori con la famosa Fontana delle Paparelle a Salerno nel 1904 ampliano il panorama delle opere della americana Augustine Fitzgerald.

Emil Radomsky apre il Novecento con una immagine di Amalfi che vede ancora il famoso vecchio Palazzo di Pipinella, abbattuto nel 1908, e dunque precede di poco George Howard e i suoi terrazzamenti di Amalfi del 1910, anno intorno al quale anche Zeno Diemer dipinge Amalfi, ma dal mare, dando risalto a chiese e monumenti.

Lo svedese Carl Palme sulla costiera amalfitana nel 1904-'14, con *Bergsby i grönska, Amalfi*

dimostra come gli stranieri, non di stampo classico, erano attratti da un "Villaggio di montagna nel verde" e dunque dagli aggregati abbarbicati sulle montagne.

Carl Plückebaum, nel 1910-'15, dipinge tre fanciulle con la loro insegnante, probabilmente, vicino ad una fontana nei pressi della Chiesa Madre di Positano; l'unico suo quadro che non si occupa di temi per bambini, come in seguito nella sua produzione.

Il famoso fotografo americano Wallace Nutting nel 1917 realizza *The Pergola* e ancora *Little Washerwomen di Amalfi*, dove due bambine scalze, dai volti paffuti, sono purtroppo deputate a lavare dei panni; una situazione che rispecchia la condizione dei bambini in quel tempo, privati della possibilità di studiare e crearsi un futuro non di miseria.

Quindi un cospicuo capitolo riguarda due pittrici di Amburgo, Anita Rée e Alma del Banco: ad accomunarle è stata la provenienza e l'essere entrambe pittrici di grande spessore, entrambe ebree, e purtroppo entrambe morte suicide per la persecuzione nazista. Le loro vite, le loro opere e la presenza del paesaggio di Positano sono sfaccettate guardando alle difficoltà che dovettero affrontare, soccombendo alla fine.

Il polacco Edward Okuń, simbolista, nel 1920 presta attenzione alla torre normanna di Maiori, un elemento molto diffuso fra i pittori locali, mentre nelle altre sue opere si interessa a particolari che non venivano solitamente colti dai nostri pittori, ma apprezzati dagli stranieri in quanto insoliti.

Hans Stocker nel 1922 ci regala una Chiesa Madre di Positano.

Chiese, processioni e *Sarazenen Türme* di Richard Dölker, nel 1923-'30, è il tema di un altro capitolo di un artista molto studiato come ceramista, capostipite dei tedeschi di Vietri sul mare. Qui sono disegni e acquerelli (conservati, per la maggior parte, nella RAAP, Raccolta di Arti Applicate, nella Villa De Ruggiero a Nocera Superiore). Dölker era affascinato dalla ritualità religiosa del Sud e vi prestava molta attenzione, ben più che alle opere d'arte importanti: le torre saracene sono ricorrenti nel suo repertorio grafico e rivelano grande capacità nella resa delle strutture.

Ed ecco uno degli artisti che ha realizzato a Positano una serie di opere fra le più belle: Günther Stüdemann che nel 1924 inizia la sua vicenda in Italia, fra Vietri sul Mare e Positano, dove tornerà trent'anni dopo, a immortalare ancora la Chiesa Madre.

Quindi salgono in scena tre olandesi, Sara van Heukelom, Jo Koster e Adriaan Lubbers a Positano nel 1924; mentre la prima è una new entry, gli altri due hanno avuto già spazio nei precedenti volumi su Positano, donna avventurosa la prima, in bilico fra New York e Positano il secondo.

Max Pechstein, A Modern Artist, tiene ancora banco: a Positano nel 1925, ci lascia opere che riguardano spesso la fatica dell'uomo. A Positano la durezza del territorio, così irto, favoriva la pesantezza dei lavori manuali che viene illustrata con una partecipazione facilmente percepibile.

La presenza di Rudolf e Annot Jacobi fra Vietri sul Mare e Positano a metà degli anni Venti, la coppia pacifista in questo territorio fra il 1923 e il 1926, si arricchisce di altre preziose opere, quattro su Positano e una su Vietri sul Mare.

Una interessante scoperta è stata la decifrazione del nome di Oliver Dennett Grover, ad Amalfi nel 1913 e a Ravello nel 1926, su un quadro della ricchissima collezione del Museo del Paesaggio a Moliterno, realizzato dal già citato straordinario collezionista Gianfranco Aiello. Il recupero di un altro artista a questa collezione, dopo il riconoscimento della Atrani di Konstantin Ivanovich Gorbatov, è davvero un ulteriore passo avanti nella valorizzazione di questi quadri tutti di altissimo livello. Il San Giovanni di Ravello realizzato nel 1926 si affianca ad una visione di Amalfi dall'alto del 1913: le due opere consentono di ripercorrere attraverso la sua produzione artistica l'amore per l'Italia di questo artista americano in un arco di tempo piuttosto ampio.

A Positano, nella seconda metà degli anni Venti, sono ancora a stupirci con le loro opere il polacco Oskar Gawell, l'austriacoTheodor Kern ed il tedesco Hermann Euler che nel 1930 ripropone quella grande curva che consente di inquadrare il rione Fornillo e tutta la variata gamma di intonaci delle case. E compare un nuovo artista, Karl Kämpf.

Acquerelli e oli di Josef Buchty riguardano la Positano del 1926: un artista nuovo, dieci opere nuove, otto acquerelli e due oli, dei quali uno ha "donato" il titolo al presente libro.

Nelle aste appare come autore di dipinti, disegni, acquerelli, stampe, sculture.

Karoly Patko, artista ungherese sulla costiera amalfitana fra gli anni Venti e Trenta, produce un numero notevole di opere su Vietri sul Mare, appassionandosi soprattutto alle varie fasi di lavoro nelle fabbriche di ceramica.

Jupp Winter è negli anni Trenta a Positano, mentre Stephanie Hollenstein, "nazista" a difesa dell'arte, è divisa fra Cetara e Positano nel 1931.

Ulrich Güssow rappresenta "i portatori" di Positano nel 1933; soggetto che colpirà molti artisti, stupiti da giovani uomini che portavano sulle spalle carichi pesanti, come i somarelli, con l'aggravante delle irte scale.

Torna il danese Carl Budtz Moller con altre immagini di Positano databili nel 1919 e 1933; mentre una danese è a San Cataldo di Scala nel 1934.

L'americano Cucuel sulla costiera amalfitana negli anni Trenta propone immagini forti, imponenti, coloristicamente straordinarie.

Una Amalfi "illustrata" del 1936 è forse da attribuire al norvegese Erling Enger.

Opere di Giovanni Zagoruiko, Bruno Marquardt e Wanda De Felicis si ritrovano in una raccolta a Palermo e finalmente conosciamo la mano di Wanda De Felicis, nota più come moglie di Edoardo del Castillo.

Scorci di Positano lasciano ammirare la qualità della pittura del principe Ettore Pignone del Carretto.

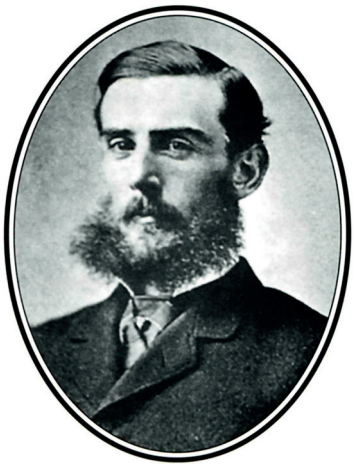
Il porto di Amalfi è dipinto dal francese Henri Charles Manguin nel 1940, mentre la costa fra Salerno e Positano è rappresentata da Hans Bohrdt l'anno dopo, nel 1941.

Negli anni Quaranta-Cinquanta sono presenti i nordici Jurgen von Konow, Grigor Auer, Jules Schyl, svedese, finlandese e danese, e anche il viennese Otto Rudolf Schatz, mentre la tedesca Carmina Manger e la francese Nicole Marette chiudono con le loro opere databili nel 1957 e 1960.

Arthur Alexander Newbery da Salerno ad Amalfi (1876-'80)

Nella Raccolta di 52 acquerelli di proprietà di Gianfranco Aiello, promotore della rete dei Musei di Moliterno, MAM, ben venti sono riferibili ad un itinerario che parte da Salerno ed arriva ad Amalfi.

Con varii dubbi, **Arthur Alexander Newbery** potrebbe essere un americano che nacque nel 1852 a New York (figg. 3-4, da giovane e da anziano); da giovane si trasferì a ovest, arrivando a Spokane Washington nel 1880. Nel corso della sua vita si occupò di ferrovie, banche, locande e produzione lattiero-casearia nella sua nuova città natale. Purtroppo non abbiamo riscontri di una attività artistica; sembra chiaro però che l'autore degli acquerelli aveva una grande capacità architettonica che si riflette nella rappresentazione degli edifici. Potrebbe aver dedicato il periodo indicato, 1876-1880, ad un viaggio in Italia. D'altronde si stabilisce a Washington nel 1880[5]. Morì il 2 gennaio 1927 a Spokane, Washington, Stati Uniti, meno di una settimana prima della seconda moglie Lucile.



Un altro Arthur Newbery nacque il 24 aprile 1850 a Siena, figlio di John Fenton Newbery e Adela Travaglini[6]. I suoi genitori emigrarono nell'isola del Principe Edoardo quando era giovane, isola situata nel golfo di San Lorenzo, a nord della Nuova Scozia, nel Canada, con capitale Charlottetown. Sposò Ella Malcolm il 4 settembre 1889 a Boston ed ebbe 3 figlie, Adela, Marion Ella e Florence. Risiedevano a Charlottetown ad Haviland Street, n. 11, dove morì il 26 giugno 1930 a 80 anni. Ha lavorato per il governo provinciale, raggiungendo la carica di Segretario provinciale aggiunto tesoriere. Arthur è stato coinvolto nello sviluppo di Queen's Square a Charlottetown.



Le cronologie di entrambi si conciliano bene con il periodo coperto dagli acquerelli. Purtroppo al momento non sono riuscita a trovare altri dati utili per una identificazione precisa.

fig. 3
fig. 4

5 Ha sposato per la prima volta Pauline Newbery, dalla quale ha avuto due figli, William Fraser Newbery e Laura "Tottie" Newbery. Dopo la morte di Pauline, si risposò con Lucile Wiard nel 1891. Tottie morì poco dopo il matrimonio. Lui e Lucile ebbero il loro primo figlio nel 1892, un ragazzo di nome Arthur Alexander Newbery, ma morì l'anno successivo. Più tardi lui e Lucile ebbero altri due figli, Elizabeth e Trevor.

6 Ebbe come fratelli Fenton Thomas, Alice Maud Mary, Emma, Lollo e Virginia Marie. Father of Adela Newbery, Marion Ella (Newbery) DeBlois and Florence T. Newbery.



fig. 5

Iniziando da Salerno, una immagine colpisce immediatamente, *Castle Guiscardi*, il Castello del Guiscardo, così definita dalla scritta in basso a sinistra, angolare, su quattro righe, "from Castle Guiscardi / Salerno / (A D 1053) /24/5/76". Dunque l'acquerello fu realizzato il 24 maggio del 1876, e resta nel gruppo dei più antichi. In realtà, non è raffigurato il Castello, bensì la Bastiglia, chiaramente distinguibile per la sua forma (fig. 5).

Si deve probabilmente ai Normanni la costruzione della torre detta "Bastiglia", posta a nord della cima del monte Bonadies, su di uno sperone roccioso. Costituita da un dado cilindrico rinforzato sul fronte orientale da una mezza corona, contiene, sull'intera altezza, un solo vano il cui accesso era consentito solo con l'uso di scale o altri attrezzi comunque rimovibili, essendo notevolmente elevato il suo livello di calpestio rispetto al piano di campagna esterno; tipologia riscontrabile in vari altri luoghi, in Campania e altrove, nell'ambito degli schemi strutturali delle opere di difesa del Medioevo. La torre nasce in una ottica di strategia territoriale, nell'ambito della dislocazione di più punti di difesa intorno al nucleo centrale del castello. Indubitabile è la sua funzione di avvistamento a sussidio della maggior opera difensiva, rispetto alla quale presenta infatti una ubicazione più elevata: dalla sua posizione era possibile segnalare al castello i movimenti da quest'ultimo non direttamente visibili. Torre semaforica, dunque, come l'analoga torre normanna vicino al castello di Sarno, per restare in provincia di Salerno. Il rapporto fra il castello e la Bastiglia nasce e si precisa in relazione alle diversità orografiche del territorio in linea con il dato fondamentale caratterizzante l'opera difensiva della città: la celebrata inespugnabilità di Salerno sembra infatti legata alla felice posizione naturale, tanto che fu la parte verso il mare a ricevere le maggiori cure nelle sistemazioni

difensive del longobardo Arechi II, considerato colui che fortificò Salerno[7].

A Salerno è ancora riferibile, nell'ambito degli edifici storici, l'acquerello che evidenzia i vari livelli dell'acquedotto medievale, oggi in via Arce (fig. 6). L'acquedotto medievale di Salerno è stato eretto nel IX secolo per approvvigionare d'acqua il monastero di San Benedetto, presso le mura orientali. Si trova nel centro storico di Salerno, sotto il colle Bonadies ed il suo castello di Arechi.

«La lunghezza stimata era di circa 650 metri (255 su archi e pilastri, i restanti affidati a condotte sotterranee o ubicate su muri), con una altezza massima dal suolo di circa 21, con in più tutta una serie di monumentali cisterne adibite alla distribuzione dell'acqua. Queste misure sono state notevolmente ridotte da dissennati ed anche recenti abbattimenti, conservando inalterati, o quasi, solo i 21 metri d'altezza. L'attuale lunghezza si limita a qualche centinaio di metri» sostiene Giovanni Guardia, nel suo *Il Ponte dei Diavoli a Salerno*, sul web.



fig. 6

È costituito da due rami: uno proveniente dalle colline a nord, l'altro dalle alture ad est della città; entrambi si ricongiungevano all'altezza dell'attuale via Arce (che dai loro archi prende il nome), presso uno spigolo delle antiche mura cittadine. In un primo momento rifornirono solo il monastero benedettino, mentre, in seguito, una diramazione sotterranea permise di rifornire anche il convento della Piantanova, in via Mercanti. Corre in parte su arcate, per le quali venne utilizzato per la prima volta l'arco ogivale, uso che sarà ripreso in Sicilia dopo l'anno 1000.

L'acquedotto è stato ribattezzato popolarmente "Ponte del Diavolo", e si raccontava che fosse stato costruito in una sola notte dal mago salernitano del XII secolo Pietro Barliario, con l'aiuto di demoni. La superstizione popolare riteneva, inoltre, che avventurarsi sotto gli archi tra l'imbrunire e l'alba avrebbe portato all'incontro con diavoli o spiriti maligni. La leggenda fu probabilmente ispirata al fatto che la zona dove sorge l'acquedotto fino all'inizio del '900 era impervia (al disotto del piano stradale scorre il torrente Rafastia) e priva di abitazioni, a ridosso del settore più alto delle mura cittadine. Inoltre, l'utilizzo dell'arco ogivale, vera novità architettonica dell'epoca, deve aver probabilmente spaventato, e non poco, il popolo. Un'altra leggenda vuole che sotto l'acquedotto si sarebbero incontrati casualmente, in una notte di tempesta, i quattro fondatori della Scuola Medica Salernitana: l'arabo Adela, il greco Ponto, l'ebreo Elino e il latino Salerno. Questa leggenda fu invece ispirata dal fatto che all'epoca, grazie ai suoi commerci, Salerno era un crocevia di vari popoli, religioni e culture varie.

7 Matilde Romito, *Un Castello per la sua città*, in AA. VV., *Salerno. Un Castello per la sua città*, Salerno, 2009, pp. 11-20.



fig. 8



fig. 7

Nella Raccolta del Museo del Paesaggio delle collezioni del MAM a Moliterno si trova anche una stampa anonima che raffigura *Il Ponte dei Diavoli* e testimonia uno stato di conservazione notevole: appaiono anche due figure umane, in basso accanto al pilone centrale, una seduta a terra e una in piedi che sembra porgere l'elemosina alla prima. Il color seppia rende molto efficace l'immagine (fig. 7).

Una stampa tedesca del 1861, dunque una quindicina d'anni prima del nostro acquerello, propone un pastorello che portava le sue caprette a pascolare fra gli archi (fig. 8), immagine molto idilliaca. Sotto c'è la scritta "Ruinen einer Wasserleitung normanischen bei Salerno", Ruderi di un acquedotto normanno a Salerno.

I prossimi due acquerelli si riferiscono al rapporto di Salerno con il suo mare: una, titolata in basso al centro, verso destra, "Marina Salerno", mostra una barca, con la chiglia in blu e rosso mattone, tirata a secco (fig. 9). L'immagine è ripresa dalla spiaggia verso il mare e, sul fondo, si vede il profilo della costa cilentana, circostanza che si verifica in caso di cattivo tempo; forse per questo motivo questa barca e un'altra affianco sulla destra, dipinta in bianco e rosso, sono tirate verso la riva dai marinai. A mare c'è un'altra barchetta con due vele spiegate e con cinque marinai a bordo che pure sembra avviarsi verso la spiaggia. La barca in primo piano mostra dei danni.

Il secondo acquerello, titolato in basso sulla destra "Salerno", guarda il mare dalla zona del porto; sulla destra appare la chiesa di Sant'Anna (fig. 10)[8]. Vi è notevole corrispondenza fra questa immagine e varie vedute di questa zona di Salerno nel XIX secolo. Numerose sono infatti le vedu-

8 Nel 1849 fu messo in vendita il suolo sacro alla Congrega di Sant'Anna e fu proprio in questa circostanza che s'ipotizzò un ulteriore restauro della chiesa che è ad aula centrale a pianta ottagonale con 7 cappelle laterali semicircolari. In Salerno esistono solo altri due esempi di chiese a pianta centrale ovvero quella del Monte dei Morti e la chiesa di San Filippo Neri. Interessanti le lunette decorate tra il 1888 e il 1890 dall'artista Gaetano D'Agostino con le storie di Sant'Anna e della Vergine, mentre negli spicchi della cupola si alternano finestroni e affreschi che raffigurano i quattro Evangelisti, sempre opera del D'Agostino.



fig. 9

fig. 10



te del complesso di Sant'Anna al porto nel XIX secolo. Nel 1818 un viaggiatore di nome K. Craven rappresenta il complesso religioso: sono in primo piano dei pioppi, sul retro il mare, il Monte San Liberatore in lontananza e sulla sinistra, ben dettagliata, la chiesa. Nella toponomastica, in prossimità dell'ex Caserma della Legione dei Carabinieri, è presente uno slargo dal nome Largo dei Pioppi proprio in memoria di quegl'alberi posizionati vicino al mare. In una litografia francese del 1822 di Jean Baptiste Isabey, si descrive l'area con il suo piccolo molo, dei barconi e la chiesa sulla destra, in prossimità di essa si scorge la famosa fontana di "Don Tullio". Nello stesso anno una ulteriore rappresentazione dell'area di Jean-Jacques Champin, sempre una litografia dove si rappresenta l'arenile con le barche e in lontananza la chiesa di Sant'Anna e la fontana (fig. 11). Di particolare interesse è una foto risalente al 1853 circa di Firmin Eugène le Dien, che evidenzia, quasi in primo piano, tutto il complesso di Sant'Anna al Porto, mentre, sulla sinistra, si vedono delle barche e la fontana di "Don Tullio" ancora rivolta verso nord[9].



fig. 11

Vietri sul Mare è fermata tre volte: due si riferiscono ai famosi scogli "I due fratelli". Uno è a colori (fig. 12) e si vedono sulla spiaggia ben sei pescatori che tirano con le funi una qualche barca che non è inquadrata, mentre due piccole barche sono già presso la riva; sotto, in basso a destra, la scritta "I due fratelli Vietri", mentre in angolo a sinistra ancora "Vietri". Notevole il riflesso delle sagome dei due scogli sul mare.

9 Maurizio Apicella, *Tra Amalfi, Salerno e Paestum. Fotografi francesi in viaggio a metà dell'Ottocento*, a cura di Matilde Romito, Catalogo della mostra (Salerno, Palazzo Sant'Agostino, 18 dicembre 2005-15 gennaio 2006; Paestum, Nona Borsa Mediterranea del Turismo Archeologico, 16-19 novembre 2006), fig. nelle pp. 118-119.



fig. 12

L'altra opera è invece in bianco e nero (fig. 13) e presa dall'opposta prospettiva: sull'ultimo lembo di spiaggia di fronte agli scogli, che appaiono particolarmente imponenti, due asinelli e un uomo seduto a terra. Sotto, in basso a destra, la scritta "I due fratelli Vietri", mentre in angolo a sinistra, su due righe, ancora "Vietri sul Mare / 5 / 5 / 77"; siamo nel 1877.

"I due fratelli", i celebri scogli presso la rada di Vietri sul Mare, sono stati ripresi anche nella ceramica, ma soprattutto hanno costituito il marchio dell'I.C.S. la fabbrica vietrese I.C.S. (Industria Ceramica Salernitana), della fine degli anni Venti, che circonda un graphos che ugualmente disegna gli scogli "I due fratelli" con le tre lettere della fabbrica distribuite a triangolo, marchio già rinvenuto ed esaminato su due altri piatti, uno a decorazione geometrica, già della Collezione Di Marino, che presenta sotto il fondo la scritta "Made in Italy" in corsivo e le lettere I.C.S. distribuite a triangolo in senso antiorario attorno a due scogli su due onde, con la I in alto, la C a sinistra e la S a destra[10]. Il graphos de "I due fratelli" è dunque il primo marchio della I.C.S., la fabbrica dove lavoravano i tedeschi a Vietri sul Mare. A "I due fratelli" di Vietri aveva guardato Günther Stüdemann, a metà degli anni Venti, annettendoli al graphos del pesciolino, come marchio delle sue ceramiche[11]. Questo marchio con "I due fratelli" sarà sostituito poi dal graphos del pesciolino[12]. "I due fratelli" rappresentano un motivo ricorrente che si ritrova anche sulle cartoline le quali, a partire dagli anni Ottanta del XIX secolo, riproducono i dipinti che, ovviamente, puntano sulle prospettive più ad effetto, come sicuramente furono questi due scogli per l'immagine di Vietri sul Mare.

---

10 Matilde Romito, *La Collezione Di Marino*, Salerno 1996, pp. 10-11.

11 Cfr. Matilde Romito, *Nuove acquisizioni del Museo Provinciale della Ceramica a Raito di Vietri sul Mare*, in "Apollo. Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano", XVIII (2002), pp. 133-134.

12 Il tema de "I due fratelli" è presente anche su una oliera-acetiera priva di sigla di fabbrica, ma di una morfologia propria della fabbrica Avallone, con i due serbatoi lenticolari, appiattiti e addossati, becchi di versamento contrapposti e ansa conformata a serpente, impostata superiormente a collegare obliquamente i due contenitori; i due famosi scogli sono rappresentati profilati in giallo con tocchi di marrone sul contenitore dell'aceto, mentre la parete dell'oliera presenta una vela gialla sul mare azzurro.





fig. 13
fig. 14

Interessante una dedica dell'estate del 1931 nel *Libro degli Ospiti* di Margarete Thewalt Hannasch, generosamente donato dalla figlia Monica, dove due fratelli ospiti propongono la loro somiglianza con gli scogli vietresi: "i due fratelli di Vietri… *Siamo in mare da tant'anni / Senza vesti e senza panni / Non prendiamo mai malanni / Siam la forza ed i tiranni! / Conosciam del vento l'ira / E del mare il dolce incanto / Noi amiamo chi ci ammira / Ed è questo il nostro vanto* | … e i due fratelli della Rocchetta | *Siamo noi i due fratelli! / Non siam brutti non siam belli / Noi sembriamo un po' gemelli / Non siam forti… fortarelli / Poche cose conosciamo / In maniera nemmen perfetta / E le cose che più amiamo / Sono: Bab e la Rocchetta*"[13].

Esistono varie leggende su questi scogli: a me piace qui ricordare che lungo il litorale marchigiano, nel Parco del Conero, esistono due scogli simili, chiamati "Le due Sorelle", a Sirolo (fig. 14).

La prima leggenda risale al IX secolo, durante la sanguinosa guerra tra i salernitani, guidati dal Principe Guaiferio di Salerno, contro i pirati saraceni. Un giorno apparve nel mare di Salerno una grande flotta di navi saracene che cinsero d'assedio la città. La guerra continuava da più di un anno e allora il Principe Guaiferio, per evitare ai suoi sudditi ulteriori sofferenze, propose di risolvere il conflitto con un duello tra il più forte dei Saraceni e il più forte dei cavalieri Salernitani. Umfredo, Conte dei Landolfi, e il Principe Rajan, figlio di Helino, si affrontarono, mentre i salernitani assistevano trepidanti dalle mura della antica Salerno. Il testo così prosegue su internet: "Rajan ad un certo punto scappò sotto i colpi e i fendenti di Umfredo. Questi lo inseguì e il duello si protrasse in quel di Vietri. Lo scontro continuò feroce e al calare del sole, i due si trovarono stremati e sanguinanti in fin di vita. Le vesti strappate rivelarono tatuato sul petto di entrambi lo stesso stemma di famiglia. Rajan, il principe saraceno mezzo dissanguato disse – *"Cosa vedo sul tuo petto, o cristiano? Lo stemma dei miei avi. Guarda bene, Umfredo, è lo stesso stemma che porto io!"*. Umfredo protestò incredulo con un filo di voce, allorché Rajan gli rivelò – *"Ma si, mio padre Helino per tutta la vita ha cercato un figlio che gli era stato rapito dai pirati. È successo tanti anni fa e lo ha cercato per tutto il mondo! Ora io ti ho ritrovato. Tu sei mio fratello e io ti ho ucciso!"* E Umfredo – *"Ti perdono! E perdonami anche tu! Che destino crudele, due fratelli, ci siamo uccisi l'un l'altro."* I due morirono col desiderio di abbracciarsi anche solo per un momento, poi scivolarono a mare, e come narra la leggenda, si tramutarono nei due scogli che ancora adesso vengono chiamati *"i due fratelli"* "[14].

13 La filastrocca è accompagnata da due foto, quella dei due scogli e quella dei due ospiti. Dal confronto di scrittura e dalla foto i due fratelli dovrebbero essere Carlo e Umberto Bottiglieri, assidui frequentatori della Rocchetta.

14 Una seconda leggenda riportata su internet narra "di due giovani pastori che, spintosi con il loro gregge fin sulla spiaggia di









fig. 15
fig. 16
fig. 17
fig. 18

Il terzo acquerello inquadra Vietri sul Mare dall'alto, come alla fine di un imbuto, con le casette del grazioso paese attorno alla sagoma del "bel san Giovanni", la chiesa principale di Vietri, San Giovanni Battista con il suo campanile di un affascinante color rosa (fig. 15). La prospettiva è davvero inusuale, creando un triangolo che ha come base le arcate della strada principale di collegamento sopra, mentre sulla sinistra si snoda chiaramente la strada della costiera amalfitana, costruita da circa due decenni, con ben visibile il grande edificio delle vetrerie Ricciardi, monastero convertito in opificio nel Settecento.

Il mare azzurro chiaro si stempera nel grigio violaceo dei monti di fronte, con una luce radiosa da imputare, credo, ad un'alba, proveniendo da est, più che ad un tramonto. In basso a destra è scritto "Vietri sul Mare", che si ripete in basso a sinistra, angolarmente.

Raito è raffigurato in un altro acquerello, accompagnata anche dalla menzione del "Mt Falezzio", in realtà Falerio, o Falesio o Falerzio, sulla sinistra e "Ratto / Raito" sulla destra (fig. 16). Il

Vietri, rimasero incantati dalla bellezza di una misteriosa fanciulla che dormiva in mezzo al mare. Allo scatenarsi improvviso di una tempesta, i due giovani in pena per lei si buttarono in acqua nel tentativo di tirarla in salvo, ma senza successo e annegando inevitabilmente in quelle acque agitate. Il gregge fedele ai suoi pastori seguì i due giovani e tutti gli animali fecero anche loro una tragica fine. La fanciulla si salvò perché altri non era se non la ninfa marina Roda, figlia di Poseidone, dio del mare. Poseidone, ammirato il coraggio e la generosità del gesto dei due giovani, decise di trasformarne i resti nei due scogli oggi noti come i "Due Fratelli" e le pecore del loro gregge in piccoli scogli che li circondano nel mare".





fig. 19
fig. 20

borgo è ritratto sì da sottolineare le casette incastonate le une sulle altre in alto a destra, e le alture retrostanti con l'imponente Monte Falerio sulla sinistra.

Raito è incastonata tra le colline verdi dei terrazzamenti con una magnifica vista diretta del mare. *Raito, salus infirmorum* è la scritta che accoglie i visitatori e i turisti all'inizio della strada che sale su per la collina verso il paese. L'iscrizione è su un grande pannello, realizzato dal ceramista Giancappetti con l'usuale maestria nel 2002, accompagnata da una poesia di Alfonso Gatto, *La chiesa di Raito*, nella quale si fa riferimento alle "capacità guaritrici" della bella aria di Raito. Questa frazione è famosa per le sue scalinate, che consentono di visitare il paese che possiede solo due strade, una in alto ed una in basso.

Patrimonio dell'UNESCO insieme alla Costiera Amalfitana, il suo nome è fatto derivare dal latino "ragitus", ossia baciata dal sole: la sua posizione geografica, infatti, la espone al sole per l'intera giornata e dall'alto del suo colle domina il golfo di Salerno.

Dragonea e *Grotto of Dragonea* sono due acquerelli che si riferiscono a questa pittoresca frazione di Vietri sul Mare, collocata ugualmente nella parte alta del territorio di pertinenza del Comune, a circa 270 metri slm.

Dragonea ha un territorio ricco da un punto di vista naturalistico tra cui spicca il vallone del fiume Bonea ed è la più popolosa frazione di *Vietri.* Possiede due importanti complessi religiosi, la chiesa di San Pietro e Paolo Apostoli e la chiesa, meglio santuario, di San Vincenzo Ferreri: l'acquerello raffigurato mostra proprio una grande chiesa, all'epoca circondata da molto verde, mentre in basso a destra è scritto "Dragonea" obliquamente sul disegno stesso, che si ripete sotto, sulla fascia bianca di contorno (fig. 17).

L'altro acquerello, con la scritta sottostante "Grotto of Dragonea", colpisce molto per la particolarissima resa della roccia (che ritroveremo nella Grotta Pandone di Maiori) e l'articolazione dei volumi (fig. 18). Riguardo al nome, una leggenda lo fa derivare da un orrendo dragone: in una spelonca in prossimità del paese si annidava un serpente di smisurata grandezza che fu ucciso da San Leone, abate del Monastero della SS. Trinità di Cava, il quale liberò il popolo da quell'incubo con le sue preghiere, senza far uso di armi.

Uno degli acquerelli più affascinanti, sia per il tema e corrispettivo valore storico, che per i cromatismi è la *Lanterna di Fuenti* (fig. 19). Fino agli inizi del secolo scorso sulla punta del promontorio di Fuenti c'era un piccolo faro, la Lanterna di Fuenti, poi caduto in disuso, mentre in epoca romana e medioevale la rada antistante ospitava il più importante approdo della zona.



fig. 21

Vi è una spiaggia, ampia 35 metri, di recente formazione, sovrastata da una villa di colore rosso, che permette di identificare già da lontano il sito (fig. 20). In Costiera amalfitana esistevano due fari identici: il faro di Fuenti e quello di Capo d'Orso, due progetti gemelli che vennero realizzati in ausilio del porto di Salerno[15]. L'acquerello inquadra con grande felicità cromatica la "Lanterna" di colore rosa antico con l'antistante faro dalla cupoletta verde, sul piazzale creato da un bastione circolare cui si accede tramite una lunga scalinata. Sull'estremità a sinistra in basso c'è una barca a vela che si accosta agli scogli sotto il bastione suddetto; sempre a sinistra, si scorgono, in successione, le torri di Cetara (vedi infra) e quella di Erchie. Fuori della figurazione, in basso a destra è invece la scritta "Lanterna di Fuenti Vietri", mentre sul lato destro corrono la parole "Lanterna di Fonte Vietri… 18 dic 1877".

Tre sono gli acquerelli che interessano Cetara e possono essere visti in successione, dal centro del paese spostandosi verso la torre, ma includendo ancora le case e la chiesa, e, infine, la torre e il mare.

Nel primo è in grande evidenza la chiesa, che è la chiesa di San Pietro Apostolo, patrono del paese, con il suo campanile, vista dalla spiaggia dove sono tirate a secco quattro barche con magnifiche chiglie nere (fig. 21). Le prime notizie risalgono al 988 ma la veste attuale è il risultato di interventi successivi. La facciata, in stile neoclassico, risale alla sistemazione settecentesca. Sulla destra, vi è la possente mole del campanile a cinque ordini, a base rettangolare nei primi tre ordini ed ottagonale nei due successivi. Il primo ordine del campanile, di stile romanico, attesta una prima edificazione o riedificazione della chiesa intorno al X secolo. Oggi la cupola è rivestita dalle scandole in ceramica che ripetono lo stile tipico anche in altre cupole dei centri della Costa d'Amalfi. Ai tempi di Newbery evidentemente era in pietra lavica, come è ancora oggi la cupola della Chiesa Nuova a Positano.

La scritta "Cetara" è in basso a destra ripetuta sia sul disegno che sotto sulla fascia bianca.

15 Sono nominati nel libro di Maria Russo, *I piani ottocenteschi di illuminazione costiera – I fari della Campania*, Edizioni Accademiche Italiane, 2017.





fig. 22
fig. 23

Il secondo acquerello sposta l'angolazione verso il mare, pur mantenendo un'ampia visione del paese e della chiesa, ma includendo già la bella torre e una barca a vela che naviga sotto costa (fig. 22). La scritta "Cetara" è in basso a destra, sul bianco.

Il terzo acquerello è imperniato sulla torre (fig. 23). Costruita in età angioina (XIV secolo) con funzioni di avvistamento e di prima difesa, nel corso dei secoli il bastione è stato più volte rimaneggiato: alla struttura originaria, di forma cilindrica, fu aggiunta la sopraelevazione a doppia altezza in epoca aragonese ed altri due piani a fine '800. Dopo lo sbarco dei Turchi nel 1534, l'edificio divenne parte di un sistema di fortificazioni articolato in circa 400 torri che copriva buona parte delle coste dell'Italia meridionale. Dopo l'acquisto a fine '800 da parte di privati, la torre è diventata di proprietà comunale negli anni '90 ed in seguito restaurata. Nel 2011 è stata riaperta al pubblico ed attualmente ospita un Museo Civico con le mostre permanenti dell'artista cetarese Manfredi Nicoletti e di numerosi pittori della costiera, i cosiddetti "costaioli", nonché il "Museo vivo" di un altro artista cetarese, Ugo Marano, nato poco prima della sua scomparsa.

A Maiori sono dedicate tre opere, e probabilmente una quarta: è estremamente interessante perché il sito ha ricevuto per lo più l'attenzione degli artisti locali, i cosiddetti Costaioli, ma difficilmente ha suscitato l'interesse degli stranieri.

"Grotto di Pennone", come recita la scritta in basso a destra sul bianco, è la Grotta Pandone, una meravigliosa cavità naturale visitabile esclusivamente dal mare (fig. 24). È una tra le grotte più grandi della Costiera amalfitana, infatti è possibile entrarci con una barca (fig. 25). All'interno, il silenzio, il buio e le forme particolari assunte dalla roccia lasciano affascinati. Tante stalattiti, stalagmiti che pendono dal soffitto roccioso e colonne si sono formate nei millenni a causa del gocciolamento di acqua interno alla grotta, splendide formazioni minerali. La ripresa è effettuata dall'interno della grotta, sì da delineare l'ingresso e consentire la vista sulla costa lontana. Molto bello il cromatismo realizzato praticamente con il grigio della roccia e il blu del mare; le montagne lontane esibiscono, come sempre, un grigio-azzurro sfumato.

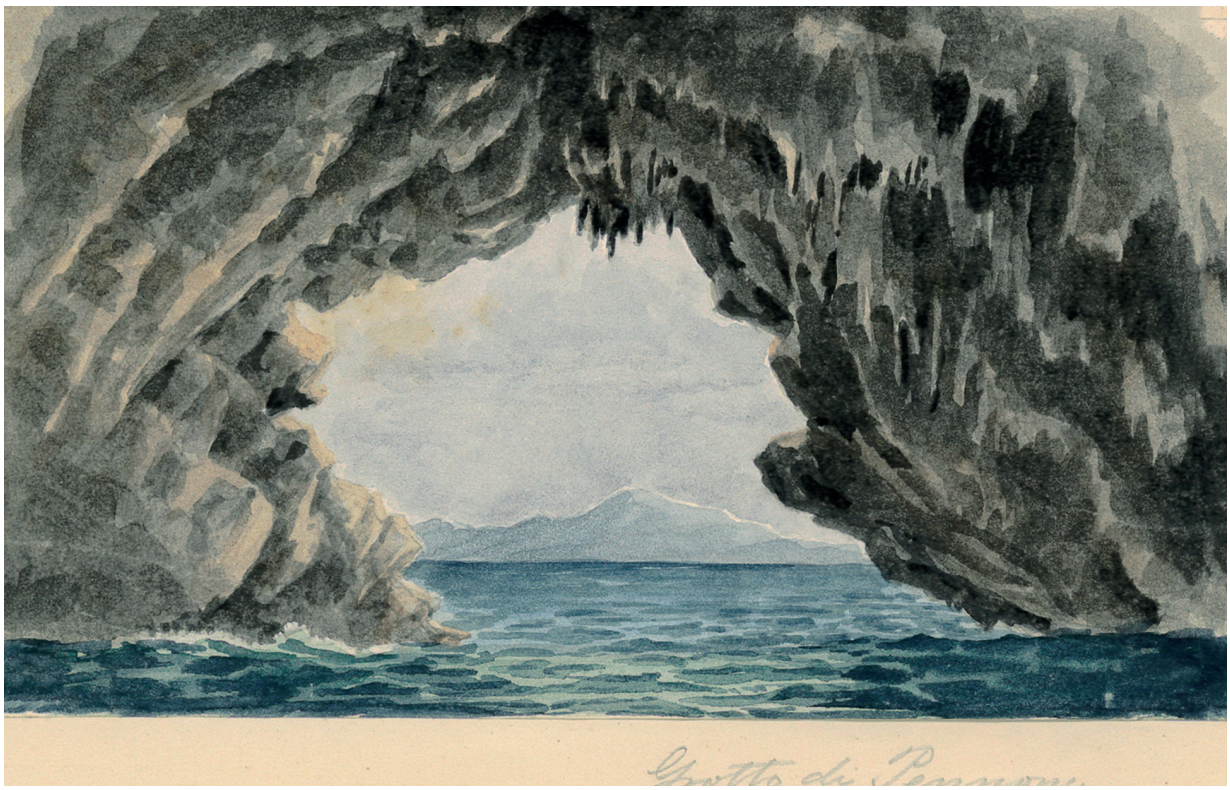


fig. 24



fig. 25

Veramente particolare è poi l'acquerello del Castello di San Nicola deThoro-Plano, una struttura del IX secolo che sorge nella parte alta di Maiori, sulla catena dei monti Lattari (fig. 26). L'insediamento su *Thoro-plano* sorgeva di fronte al torrione di *Thoro clivus*, entrambe le strutture non erano veri e propri manieri adibiti a residenze, ma piuttosto rocche dedite a baluardo e rifugio della popolazione contro le frequenti scorrerie dei predoni.

Le prime notizie dell'insediamento sono datate successivamente all'assassinio da parte degli amalfitani del principe di Benevento Sicardo, quindi intorno alla metà del IX secolo.

L'insediamento fu eretto intorno ad un'antica chiesa dedicata a San Nicola, da qui il nome che prenderà la struttura. Usato come via di comunicazione dalla Repubblica di Amalfi, il castello subì un radicale completamento solo intorno al 1465, quando la famiglia Piccolomini entrò in possesso delle terre bagnate dal Reginna, ampliandone il maniero e perfezionando la cinta muraria con le varie torrette, così com'è oggi visibile e rendendola una fortezza difficilmente espugnabile. Nel 1593 la collegiata di San Nicola fu soppressa e il complesso religioso fu inglobato dal castello, che fu usato almeno fino agli inizi del XIX secolo, prima militarmente, poi anche dagli abitanti del posto come magione per conservare i raccolti. L'edificio conserva ancora la forma del 1465, ricalcandone le fattezze originali. Il perimetro è una poligonale sviluppata per 550 metri; le cortine sono munite di feritoie e contrafforti, intervallate da nove torri (fig. 27). L'acquerello mostra il castello ripreso dall'alto, di fronte al mare, con il grande fascino del rudere, mentre si notano guarnigioni di soldati, evidentemente di guardia.

Il terzo acquerello raffigura l'interno di una grotta situata nel santuario di Maria Santissima Avvocata sopra Maiori, che è un santuario mariano, situato ad un'altezza di 827 metri sul Monte Falerzio

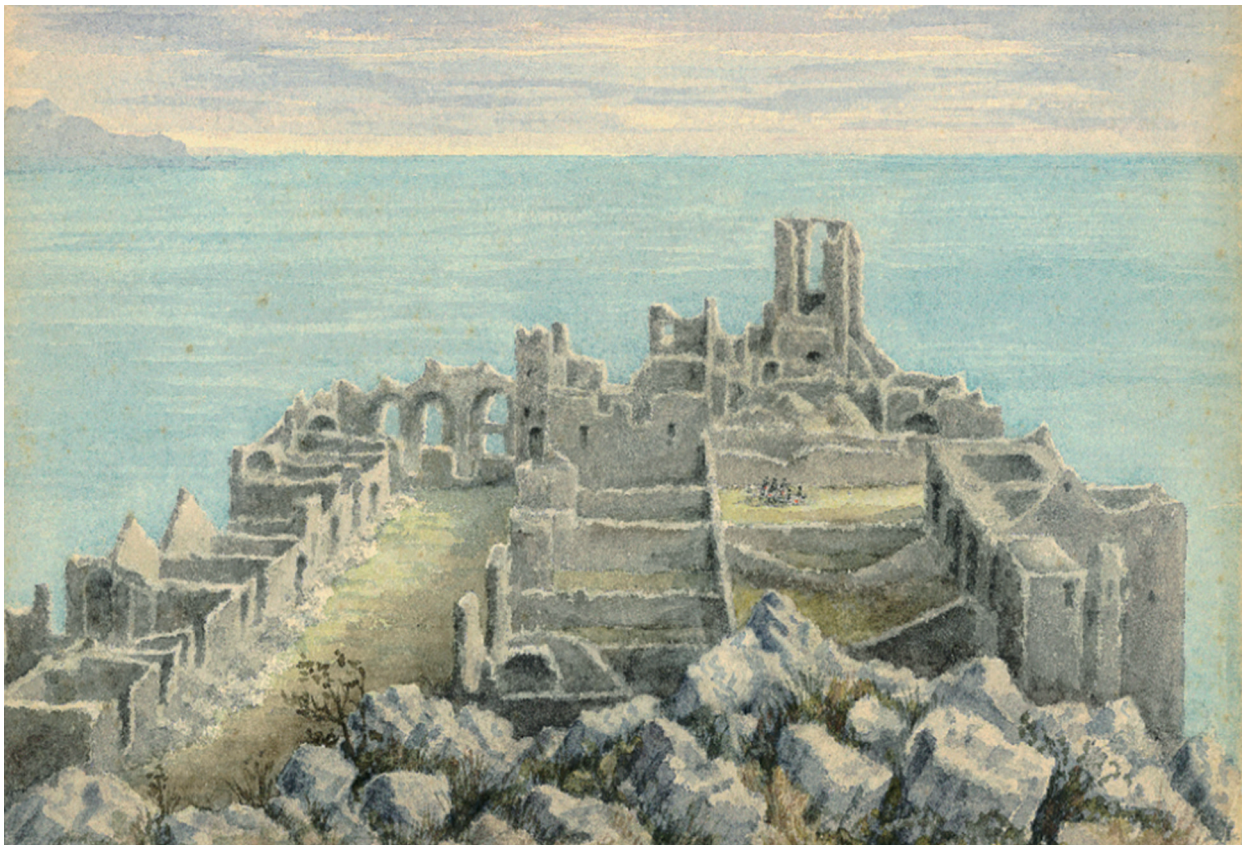


fig. 26



fig. 27

(1014 metri), detto anche Monte Avvocata, che sovrasta la cittadina di Maiori. Il santuario[16] è raggiungibile solo tramite sentieri che partono da Cava de' Tirreni, Cetara e Maiori, percorrendo in parte l'Alta via dei Monti Lattari[17]. La chiesa che svetta alla sommità del monte Falerzio è dedicata alla Beata Vergine Avvocata e fa parte di un complesso la cui parte più antica è costituita dalla grotta. La storia racconta che nel 1485 ad un pastore maiorese, di nome Cinnamo, apparve in questa grotta la Vergine che gli chiese di edificare un luogo di preghiera proprio lì dove gli era apparsa, presentandosi col titolo di Avvocata[18].

Con la soppressione del convento anche la grotta non fu più frequentata e solo nel 1892 si ebbe la concessione di tutte le strutture per il pubblico culto, riedificando quindi la chiesa.

Poco lontano dalla cappella vi è un'altra cavità con strutture architettoniche, chiamata Grotta Salese dal nome del brigante che qui si nascondeva. Si possono vedere sulla parete di fondo della grotta una serie di tre piccoli archi, di cui quello centrale, più ampio, chiuso con funzione di fon-

16 Il Santuario Mariano è visitato ogni lunedì dopo Pentecoste, dai pellegrini di Cava e Maiori che in questo modo rinnovano la loro devozione alla Madonna dell'Avvocata.

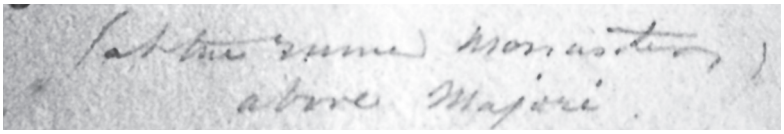
17 La parte più importante del complesso è la grotta, dove è possibile vedere la parte esterna della cappella con la scena dell'Annunciazione, mentre sull'altare è ritratta l'apparizione della Vergine al pastore; sulla volta, invece, sono rappresentati i dodici apostoli circondati da angeli. Da questa cappella si aprono due scale che conducono, una a due pozzi per la raccolta dell'acqua, e l'altra ad una cavità più vasta, forse originaria sede del culto.

18 Il pastore edificò nella grotta una cappella, ingrandita in seguito dai Padri Camaldolesi che nel 1682 presero in custodia il convento che era lì sorto. Il Cinnamo, oltre alla grotta, rese luogo di culto varie costruzioni che egli stesso aveva erette: una chiesa che lo storico Camera così descrive: "…ad un'unica navata ed un solo altare…La porta maggiore della Chiesa era rivolta a settentrione con davanti un ampio cortile lastricato in pietra". Questa chiesa, nel momento in cui fu soppresso il convento, andò in disuso ed, in seguito ad un incendio nel 1838, fu distrutta.



fig. 28
fig. 29
fig. 30

tana per l'acqua che fuoriusciva dalla sorgente. Le strutture sono ottocentesche.



L'immagine sembra ritrarre una grotta molto grande e interessante: fra i ruderi è ben distinguibile una vasca (fig. 28). In basso sulla destra, vi sono due gruppi di scritte, affiancate: "Grotto del Coccodrillo / Bogata in Cop", più verso il centro e "(… monasteri) / above Maiori" (fig. 29). Pare che questa fosse la "sauna dei monaci". Il confronto fra l'acquerello e una immagine attuale conferma l'identificazione (fig. 30).



Cala Bianca è un altro affascinante acquerello (fig. 31): una spiaggia di nome Cala Bianca si trova nel comune di Camerota[19], a sud di Marina di Camerota, sulla costa degli Infreschi e nell'estate del 2013 è stata eletta "spiaggia più bella d'Italia"[20] (fig. 32). Sembra però strano che questo sia l'unico acquerello dedicato alla costa del Cilento e dunque nutro qualche perplessità ad attribuire quest'opera a Camerota, sebbene Newbery dedichi molti acquerelli a Paestum. Potrebbe anche essere relativa alla spiaggia del Cavallo Morto, vicino Maiori, e far parte della ripetuta attenzione verso questo Comune.

19 Camerota è già citata dal poeta napoletano Bernardino Rota (1509 –1574).

20 La spiaggia deve il suo nome al colore bianco dei ciottoli presenti sull'arenile che donano uno spettacolo unico per chi osserva la spiaggia da mare, o giunge via terra tramite il sentiero degli Infreschi. La spiaggia è formata dunque da piccoli ciottoli bianchi, più grandi verso l'interno, sempre più piccoli, diventando quasi sabbia man mano che si ci avvicina alla riva. Cala Bianca è una spiaggetta di circa 70x30 metri e si trova al termine della Baia del Pozzallo; affianco è la Sorgente di S. Caterina: in una chiazza di acqua smeralda sfocia una sorgente di acqua dolce, che a detta di medici ed esperti contiene virtù salutari. Di fronte alla spiaggia, a sud est, sorge il promontorio che chiude la Baia, sul quale si erge la Torre di Niballo (o Torre di Cala Bianca).





fig. 31
fig. 32

Nell'acquerello è inserita una barca a vela a un albero su cui si intravedono 4 persone che sembrano munite di elmo come soldati. La spiaggia è vista guardando il mare, quindi stando sulla spiaggia stessa e le alture che la circondano sono rappresentate ugualmente bianche.

L'identificazione resta comunque sospesa. Le cromie sono davvero molto belle.

Amalfi è rappresentata con due acquerelli, *Old Arsenal*, scritto in basso a destra, mentre a sinistra è la data "3 December 1880" (fig. 33): affascinante proposizione dei famosi Arsenali della Repubblica marinara che non poteva non colpire Newbery, a caccia di antiche memorie. L'arsenale è il monumento simbolo dell'antica repubblica marinara di Amalfi; documentato già nel 1059 con il vocabolo arabo "arsena" o "arsina", è un gioiello di architettura medievale e tiene viva la memoria della supremazia sui mari degli amalfitani. Icona degli antichi fasti della città, ancora oggi è il testimone di un'epoca d'oro della marineria italiana.

Il sito web descrive così la struttura : "Imponente ed elegante edificio in pietra, l'Arsenale è l'unico cantiere di epoca medievale che si presenta ancora oggi con la sua struttura originaria. Situato all'ingresso del centro antico, di fronte al mare del quale racconta la storia, è un edificio che non ha eguali in tutto l'Occidente".

L'Arsenale di Amalfi è un elegante e raro esempio di architettura medievale arrivata fino ai giorni nostri[21]. L'impianto architettonico richiama decisamente edifici di gusto islamico. In particolare, il

[21] La forma si fonda su un modulo che si ripete più volte per tutta la sua lunghezza. Si tratta di una campata coperta da volte a crociera che poggiano da un lato su due pilastri e dall'altro sulla parete laterale. La genialità di questa soluzione è quella di alleggerire la copertura, che così riesce a sostenersi da sola e slanciare verso l'alto tutta la costruzione.





fig. 33
fig. 34

sistema di archi acuti, volte a crociera e pilastri è identico a quello evidenziato nei resti dell'Ospedale amalfitano di Gerusalemme, fondato nel 1063. L'Arsenale è realizzato interamente in pietra[22]. Oggi è racchiuso tra edifici del centro urbano.

Le dimensioni dell'Arsenale medievale erano circa il doppio di quelle che vediamo oggi: della primitiva costruzione oggi restano due sole corsie e dieci pilastri, per una lunghezza di poco superiore ai 40 metri.L'antico cantiere navale arrivava quindi fino al porto, così che le imbarcazioni lavorate al suo interno potessero raggiungere facilmente il mare. Le violente tempeste di mare che si sono succedute nei secoli hanno contribuito a distruggere parte dell'edificio. Un ulteriore pilastro fu abbattuto nell'800 per permettere il passaggio della Strada statale che ancora oggi porta a Sorrento.

Il secondo acquerello che raffigura Amalfi è datato il 29 agosto del 1880, come attesta la scritta su due righe in basso a destra, in obliquo "Amalfi / 29 Aug 80" (fig. 34). Mentre nella parte alta dell'opera spicca il campanile con l'orologio, in basso si vedono le scalinate relative all'accesso al Duomo, o Cattedrale di Sant'Andrea, patrono della città. Il crollo della facciata il 24 dicembre del 1861 portò ad un dibattito sulla opportunità o meno di recuperare il primitivo aspetto dell'edificio, eliminando le successive sovrapposizioni. Dopo circa trent'anni il Duomo fu inaugurato nella nuova veste che riproponeva quella originaria, ignorando le fasi che si erano succedute. Al momento della creazione dell'acquerello, la facciata non era stata ancora completata e così Newbery riprende solo il campanile, costruito tra il 1108 e il 1276.

[22] I pilastri sono in pietra calcarea, tenuta insieme da una malta composta da calce, sabbia e pomici. Le pareti sono realizzate con calce e roccia vulcanica. La tecnica costruttiva era connessa all'impiego di materiali locali. Le pietre calcaree erano ricavate dalle colline vicine. La calce veniva prodotta dentro grosse fornaci in muratura, tuttora evidenti in alcuni siti della città e della costa. Le pietre dei pilastri, che fungono da mattoni, sono tenute insieme da una malta formata da calce, arena e pomici vulcaniche.

Salerno dal mare di Harry Hine, 1883

L'acquerello *Salerno dal mare*, esposto nel Museo del Paesaggio a Moliterno (MAM), firmato e datato in basso a destra "Harry Hine '83, dunque del 1883, mostra la città come ripresa dal mare: in alto, sulla sinistra, dominano il Castello medievale e la Bastiglia; in basso, in corrispondenza del Castello, si staglia la sagoma dell'appena costruito Teatro cittadino, inaugurato nel 1872 e intitolato a Giuseppe Verdi nel 1901; sulla destra in basso si delinea il campanile dell'importante cattedrale normanna. La città si distende ai piedi delle colline del "lunato golfo", come lo definì Gabriele D'Annunzio, e sopra, nella zona pedemontana si susseguono i monasteri e i conventi[23] che, all'epoca del quadro, erano adibiti a carceri (fig. 35).



fig. 36

L'autore è **Harry Hine** (27 febbraio 1845 – 20 ottobre 1941, fig. 36), acquerellista britannico, figlio di Henry George Hine, che dipinse paesaggi, scene di genere e di città. In precedenza era nel servizio mercantile. Ha vissuto variamente a Londra, St Albans, Stevenage e Botesdale, Suffolk. Fu eletto membro del Royal Institute nel 1879 e della Royal Society of Painters in Oils (ROI) nel 1883. Hine espose ampiamente, a Birmingham, alla Dudley Gallery, alla Dowdeswell Gallery, Liverpool, Manchester, al ROI e altrove, e spesso al RI.

L'acquerello fu dunque realizzato nello stesso anno in cui l'autore fu eletto membro della Royal Society of Painters.

Henry William Hine, che presumibilmente firmò i suoi dipinti Harry per distinguerli da suo padre, nacque nella zona di St. Pancras a Londra il 27 febbraio 1845. Fu educato al North London Collegiata, dopodiché a 13 anni prese il mare e divenne Primo Ufficiale della Marina Mercantile. Iniziò a dipingere all'età di 25 anni ed espose nelle principali gallerie londinesi dal 1873. Nel 1874 sposò Victoria Susanna Colkett RE, che era una pittrice paesaggista come lui, e anche autrice di acqueforti. Suo fratello era l'artista William Egerton Hine.

---

23 Circa trenta erano le strutture conventuali e monasteriali attive a Salerno dal medioevo fino alle soppressioni napoleoniche e post-unitarie, rendendo di fatto la città uno dei centri conventuali più importanti del Sud Italia, caratteristica che ne ha segnato profondamente cultura e ruolo storico. Da conventi e monasteri provengono alcune delle figure storiche più importanti della Scuola Medica Salernitana, come Romualdo II Guarna, il benedettino Alfano I, e per i conventi ed i monasteri della città sono transitati personaggi fondamentali della storia del cristianesimo, come San Tommaso d'Aquino e San Francesco di Paola.



fig. 35

Fu eletto membro del Royal Institute of Painters in Watercolor nel 1879 e membro del Royal Oil Painters Institute nel 1883.

Viveva con i suoi genitori a Park Road Hampstead nel 1871, St. Albans nel 1881, 1891 e 1901 al 52 di Holywell Hill e nel 1911 viveva con sua moglie e un domestico a Pulborough House, Botesdale nel Suffolk. Morì nel Suffolk il 20 ottobre 1941.

I suoi dettagli biografici possono essere trovati in The Dictionary of British Artists, (Collectors' Club), The Dictionary of Victorian Painters di Christopher Wood, British Watercolor Artists di Mallalieu e Dictionary of British Artists di Grant M. Waters.

Secondo Graves Dictionary, ha esposto un totale di 173 dipinti a London Exhibitions tra il 1873 e il 1893.

Amalfi dall'alto di Nilaus Fristup nel 1886

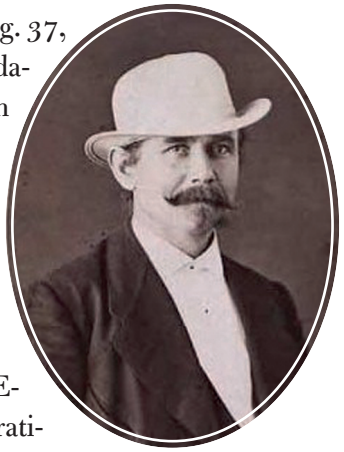


fig. 37

Nilaus Fristrup (Copenaghen, 24 settembre 1836 – 15 giugno 1909, fig. 37, foto di Raffaella Donnini), figlio di un mugnaio, pittore decorativo danese, frequentò la scuola di disegno di Hetsch, studiò poi pittura con il maestro pittore e stuccatore Weber nel 1851-'53 e contemporaneamente frequentò dal 1852 al gennaio '64 l'Accademia di Belle Arti, dove nel 1857 vinse la piccola medaglia d'argento nella classe di decorazione, e ne diventò studente nel 1859. Nel 1864 aveva partecipato alla guerra, dove era rimasto ferito e prigioniero di guerra, ma gli era stata data l'opportunità di studiare arte durante il suo soggiorno forzato in Austria. Tornato in patria, sposò Augusta Magdalene Høy.

Nel 1867 era all'estero con il sostegno della Fondazione Reiersen e ha visitato l'Esposizione Universale di Parigi. Espose dal 1857 al 1879 in parte come pittore decorativo, in parte come pittore di paesaggi e animali; nel 1872 vinse il Premio d'incoraggiamento Sødringske, istituito nel 1862 dal lascito di Frederik Sødring (1809–1862). Tuttavia, con sempre più zelo, Fristrup si era dedicato al tema della decorazione e aveva anche iniziato a modellare in questo soggetto, in cui nel 1871 riceveva il Premio Neuhausen. All'epoca partecipò a una serie di lavori di decorazione significativi, come il salone degli spettatori del Teatro Reale.

Nel 1876 divenne preside della scuola diurna di Det tekniske Selskabs Skole, ma già nell'ottobre 1875 lui e sua moglie avevano viaggiato all'estero e nel 1876 ricevettero la borsa di viaggio dell'Accademia di 1600 corone, rinnovata per il 1877. Tuttavia aveva realizzato in Italia una ricca messe di studi decorativi che, dopo il suo ritorno alla fine del 1878, furono accolti con plauso dall'Accademia.

In questo anno si data un olio su tela che inquadra le rovine di Pompei; qui dipinse, nello stesso 1877, anche l'anfiteatro con il Vesuvio sullo sfondo. In viaggio, nel 1875, ebbe il dolore di perdere la moglie malata di malattia toracica, che morì a Venezia e lì fu sepolta. Nell'estate dell'anno successivo tornò in Italia e vi trovò la seconda moglie in Catarina Stoppini ad Assisi, con la quale si sposò civilmente il 9 ottobre 1879 a Assisi; era figlia dell'albergatore Serafino Stoppini e di Carmela Biondi.

L'Accademia, che da tempo cercava un maestro qualificato per la sua scuola di decorazione riorganizzata e ampliata, scelse per questo incarico Fristrup, assunto il 30 giugno 1881, e da allora si dimise dal faticoso incarico di dirigente di questa scuola, mentre continuava a lavorare presso la Scuola della Società Tecnica.

Nel 1883 divenne membro dell'Accademia di Belle Arti e il 22 aprile 1890 fu eletto membro del Consiglio dell'Accademia; il 26 maggio 1892 divenne Cavaliere di Dannebrog.



fig. 38

Quando Philip Schou divenne comproprietario della fabbrica di maioliche Aluminia nel 1868, associò Fristrup, volendo migliorare la qualità artistica della maiolica. È sepolto a Vestre Kirkegård.

L'opera che ferma l'immagine di Amalfi dall'alto si intitola *Udsigt fra en loggia ved Amalfikysten* (Veduta da un loggiato sulla costa di Amalfi, fig. 38), del 1886, un olio su tela di cm 64,5x44, firmato e datato "N Fristup 1886". È inquadrata solo una parte di Amalfi vista dall'alto, racchiusa fra due colonne di un loggiato, con la terminazione verso l'attuale Hotel Luna; sul loggiato è invece una bambina che passeggia con un cane, portando un cestino con il braccio sinistro, bimba e animale visti di spalle. Felicissimo è il fogliame sul canneto destinato a ombreggiare il loggiato e un vistoso albero lo sovrasta con una fioritura esplosiva di infiorescenze rosate. Colpiscono i colori e la luce, come è naturale nella evoluzione della pittura danese che aveva fatto sua la gioia di colori della costiera amalfitana.

Wilhelm von Gegerfelt, ospite dell'Hotel Luna, a Positano a fine Ottocento

Il pittore svedese **Wilhelm von Gegerfelt**, anche Vilhelm von Gegerfelt (Göteborg, 9 novembre 1844 – Torekov, 2 aprile 1920), era figlio dell'architetto Victor von Gegerfelt (1817-1915). Dal 1861 al 1863 studiò alla Royal Danish Academy, alla Royal Swedish Academy dal 1864 al 1867, e successivamente a Düsseldorf fino al 1872. Si recò poi a Parigi dove sviluppò una nuova tecnica unendosi ad Alfred Wahlberg come uno dei primi svedesi per rappresentare la svolta moderna nell'arte nordica. Ha viaggiato sulla costa settentrionale della Francia, in Italia e in Inghilterra, dipingendo paesaggi delle lagune di Venezia e delle scogliere di gesso inglesi, oltre a scene di serate estive in Svezia.

Le sue opere possono essere viste nel Museo Nazionale di Stoccolma, nel Museo d'Arte di Göteborg e nel Museo Skagens. Gegerfelt espose a Monaco dal 1883 e vinse una medaglia d'argento alla mostra di Vienna dello stesso anno. A Parigi vendette i suoi quadri al Duca di Bassano oltre che a Goupil & Cie. Gegerfelt trascorse la sua vita successiva nel villaggio di pescatori di Torekov, nel sud della Svezia.

Era abile in varie tecniche, pittura, disegno, acquarello, stampa-multiplo. Non abbiamo notizie specifiche sulla sua presenza in Italia, ma i numerosissimi dipinti di Venezia ce la testimoniano. Per quanto riguarda la costiera amalfitana, sappiamo che è nominato fra gli ospiti dell'Hotel Luna. Tre sono le opere che poi riguardano Positano, delle quali una individuata dieci anni fa, ma con misure lievemente minori (v. infra): *Gadeparti med folkeliv i Positano* (Festa di strada della gente a Positano), olio su tela, cm 90x130 e non 81x126 (Positano I, fig. 6). Siamo negli anni '70-'80 dell'Ottocento e il dipinto ha un certo sapore oleografico : si vedono sulla sinistra in alto il quartiere di Fornillo, ma l'immagine restituisce il senso di un cambiamento.

La seconda è precisamente *Positano*, un olio su tela di cm 35x29, firmato e titolato "W.v.Gegerfelt Positano" su due righe, in basso a destra, in giallo; alla Casa d'aste Boukowskis, il 28 giugno 2017, è valutata 3.000 SEK (corone svedesi) (fig. 39).

La terza opera è *Italian coastal scene*, firmata in basso a sinistra "W v Gegerfelt", una tela di cm 65x93; stimata 35.000-40.000 SEK (3.763-4.301 EUR): sembra raffigurare la scalinata del Pastiniello, così diffusa fra le rappresentazioni degli artisti stranieri (fig. 40). Ma non mi sento di affermarlo con certezza, nonostante tutte le trasformazioni accadute successivamente.

Quanto alla sua presenza ad Amalfi, al Hotel Luna, le parole di Nino d'Antonio che lo definisce "Un museo dell'ospitalità", sono molto interessanti a illustrare la storia di questo albergo.



fig. 39

"… Così l'antica sede dei francescani entra a far parte dei beni della parrocchia dell'Assunta, a Pastena, una frazione di Amalfi, e successivamente ceduta in locazione alla famiglia Barbaro: … Lo spazio è tanto che anche per una famiglia in crescita sarà sempre troppo. Così prende strada l'idea di riservare qualche ambiente al forestiero che arrivi ad Amalfi, e che spesso ha difficoltà a trovare alloggio… Gli alberghi sono ancora tutti da venire, e qualche camera in fitto è nel cuore della Valle dei Mulini, senza vista sul mare e con tutti i limiti della coabitazione in spazi assai avari. Così la



fig. 40

nostra locanda … finisce in breve per essere il luogo più accreditato per un soggiorno in Costiera. D'altra parte chi arriva quaggiù, non è di transito. La costa d'Amalfi, da Vietri a Positano, è una sorta di avventura per chi ha voglia di viverla: l'unica via è il mare, che nella cattiva stagione non è troppo clemente. L'alternativa è data dalle impervie mulattiere o dalle mille e passa scale che si arrampicano dal mare sino alla cima dei Lattari. Così il viaggiatore – e si tratta di persone quanto mai motivate – si ferma per qualche tempo, spesso al di la di ogni previsione, rapito giorno per giorno da una natura e da una civiltà incomparabili. E quando riparte, sa tutto dei luoghi, della gente, dei riti, e ne parla e ne scrive, sicché alla Locanda della Luna (è cosi che si chiama) c'è sempre qualcuno che dal Nord Europa chiede "una camera sul mare, tutta luce e sole". Poi, nel 1857, arriva la strada. È un'opera ardita, che sottrae al monopolio del mare tutta la costa, favorendo anche i collegamenti con Napoli … A metà del secolo scorso, l'Hotel Luna ha un'attività assai diversa da quella di oggi. La stagione balneare non esiste (e ce ne vorrà prima che l'andare al mare entri a far parte delle nostre abitudini) e chi arriva in Costiera lo fa d'inverno. I nordici soprattutto vi passano i mesi più freddi, lontani dalle nebbie e dalle nevi dei loro paesi. Così per l'albergo la stagione meno faticosa è proprio l'estate … Intanto l'arrivo della grande strada comincia a cambiare la vita in Costiera. Ora qualche carrozza arriva anche d'estate, e più di un ospite chiede di raggiungere Scala e Ravello. Una

sorta di esplorazione da farsi a dorso d'asino, perché il tracciato della strada non va di un centimetro verso l'interno. La tipologia di questi viaggiatori non lascia dubbi: artisti, scrittori, naturalisti, tutta gente che registra memorie ed emozioni sulla tela o nei diari di viaggi, e che ne sa parlare con grande fascino. Così le antiche chiese di Scala, la magia del silenzio e delle ville di Ravello entrano nell'immaginario degli ospiti per passare in quello di chi li legge o li ascolta. È questo il grande debito che la Costiera ha contratto nei confronti dei suoi primi visitatori. Al mattino di buon'ora, gli ospiti trovano cavalcature e accompagnatori in un locale a pianoterra dell'albergo, che per l'uso cui era destinato – ricorda Andrea Barbaro – è stato chiamato per anni "la stanza dei ciucci". E in questa stanza nell'autunno del 1880 attese il suo asino anche Riccardo Wagner diretto a Ravello, dove avrebbe trovato l'ispirazione per la scena del Giardino di Klingsor del suo "Parsifal". Ma allora, al di là della famiglia Barbaro, nessuno fece caso al compositore, come già era avvenuto per Ibsen nell'estate del '79, quando aveva trascorso al Luna, nel quartino numero cinque, ben tre mesi. Da quel soggiorno nacque "Casa di Bambola", il cui secondo atto si conclude con le vivaci note della nostra tarantella. È un viaggiatore inglese (firma indecifrabile: un botanico, uno scrittore?) quello che nell'inverno del 1840 segna per primo il suo nome nell'albo d'oro del Luna. Sì, è ancora locanda, ma ha quasi vent'anni di attività, e i Barbaro, sia pure confusamente, avvertono che è destinata a fare storia. Tanto è che mettono a disposizione degli ospiti di riguardo un albo, vale a dire uno strumento allora appena reperibile negli alberghi delle grandi città. Ed è sulla scorta di questi albi (i più antichi sono cinque e tutti fitti di annotazioni insospettabili) che si potrebbe ricostruire una storia minore di Amalfi e dei suoi più illustri ospiti, tutti di casa all' Hotel Luna. E questa continuità investe anche il personale più responsabile dei rapporti con la clientela, per cui il direttore Andrea Milone è al Luna da oltre quarant'anni, e copre il posto che già fu del padre Biagio, memoria storica e appassionata di questo straordinario museo dell'ospitalità. È a lui che bisogna chiedere delle semplici e severe abitudini di re Gustavo di Svezia, dell'ansia di Ingrid Bergman per le telefonate di Rossellini, delle raccomandazioni della giovane Paola di Liegi per un buon caffè. Della Bergman, Milone ricorda l'incontrollabile eccitamento dinanzi al panorama di Amalfi e la scelta immediata di alloggiare nella Torre: una costruzione del Cinquecento che ammolla le radici nell'acqua e che costituisce l'area balneare e mondana del Luna. Di notte, quando convengono luna e stelle e lo scirocco soffia leggero increspando appena le onde, dicono che fra le pareti della torre si ascolti la musica del mare. C'è una sola camera nella torre, e Ingrid vuole quella per il suo amore italiano. Ma gli albi vincono ogni memoria, e vanno assai indietro: sino a Gregoriovus a Morse a Bismarck e ai tanti ospiti meno illustri. Mettere insieme una ristretta antologia di queste annotazioni può essere interessante, anche per quanto riflette il costume.

... Infine una testimonianza degna di migliore fortuna, per aver indicato sin dal febbraio 1858 la presenza della Grotta dello Smeraldo: "Alessandro Brambilla di Milano, possidente, con la moglie, due figli e due domestici… È questa la sola testimonianza sulla Grotta, prima che nel '32 il Corriere della Sera ne darà notizia come di una recente, straordinaria scoperta. Ma l'archivio del Luna non e fatto solo di albi d'oro. C'è tutta una imprevedibile corrispondenza da ordinare, anche presso altre sedi, fra istituzioni, personalità, uomini di Stato, comunque legati ad Amalfi, e che costituisce un altro serbatoio della sua storia".

Vedute di Amalfi: Franz Schreyer, Fr. Küdiler e Costiera lunare

Franz (Oscar Bernhard) **Schreyer** (Reudnitz, distretto a est di Lipsia, 1858 – Dresda, 1938) fu pittore paesaggista e acquarellista; ha studiato all'Accademia di Lipsia e Dresda, allievo di Friedrich Preller il Giovane. Fu membro della cooperativa artistica tedesca generale e sue opere sono in numerosi musei tedeschi. Si è recato in Italia e fu probabilmente durante uno di questi viaggi che visitò la costiera amalfitana e dunque Amalfi.

In Italia ha ancora dipinto le Terme di Caracalla nel 1907, i templi di Agrigento, i Faraglioni di Capri nel 1896, Capri vista da Termini nel 1904, la baia di Napoli, Posillipo nel 1901: le date attestano una lunga frequentazione della nostra Italia, soprattutto del sud.

Nel 1892 realizza *Ultime luci ad Amalfi*, un olio su tela, cm 69x123, firmato e datato in basso a destra "Franz Schreyer 892" (fig. 41); è esposto nel Museo del Paesaggio a Moliterno, che fa parte del MAM (Musei Aiello Moliterno). L'opera, come promette il titolo, è di grande fascino proprio per il momento della giornata che coglie gli ultimi sprazzi di luce solare, una luce che si riflette

fig. 41





fig. 42



fig. 43

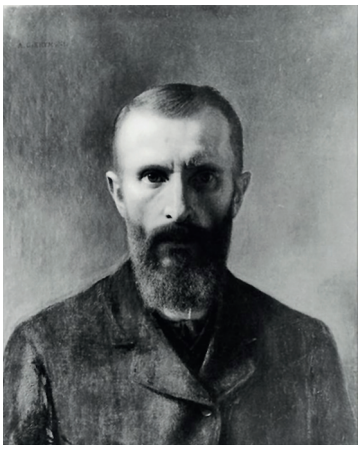
ancora vivida sul Convento dell'Hotel Luna e la sua Torre. La ripresa è infatti effettuata da occidente, sulla spiaggia dopo la marina di Amalfi, presso gli scogli di Santa Caterina, dove due giovani sono intenti a risistemare le reti, le belle reti di color rosso vinaccio tendenti al bruno che gli artisti stranieri riprendono spesso. Più distanti altre due persone e tirate a secco alcune barche. La roccia bruna degli scogli risalta sul tramonto lontano, mentre dalle montagne sul fondo si comincia ad alzare la bruma della sera.

La Amalfi di **Fr. Küdiler** ha, come impostazione, la stessa prospettiva della Amalfi di Georg Heine, con l'identico albero che si staglia in primo piano (vedi infra): la didascalia del quadro, nel Museo del Paesaggio a Moliterno, riporta data, titolo, tecnica e misure: XIX secolo, Veduta di Amalfi, olio su tela cm 80x120, firmato in basso a sinistra. La firma infatti è in basso a sinistra, in corsivo "Fr. Küdiler". La differenza sostanziale, rispetto ad Heine, è la regia pittorica della Amalfi sullo sfondo, con la torre dello Ziro in alto e il cimitero monumentale a mezza costa, e l'aggregato urbano verso il mare, con il convento dell'attuale Hotel Luna (fig. 42). Il punto preciso dal quale si effettua la ripresa è lungo una strada a scale, in salita sulla sinistra, contornata dal verde, magnifici colori e sfumature nel contrasto dell'azzurro delle montagne a distanza. La rappresentazione è realistica, a differenza della resa cubista di Heine. Purtroppo non riesco a trovare elementi biografici di Küdiler e lo stesso "Fr" potrebbe corrispondere a più di un nome.

L'altra opera, la cui didascalia, sempre nel Museo del Paesaggio a Moliterno, è "Anonimo, Costiera lunare, acquerello su carta, cm 19x34, privo di firma", restituisce invece un paesaggio davvero "lunare", senza ombra di figura umana, come se tutti gli abitanti avessero lasciato le loro case, bianche sotto una luce davvero di luna (fig. 43). Fa pensare a tutte le memorie su Positano città morta, quando il paese si spopolò quasi completamente. Ma qui Amalfi sta silente in questo notturno senza tracce di vita, tranne due barchette al largo.



Ignacy Aleksander Gierymski ad Amalfi e Ravello alla fine dell'Ottocento



Alla fine dell'Ottocento due opere che riguardano la costiera sono realizzate dal polacco Ignacy Aleksander Gierymski, una ad Amalfi e l'altra a Ravello.

"Aleksander Gierymski è un artista che entra nel canone della pittura polacca e che non può essere dimenticato", ha scritto Ewa Micke-Broniarek, storica dell'arte e curatrice della mostra su Aleksander Gierymski nel 2014. "Come uno dei pochi artisti polacchi del 19° secolo, per tutta la sua vita è rimasto al centro delle questioni che infastidivano l'arte europea dell'epoca. Sottovalutato nella comunità artistica polacca, trascorse decenni all'estero: a Monaco, Roma e Parigi. Viaggiava spesso alla ricerca di nuove impressioni, nuovi impulsi creativi", sottolinea la Micke-Broniarek.

Ignacy Aleksander Gierymski (Varsavia, 30 gennaio 1850 – Roma, 6-8 marzo 1901, fig. 44, *Self-portrait*, Autoritratto, olio su tela, cm 61x51, 1900), pittore polacco della fine del XIX secolo, era fratello minore di Maksymilian, pure pittore. "Doveva molto a suo fratello, ma – patologicamente geloso, difficilmente poteva rimanere all'ombra dell'apprezzato e rispettato artista. Tanto più che, seppur lacerato da mille dubbi, era sicuro di una cosa: il suo talento" – ha scritto Dorota Dzierżanowska nel libro "Gierymscy". Aleksander era un nevrotico, Maksymilian era un gentiluomo sottomesso. Alexander amava suo fratello, ma questa relazione era difficile. Aleksander è sempre stato trattato come "il fratello di Maks". I fratelli hanno trascorso la loro infanzia in un posto bellissimo a Varsavia, vicino al castello di Ujazdowski. Il loro padre Józef Gierymski si trasferì con la moglie Julianna a Ujazdów, dove ricevette la carica di intendente dell'ospedale. Tuttavia, né nei loro primi tentativi di pittura né nei loro dipinti successivi vi sono tracce delle strade più belle di Varsavia: furono attratti da un mondo completamente diverso – quello che si trova ai piedi della scarpata, ai piedi del castello – il mondo dei poveri. Lì Aleksander ha trovato ispirazione, tra gli altri a una delle sue opere più famose: "La festa delle trombe"; dipinse quadri su questo argomento non solo quando era a Varsavia, ma anche nelle officine della Baviera e dell'Italia. fig. 44

Gierymski era un rappresentante del realismo e un importante precursore dell'impressionismo in Polonia. L'inizio della sua carriera artistica era già promettente. Nel 1867 si iscrive al corso di disegno a Varsavia. Continuò i suoi studi all'Accademia di Belle Arti di Monaco, si diplomò con un premio per il dipinto "Scena di corte con mercante veneziano" del 1873. Mostrò questo stile ad olio accademico all'Esposizione Universale di Vienna nello stesso anno. Durante questo periodo iniziò fig. 45

a lavorare come illustratore con le riviste di Varsavia, e successivamente anche con quelle tedesche e austriache. Nel 1871 viaggiò con Maksymilian in Italia. Contatto diretto con la pittura rinascimentale italiana: Venezia e a Verona influirono significativamente sulla natura del suo lavoro giovanile. Ha accompagnato il fratello ammalato anche durante la sua permanenza nelle terme alpine.

Tra il 1873 e il 1874 rimase in Italia, principalmente a Roma. Lì completò le sue prime opere famose: *Roman Inn* e *Morra Game*, che Gierymski portò a Varsavia all'inizio del 1875 ed esibì alla Galleria Zachęta. Entrambi i dipinti hanno ricevuto attenzione di pubblico e critica. Dalla fine del 1875 fino al 1879 l'artista tornò a Roma, dove lavorò per migliorare il suo lavoro, dedicando in particolare molto tempo allo studio della pittura italiana. Il lavoro di Gierymski può essere paragonato agli impressionisti francesi suoi contemporanei, anche se non era ancora stato a Parigi e non c'erano prove che avesse visto il loro lavoro.

Il periodo più importante per Gierymski fu tra gli anni 1879-'88 che trascorse a Varsavia dove collaborò nella redazione di "Wędrowiec". In questa rivista pubblicò numerose illustrazioni, principalmente vedute di strade e vicoli cittadini, a cui diede il carattere di un reportage turistico. A quel tempo, nelle sue opere, si avvicinava di più ai presupposti del programma del realismo. Nel 1882 divenne membro della Società per l'Incoraggiamento delle Belle Arti. A partire dal 1885 soggiornò quasi esclusivamente all'estero.

A Varsavia lavora con un gruppo di giovani scrittori e pittori positivisti, raggruppati attorno al citato periodico Wędrowiec. Responsabile degli affari artistici in queste riviste era Stanisław Witkiewicz, che ha intrapreso una battaglia per il riconoscimento pubblico di Gierymski[24]. Sfortunatamente, le sue opere non furono comprese nella Polonia contemporanea: senza mezzi di sussistenza, lasciò Varsavia e andò all'estero nel 1888, vivendo principalmente in Germania e Francia. Lontano dalla terra natale, ha iniziato a dipingere soggetti poco personali: dipingeva principalmente paesaggi, anche marini, spesso di notte, il che gli permetteva di dipingere oggetti sotto la luce artificiale, come notturni di Monaco, Crepuscolo sulla Senna. Tornò in Polonia nel 1893 e vi rimase fino al 1895, per candidarsi all'Accademia di Belle Arti di Cracovia. Questo viaggio ha ravvivato il suo interesse per i soggetti umani. Negli ultimi anni della sua vita è rimasto in Italia.

Il sentimento di solitudine e alienazione nell'ambiente artistico nativo contribuì alla decisione di Gierymski di lasciare la Polonia a metà degli anni Novanta, questa volta per sempre. Gli ultimi anni della vita dell'artista sono stati pieni di continui viaggi. Soggiornò principalmente nelle città italiane, Venezia, Palermo, Amalfi, Roma e Verona. Durante questo periodo, si recò due volte per soggiorni più lunghi a Parigi.

Tragicamente, gli ultimi anni della sua vita furono trascorsi in un ospedale psichiatrico; morì tra il 6-8 marzo 1901 a Roma in un manicomio di Via della Lungara. Fu sepolto al Campo Verano a Roma il 10 marzo 1901.

Le sue opere rappresentavano il realismo e non aveva paura di mostrare tutte le questioni della vita, comprese le esistenze delle persone umili. Il suo dipinto "L'ebrea con le arance", dipinto a Varsavia nel 1881, uno dei più preziosi capolavori della pittura polacca, andato perduto durante l'occupazione, fu ritrovato in Germania nel 2010 e portato in Polonia nel 2011. La tela, una delle

[24] Dipinti, che Gierymski realizzò in questo periodo, ad esempio, donne ebree che vendevano arance; La Porta della Città Vecchia, la Marina di Solec, La Festa delle Trombe e dei Sabbiatori e altri sono basati sulla vita dei poveri di due distretti di Varsavia: Powiśle e Città Vecchia.

migliori opere dell'artista, è apparsa in un'asta in Germania, in una piccola casa d'aste Eva Aldag nella città di Buxtehude vicino ad Amburgo. Sembrava che i mercanti d'arte tedeschi della casa d'aste provinciale non fossero a conoscenza del fatto che il dipinto era nell'elenco delle perdite di guerra polacche. "Hanno spiegato – come scrisse Włodzimierz Kalicki – che la nonna dell'attuale proprietario del dipinto offerto nel 1948 sposò un industriale e collezionista d'arte di Duesseldorf, che era il suo proprietario. Da quel momento in poi, il lavoro passò nelle mani dei successivi eredi". Nonostante le grandi ridipinture, non ha perso il suo valore artistico. Dopo la conservazione professionale, il dipinto è stato salvato e ha trovato la sua strada nel luogo in cui era stato durante la seconda guerra mondiale, nella collezione del Museo Nazionale di Varsavia. " ... è un'icona delle opere d'arte recuperate, l'opera più famosa che siamo riusciti a trovare e ripristinare nelle collezioni polacche. (...) Grazie alla collaborazione con le procure polacche e tedesche, è stato assicurato e sono iniziate le noiose trattative: sono durate sette mesi e nel luglio 2011 è stato firmato il contratto, grazie al quale il dipinto è stato restituito al Museo Nazionale di Varsavia "- ha descritto gli sforzi per recuperare la tela Jacek Miler.

Le due opere qui rappresentate sono *Amalfi Cathedral* (Cattedrale di Amalfi, fig. 45), olio su tela, cm 84x52, 1897-'99, *Ambone w Ravello* (Ambone di Ravello, fig. 46), olio su tela, cm 73x58,5, 1898, Museo Nazionale di Varsavia.

La prima vede la Cattedrale appena restaurata e, dietro, i terrazzamenti e la Torre dello Ziro spiccano su un cielo di un mirabile azzurro; la fontana di Sant'Andrea è sulla destra della imponente scalinata di accesso. Colpisce la minuzia dei particolari decorativi del Duomo. La facciata del Duomo era crollata il 24 dicembre del 1861 e la nuova facciata fu inaugurata esattamente 30 anni dopo: in questo lungo periodo la facciata del Duomo è stata rappresentata in molti stili diversi, a seconda il gusto degli artisti.

L'artista ha unito la nitidezza dei rapporti cromatici con il desiderio di ottenere l'effetto di una visione monumentale di un paesaggio, in una suggestiva scorciatoia prospettica. In contrasto con la massa pesante della Cattedrale, il colore del cielo emette un tale bagliore che quasi diventa luce stessa. Siamo nel periodo tardo della sua creatività, quando il pittore – alle prese con i suoi dolori – viaggiò da Varsavia in Germania e in Italia, fermandosi appunto anche ad Amalfi.

All'interno del Duomo di Ravello due splendidi amboni a intarsi marmorei lo arricchiscono fronteggiandosi: l'ambone del Vangelo fu realizzato da Nicola di Bartolomeo da Foggia nel 1272. Di fronte è situato l'ambone dell'epistola, dove viene raffigurato l'episodio biblico del profeta Giona e del mostro marino. Questo secondo ambone fu donato dal secondo vescovo della diocesi Costantino Rogadeo nel XII sec. a (1130).

Aleksander Gierymski inquadra l'opera di Nicola di Bartolomeo da Foggia, donata da Nicola Rufolo, in particolare la cassa che poggia su sei colonne tortili, sorrette da tre leoni e tre leonesse dalla folta criniera. I capitelli, minuziosamente lavorati, sono scolpiti con tralci vegetali e motivi zoomorfi. Al centro si erge il lettorino costituito da un'aquila recante negli artigli un codice con l'iscrizione: "In principio erat Verbum", inizio del Vangelo di San Giovanni. All'artista pugliese si affiancò probabilmente una bottega locale, cui fu conferito l'incarico di eseguire la decorazione musiva, costituita da tessere policrome allettate su una malta di calce. Fasce curvilinee, costituite da stelle a sei e a otto punte, inquadrano animali, draghi e uccelli tra racemi fioriti che si stagliano su fondo dorato (fig. 47, foto d'epoca).



fig. 46
fig. 47


Ravello - Interno della Cattedrale - Artistico pulpito (anno 1272)

Amalfi e Positano negli acquerelli di Charles Rowbotham a passaggio di secolo

Tra fine Ottocento e inizi Novecento si pongono anche gli acquerelli di Charles Rowbotham sul quale mi sono già soffermata (Positano II).

Rowbotham ha amato molto l'Italia e in particolare i golfi di Napoli e di Salerno e le isole, così come anche la Calabria e i laghi dell'Italia del nord: tutte le opere create in Italia e datate si concentrano fra gli anni Ottanta dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, ambito cronologico nel quale cadono anche i nostri acquerelli.

Charles Edmund Rowbotham (1856-1921) era il figlio maggiore di Thomas Charles Leeson Rowbotham, pittore di paesaggi e marine. Charles ha iniziato la sua carriera dipingendo le figure nei paesaggi di suo padre. Rowbotham espose dal 1877 al Royal Institute of Painters in Watercolour, alla Royal Society of British Artists, alla Royal Hibernian Academy, alla Walker Art Gallery, a Liverpool, alla Manchester City Art Gallery, al Glasgow Institute of the Fine Arts, alla Dudley Gallery e alla Royal Society of Artists, Birmingham. Quando il suo acquerello, Near Bramber, Sussex, fu mostrato alla Royal Society of Artists, si staccò dalla sua famiglia e fece una serie di tour di sketch. Nel 1884 si sposò e con la moglie girò la Svizzera, l'Italia e la Costa Azzurra. Fu durante questo periodo che produsse la sua opera migliore, che includeva i suoi acquerelli del Lago di Como. La sua passione per il blu con l'aumento del bianco è evidente nel suo lavoro. Tornato in Inghilterra visse a Shepherd's Bush e Acton fino al 1888 quando si trasferì a Steyning, nel Sussex. Dal 1899 visse a Brighton e dal 1913 a Croydon.

Tra fine Ottocento e inizi Novecento si pongono anche gli acquerelli di Charles Rowbotham[25]. Mi ero già occupata di un suo acquerello che riprende la baia di Positano; l'artista si era posizionato nella parte orientale della spiaggia di Positano, in modo da poter riprendere la Chiesa Madre e l'abitato.

I due acquerelli presentati qui si pongono in tutt'altra ottica, soprattutto nel possibile e opportuno confronto con Positano: *Above Positano* (Sopra Positano), acquerello di cm 24,13x50,8, firmato in basso a sinistra "Charles Rowbotham", riprende dall'alto la "città verticale" (figg. 48-49, immagine completa e particolare). La ripresa riesce a dare quasi un senso di strapiombo verso il mare, come una bellissima vertigine, con le case aggrappate alla montagna e raccolte l'una sull'altra,

25 Charles Edmund Rowbotham fu artista molto ben quotato, e ha iniziato con la pittura di paesaggio come il padre. Dipinge paesaggi e in particolare laghi italiani e riviere. Ha usato una grande quantità di biacca e un blu vivace. Ha vissuto a Londra e ad Acton fino al 1888, quando si trasferì nel Sussex. Si sposta a Brighton nel 1889 e a Croydon nel 1913, presumibilmente fino alla morte. Espone dal 1877 fino al 1913 con la New Watercolour Society, la Royal Society of Painters in Watercolour, The Walker Art Gallery di Liverpool. Informazioni su questo artista si possono trovare in vari dizionari di artisti britannici.





fig. 48
fig. 49
fig. 50

mentre la chiesa e il campanile sono molto più in basso, sulla spiaggia, dove sono tirate a secco poche barche a vela.

Amalfi, acquerello di cm 32,4x47,6, firmato e titolato in basso a sinistra su due righe "Charles Rowbotham / Amalfi" (fig. 50), mostra una scena lungo la costa con cavallo e carro e figure su strada in primo piano e città sullo sfondo, con la torre dello Ziro e il cimitero monumentale sullo sfondo.



Le torri antisaracene e la Fontana delle Paparelle a Salerno nel 1904 con A. Fitzgerald

Augustine e **Sybil Fitzgerald**[26] sono due sorelle di origine americana in vacanza nel golfo di Napoli, nell'estate del 1903. Nel giugno furono ospitate a Villa Moliterno (Quisisana) a Castellammare di Stabia, consigliate, nel loro itinerario napoletano, da Matilde Serao, da Salvatore Di Giacomo e dal duca e dalla duchessa Dusmet de Smours; e Augustine dipinse all'acquerello le vedute per illustrare il libro su Napoli che sarebbe uscito l'anno dopo, mentre Sybil scrisse i testi, *Naples, painted by A. Fitzgerald, described by S. Fitzgerald*, Adam & Charles Black editore, Londra 1904, con XII capitoli e 80 illustrazioni (fig. 51).

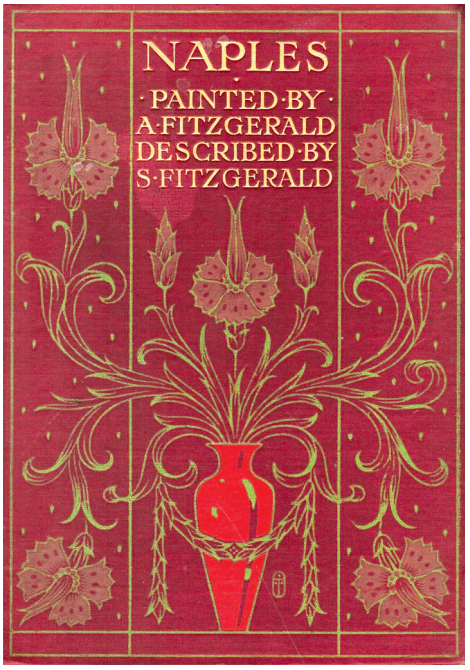


fig. 51

Delle due americane nulla si conosce al livello biografico, ma le opere parlano di uno spiccato interesse per le donne, soprattutto del popolo, eternate ora mentre allattano, come balie (caratteristici erano i vestiti che queste donne portavano, rileva giustamente la Fitzgerald), ora intente all'uncinetto: Augustine si concentra sui volti mediterranei, capelli e occhi scuri, pieni di compostezza e austerità. "Un racconto illustrato in cui, in una sorta di polifonia cromatica, si fondono notazioni sociologiche e stupore per la natura, … scene di vita quotidiana, il riverbero di bianche architetture assolate e l'arcaica gestualità delle donne del popolo. Pagine acute e nitide, frutto di una grande curiosità intellettuale e di una non comune abilità espressiva, che trasportano il lettore nei luoghi descritti e aprono la strada al moderno reportage"[27].

Le opere riferite al territorio in esame partono da Salerno e dalla famosa Fontana delle Paparelle (figg. 52-53): la fontana che attualmente è sita all'interno del quadriportico della Cattedrale di Salerno non è la fontana che originalmente era situata lì. Anticamente, infatti, al centro del quadripor-

---

26 Augustine e Sybil Fitzgerald, oltre che di *Naples* (Londra, 1904), sono autrici anche di altri libri, come *In the Track of the Moors: Sketches in Spain and Northern Africa* e ancora di *Ischia e Capri*. Paesaggi, case, giardini, donne e uomini scrutati nei volti e nelle abitudini sociali sono la materia prima di *Ischia e Capri*, tappe conclusive dell'affascinante reportage nella «terra della magnificenza e dell'orrore». Di Augustine Fitzgerald sappiamo che, nel 1942, affidò al British Museum di Londra, comprendendone il valore e l'importanza, una sua importantissima raccolta aerofilatelica, visitabile se ci si sofferma presso la Library; il museo britannico la conservò nei suoi archivi fino al termine della seconda guerra mondiale, esponendola dal 1947.

27 M. Scaramuzzini, *Due americane a Napoli: Augustine e Sybil Fitzgerald*, in «Archivio per la storia delle donne», a cura di Adriana Valerio, vol. II, D'Auria, Napoli 2005.

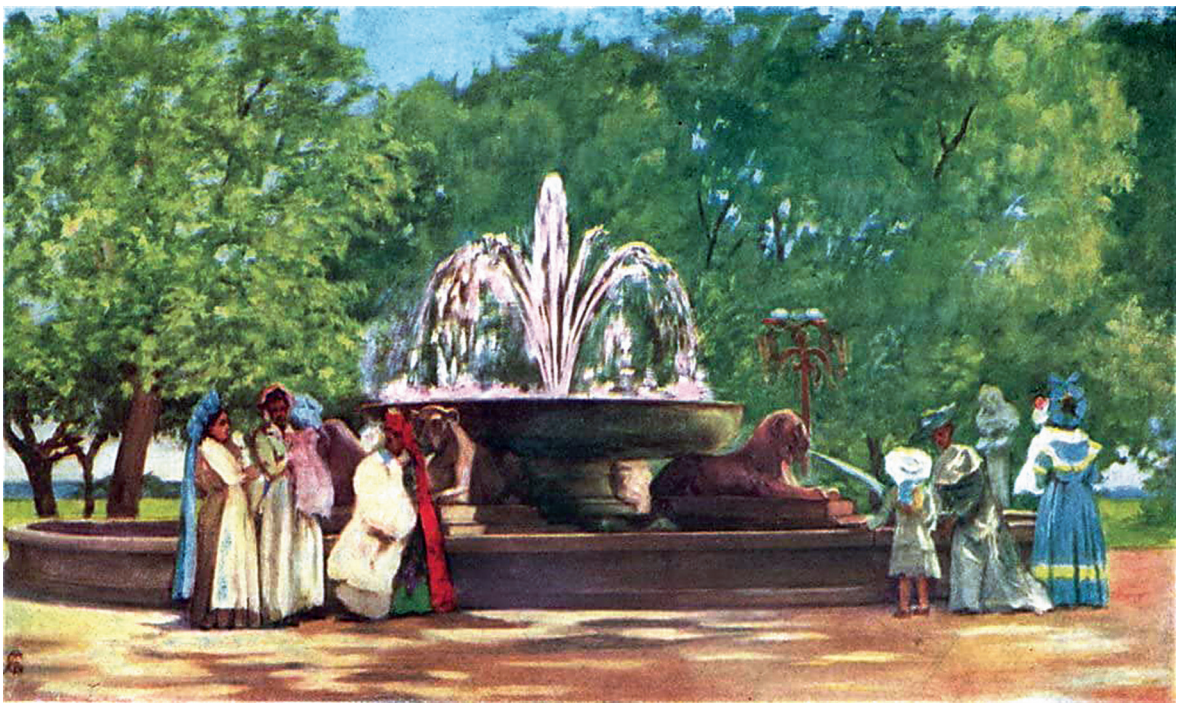
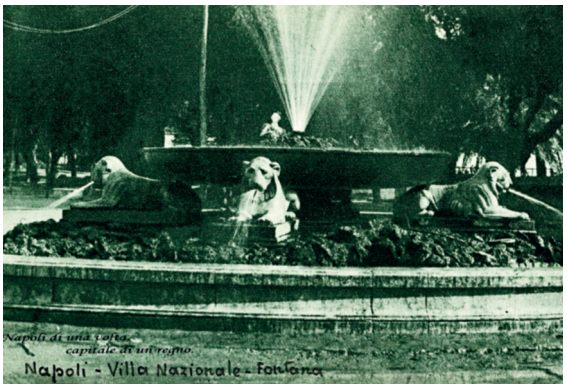


fig. 52

tico era situata una fontana recuperata dal tempio di Nettuno a Paestum formata da un unico blocco di granito che rendeva l'opera un simbolo particolarmente apprezzato dai salernitani, collocato nella cattedrale di San Matteo fin dall'XI secolo. La fontana veniva definita popolarmente '*a funtana d'e paparelle* per il fatto che nella vasca in passato nuotavano gruppi di oche o anatre. La fontana è composta da una grande vasca circolare con un grosso "scoglio" in pietra lavica al centro. La vasca poggia su quattro leoni disegnati dall'architetto Pietro Bianchi e a loro volta collocati su uno scoglio di pietre laviche[28]. Al centro della conca è presente una testa di Medusa.

fig. 53



Nel XIX secolo, però, Ferdinando di Borbone ordinò che la fontana venisse trasferita nell'attuale Villa Comunale di Napoli dove avrebbe completato un complesso monumentale chiamato Fontana della Tazza di Porfido. La fontana venne, quindi, sostituita con un vecchio Fonte Battesimale. Nel corso degli ultimi anni sono state tante le richieste di restituzione della fontana che diversi cittadini salernitani hanno fatto al Comune ed alla Soprintendenza di Napoli. Richieste, però, rimaste inascoltate dato che la *Fontana delle paparelle*, come è chiamata dai napoletani, è, ad oggi, divenuta uno dei simboli della città partenopea.

La Fitzgerald si dedicò anche alle torri costiere, che affascinavano sempre gli stranieri: inizia con la torre di Vietri sul mare, prosegue con la torre di Cetara e infine la torre di Maiori. Queste torri, al momento dell'avvistamento di imbarcazioni nemiche, trasmettevano segnali, con il fuoco di notte e con il fumo di giorno, per avvertire la popolazione dell'imminente pericolo, e si preparavano a difendere la costa.

28 Intorno allo spazio circolare della fontana vengono sistemati quattro busti raffiguranti allegoricamente le stagioni (di qui la denominazione *delle Quattro Stagioni*): i busti collocati su dei lunghi piedistalli raffigurano rispettivamente Flora, allegoria della primavera; Cerere, simbolo dell'estate; Bacco con un grappolo d'uva, in rappresentazione dell'autunno (il periodo della vendemmia) e infine un vecchio che cerca di avvolgersi nei suoi panni cenciosi per riscaldarsi, simbolo dell'inverno.





fig. 54
fig. 55

La prima torre, seguendo il percorso da Salerno verso Positano, è a Vietri sul Mare, sulla Marina (fig. 54) e la ritroveremo nelle opere dell'ungherese Karoly Patko nel 1931 (vedi infra), ma possiamo già confrontarla con la torre nella interessante litografia di Carl Johan Billmark[29] del 1852 (fig. 55). Appare la cinquecentesca torre di avvistamento posta a difesa dalle incursioni dei saraceni, ma le fanno da sfondo gi edifici che attualmente ospitano bar e ristoranti. Anche qui barche rosse, come nella successiva immagine, tirate a secco; il colore è dato dalle reti rosso vinaccio stese sulle barche stesse. Il sole illumina e delinea i contorni del bastione come delle case circostanti.

29 Billmark nacque a Stoccolma nel 1804. Visitò San Pietroburgo e Parigi, dove studiò. Dal 1828 al 1830 pubblicò 100 studi litografici di paesaggi e nel 1833, mentre era a Parigi, produsse 29 opere, rappresentanti gli scenari del suo paese natale; e più tardi 24 tavole di vedute sul Reno, e anche 100 tavole in un'opera intitolata *Viaggio da Stoccolma a Napoli*. Fu membro dell'Accademia di Stoccolma e ricevette la decorazione dell'ordine Wasa. Morì a Parigi nel 1870.



fig. 56

La seconda torre rappresentata è la torre di Cetara (fig. 56). Lo scorcio è molto suggestivo, con i pescatori che tirano a secco sulla spiaggia barche di colore rosso, mentre al largo qualche vela conferma l'alzarsi del vento che ha probabilmente spinto a ritirare le barche. Se i profili della costa sullo sfondo propongono quelle sfumature di grigio che sottolineano la distanza, i volumi della torre sottolineano con immediatezza i ripetuti rifacimenti del bastione: alla struttura di forma cilindrica, fu aggiunta la sopraelevazione a doppia altezza in età aragonese ed ancora altri due piani a fine Ottocento. Nel 2011 nella torre vicereale ristrutturata e riaperta al pubblico viene inaugurato il Museo Civico che conserva e propone le opere di numerosi artisti dell'immediato passato e contemporanei, di Cetara e dell'intera Costa d'Amalfi. Il museo è organizzato in 4 sezioni principali che si intersecano tra loro per la vicinanza e i rapporti intercorsi tra gli artisti esposti e per i temi che raccontano il territorio circostante.

La terza e ultima torre è quella cosiddetta Torre Normanna; si trova a Maiori ed è la più antica torre della Costa d'Amalfi (fig. 57); fu costruita tra il 1250 e il 1300 al fine di avvistare le navi dei pirati. La torre è raffigurata in un quadro del 1777 di Pietro Fabris, in un altro del 1817, nonché in alcune opere di artisti moderni e contemporanei. La torre Normanna di Okuń (vedi infra), *Fort by the sea*, firmata con il monogramma dell'artista e datata in basso a sinistra nel 1920, si differenzia da tutti gli altri con questo tema.



fig. 57

Luca Albino, artista del '900, maiorese l'ha raffigurata nell'opera *Paesaggio della Costiera visto da Maiori,* conservata attualmente presso il Palazzo Mezzacapo di Maiori e nell'opera intitolata *Torre Normanna di Maiori*, conservata presso la Pinacoteca Provinciale di Salerno, Gaetano Capone la immortala in *Pescatori all'alba sulla spiaggia di Maiori* nel 1869, e Angelo Della Mura in *Torre Normanna a Maiori*, alla fine dell'Ottocento. Ancora Paolillo e anche Gaetano Cimino (1884-1957) la raffigurano con una luna piena, rossa; quest'ultima in collezione privata a Salerno. Anche Maria Bertolani la rappresenta con il mare in tempesta[30].

Non voglio chiudere questo capitolo senza inserire una immagine di un sito poco rappresentato, una Minori dell'altro illustratore di libri di questo periodo, Maurice Greiffenhagen, con *The Naples Riviera*, scritto da Herbert Millingchamp Vaughan (fig. 58), del quale mi sono molto occupata qualche anno fa. Questa immagine, titolata *Minori Italy Sunset Mountain Landscape*, è una stampa a colori originale del 1907 della città di Minori, immersa nella frescura di un tramonto italiano. È ripresa dalla strada dove si vede un uomo a piedi scalzi con un bastone in mano, uso evidentemente a percorrere lunghi tratti dei sovrastanti terrazzamenti. La luce rosata, bellissima sulle montagne, ci porta alla fine della giornata lavorativa.

30 Matilde Romito, *Luccichii. Pittrici salernitane degli anni Trenta (1927-1941)*, Catalogo della Mostra (Salerno, Pinacoteca Provinciale, 4 aprile 2008-2 giugno 2008), Salerno 2008, pp. 93 e 96, fig. 115.

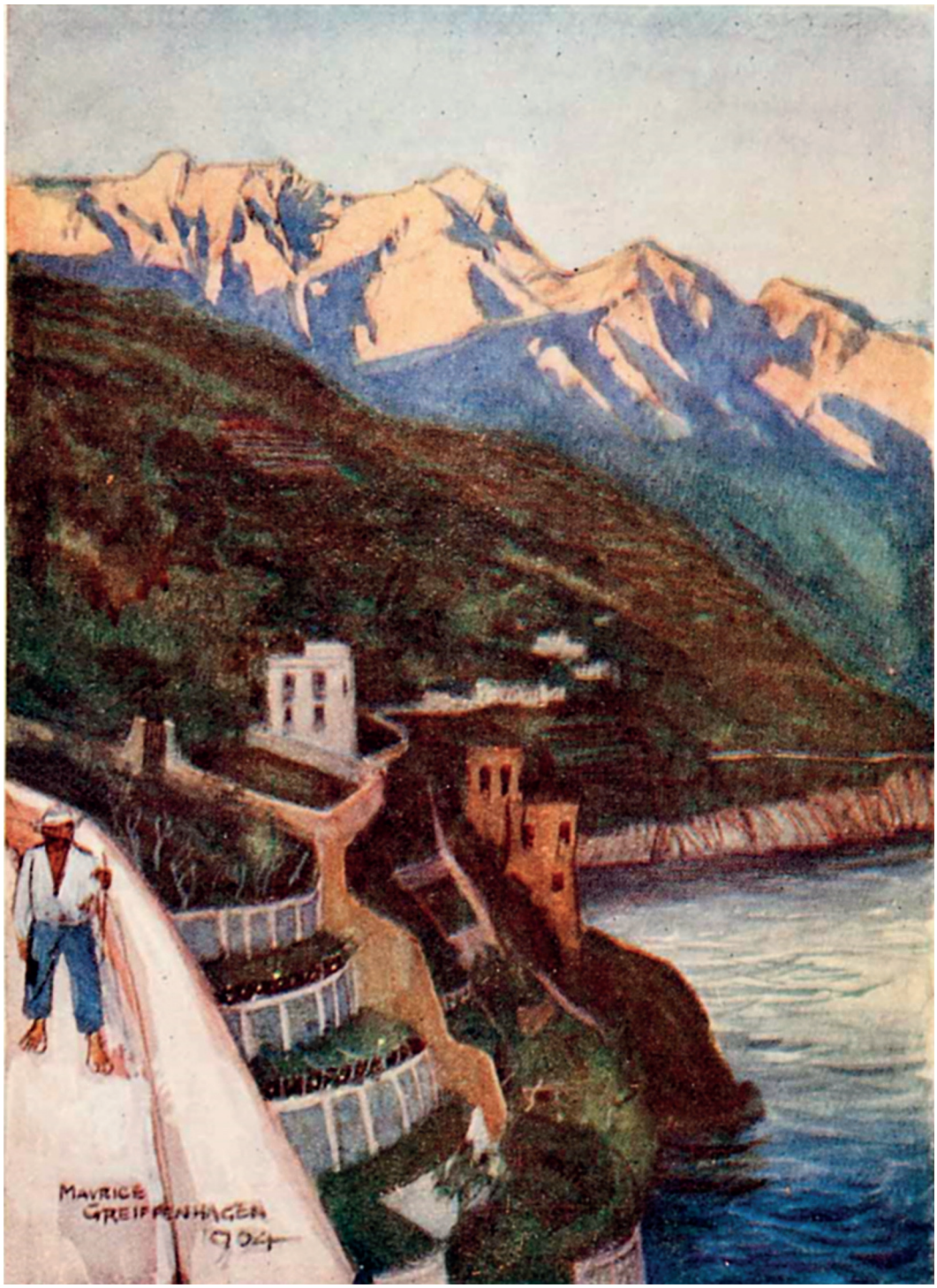


fig. 58

Emil Radomsky e una Amalfi di inizio Novecento

Emil Radomsky nasce il 1878 e muore il 1932; dal poco che si può evincere dalle case d'asta, lavorò sia con l'acquerello che con la pittura ad olio. La casa d'aste Bidsquare, americana e internazionale, sostiene che non si ha notizia della nazionalità dell'artista, ma la maggior parte delle sue opere sono state vendute in Germania.

Realizza a inizio Novecento una Amalfi molto particolare: in verità è tra le poche opere dove il cosiddetto vecchio Palazzo di Pipinella si vede quasi frontalmente, edificio che è l'elemento di maggiore importanza (fig. 59). Utilizzo l'ampia descrizione che ne fornisce Massimo Ricciardi: "Quest'ultimo, sede per un certo periodo dell'Hotel Cappuccini Marina, era indubbiamente il più caratteristico fra gli edifici che si affacciavano sulla spiaggia di Amalfi. Con la sua calda tonalità giallo ocra, le caratteristiche costruzioni laterali cilindriche e le tre arcate ribassate nella facciata prospiciente il mare, esso costituì l'elemento cardine di molti dipinti dell'ultimo quarto dell'Ottocento, raffiguranti la marina di Amalfi. Abbattuto nel 1908 per consentire la prosecuzione del cosiddetto "stradone", il palazzo scompare, in bella evidenza, nei dipinti di quasi tutti gli artisti locali della fine del secolo, ripreso quasi sempre di fianco, ma sempre in risalto per i caldi valori cromatici, rapportati all'azzurro del cielo"[31].

Il Palazzo è stato riprodotto da moltissimi pittori locali, o italiani, che hanno dipinto la marina di Amalfi, da Pietro Scoppetta a Francesco Mancini a Carlo Brancaccio ad Angelo della Mura ad Alceste Cambriani e anche al tedesco Karl Blechen. In Vincenzo Caprile, 1900-1905, anche il palazzo è ben visibile come facciata.

L'opera è firmata e titolata in basso a destra su due righe "E. RADOMSKY / Amalfi." (fig. 60). Si vede molto bene sulla destra la chiesa di San Benedetto e il prosieguo delle case salendo; non si vedono nè il Cimitero Monumentale nè la Torre dello Ziro, elementi che solitamente connotano la veduta di Amalfi da occidente e neanche si intravede il Campanile del Duomo (fig. 61). È insomma una veduta di Amalfi e della sua marina che tende a privilegiare la successione degli edifici e le tonalità calde e sfumate degli intonaci dei palazzi; un altro modo di vedere il nostro territorio da parte degli artisti stranieri. Ma sono sempre "case su sfondo di montagne"!

---

31 Massimo Ricciardi, *La costa d'Amalfi nella pittura dell'Ottocento*, De Luca Industria Grafica Salerno, 1998, pp. 214-217, nel capitolo intitolato *La spiaggia di Amalfi da Ponente con il palazzo di Pipinella.*







fig. 59
fig. 60
fig. 61

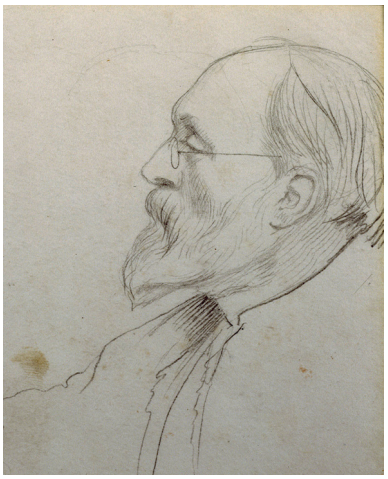
Sotto la voce Radomsky il web mostra due opere differenti ma interessanti e soprattutto di grande qualità: "MINERVA" RITRATTO DI TESTA DELLA DEA ROMANA DELLE ARTI E DELLE SCIENZE CON MAGNIFICO ELMO DI PROFILO, DIPINTO A VETRO NEL GENERE DI FRANZ VON STUCK e INTERNO CON UNA GIOVANE DONNA CHE LAVORA ALLA FINESTRA.

Se la seconda rientra in un genere spesso adottato dalle pittrici (un interno con una donna che ricama vicino alla finestra sfruttando la luce naturale), la prima si rifà invece alla esaltazione dei valori guerrieri e mitologici, con una bellissima testa di donna rivolta sulla sua sinistra, adorna di un elmo con cimiero, lavorato a sbalzo sul frontale e le tempie. Assai interessante il riferimento a Franz von Stuck, pittore simbolista e scultore, architetto e illustratore (1863-1928).

Considerate anche queste altre due opere, dispiace molto di non riuscire a fornire altri elementi sulle opere di Emil Radomsky. Questa Amalfi resta comunque come uno dei dipinti di maggiore suggestione.

George Howard e i terrazzamenti di Amalfi nel 1910

Nel 1910 circa **George Howard** (fig. 62) realizzò un acquerello a colore su carta, cm 36,5x53,5, dal titolo *Terrazzamenti di Amalfi con contadini in primo piano*, conservato a Yorkshire, nel Castle Howard (fig. 63). Il quadro mostra l'interesse che i terrazzamenti della costiera amalfitana suscitavano negli stranieri, trattandosi di strette strisce di terreno ricavate sui pendii scoscesi delle montagne precipiti verso il mare, come ben si vede nell'acquerello. Una attività, quella di mantenimento dei terrazzamenti, estremamente difficile e trasmessa verbalmente attraverso le generazioni dei contadini, l'unica possibile irregimentazione delle acque che consentiva ai terreni di non essere trascinati a valle dalle piogge.



Nonostante un'intensa vita pubblica come politico e nobile, George Howard dedicò più tempo possibile ai suoi interessi artistici. In qualità di mecenate e amministratore, ha avuto un effetto estremamente benefico sulla direzione e lo sviluppo del mondo dell'arte vittoriano.



Come pittore e disegnatore praticante, ha prodotto paesaggi e soggetti di figure vividamente dettagliati in un modo che lo ha allineato prima con i preraffaelliti e poi sempre più con il circolo che lo circondava con l'artista italiano Giovanni Costa. Lunga fu la sua frequentazione dell'Italia.

George James Howard, 9° conte di Carlisle, nacque a Londra, il 12 agosto 1843, figlio dell'on. Charles Howard, 6° conte di Carlisle e Mary Priscilla Harriett Parke. Sua madre aveva studiato con il pittore Peter De Wint e, sebbene fosse morta subito dopo la sua nascita, lui è cresciuto circondato da esempi dei suoi dipinti. Questa esperienza potrebbe aver incoraggiato il suo sviluppo artistico. Certamente, divenne uno dei migliori allievi di STG Evans mentre era a Eton, e gli fu presentato il volume 5 di Modern Painters di John Ruskin come "premio per il miglior schizzo fatto da lui durante l'estate del 1860". È stato anche coinvolto in progetti artistici mentre era studente al Trinity College di Cambridge. Un anno prima di laurearsi nel 1865, Howard sposò

fig. 62
fig. 63

Rosalind Stanley, la figlia più giovane del secondo barone Stanley di Alderley e l'attivista per l'istruzione delle donne, Henrietta Stanley. Lei stessa è diventata una promotrice dei diritti politici delle donne, un'attivista del movimento per la temperanza e madre di undici figli.

Durante l'inverno 1865-'66, gli Howard viaggiarono in Italia, la prima di molte visite nel paese. A Roma fecero amicizia con l'artista Giovanni Costa, che, nel tempo, avrebbe dato lezioni di pittura a Howard e sarebbe diventato colui che maggiormente influenzò la sua arte.

A sua volta, Howard avrebbe fornito a Costa un supporto professionale.

Al suo ritorno dall'Italia, Howard studiò alla Heatherley's School of Art; alla National Art Training School, South Kensington, sotto Alphonse Legros; e indipendentemente con altri artisti, tra cui Edward Burne-Jones, George Frederick Watts e Hamilton Gibbs Wilde.

Iniziando la sua carriera come artista espositore nel 1867, con acquerelli alla Dudley Gallery, sarebbe diventato un pilastro della Grosvenor Gallery (durante il decennio 1877-'87) e poi della New Gallery (dal 1888).

Nel 1890 fu nominato membro onorario della Society of Painters in Water Colours. Sia nel suo lavoro che nel suo mecenatismo, si schierò particolarmente con i preraffaelliti.

Nel 1870, gli Howard si trasferirono a Palace Green, la casa che avevano commissionato a Philip Webb e che era stata decorata da Morris, Marshall, Faulkner & Co, la società di decorazione preraffaellita di cui Webb era membro. Sviluppando una vasta cerchia di amici, tra cui molti artisti e scrittori, divennero particolarmente vicini a William Morris e Burne-Jones, che avrebbero anche fornito dipinti e decorazioni per le loro altre case.

Howard assunse anche ruoli amministrativi nel mondo dell'arte: diventa uno dei primi membri della Society for the Protection of Ancient Buildings (fondata nel 1877 da Morris e Webb); siede nel Consiglio di fondazione della National Gallery dal 1881 fino alla sua morte, e diventa Presidente degli Amministratori e Direttore ad interim negli anni 1904-'06; e fu coinvolto nella fondazione della Tate Gallery, inaugurata nel 1897.

Alla morte di suo padre nel 1879, Howard fu eletto deputato. Poi alla morte di suo zio, William Howard, 8° conte di Carlisle, nel 1889, ne ereditò il titolo. Tuttavia, l'interesse principale di Howard rimasero le arti visive e le opportunità che quell'interesse gli offriva.

Dal 1880, Howard fece frequenti visite in Italia – ispirando molti dipinti di paesaggi – e viaggiò molto più lontano, in varie parti dell'Africa (compresa Algeri nel 1893), in India (1891-'92) e negli Stati Uniti d'America (1906). Nel 1882, Howard e il reverendo Stopford Brooke si unirono per organizzare un'ambiziosa mostra dei dipinti di Costa alla Fine Art Society. Più o meno nello stesso periodo, ha contribuito a fondare la Etruscan School of Painting, una libera associazione di accoliti di Costa che includeva altri artisti[32]. Due decenni dopo, nel 1904, collaborerà all'organizzazione di una mostra commemorativa dell'opera di Giovanni Costa (morto l'anno prima) presso la Royal Society of Painters in Water-Colors.

Howard morì il 16 aprile 1911; Rosalind gli sopravvisse fino al 1921.

Il suo lavoro è rappresentato a Castle Howard (Yorkshire) e in numerose collezioni pubbliche, tra cui la National Portrait Gallery e il Tullie House Museum and Art Gallery Trust (Carlisle).

---

32 Il nome Scuola Etrusca fu applicato solo negli anni Ottanta dell'Ottocento al raggruppamento intorno a Costa e George Howard.

Walter Ophey e due Positano del 1910



fig. 64

Il ritrovamento di altre due opere realizzate a Positano mi fanno tornare con piacere sull'artista belga **Walter Ophey** (1882-1930, *Selbstportrait*, 1916, olio su tela di cm 68x48, Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, fig. 64) che fece parte della corrente artistica dell'Espressionismo renano (citato sia in Positano I, pp. 38-39, fig. 32 che in Positano II, p. 54, fig. 37, e ancora in Positano III, p. 138, figg. 331-332-333 a p. 139, dove regala ancora tre immagini a Positano); siamo sempre nel 1910, anno che lo folgorò con la luce in un momento di profonda e complessa ricerca in quella che poi sarà l'adesione al puntinismo. L'artista Walter Ophey si recò in Italia nel 1910 e vi restò per tre mesi. Ophey amava la luce e il sole – che ha trovato sia sulla Costiera Amalfitana che nelle sue numerose piccole città come Positano e ha catturato entrambi sulle sue tele. Sono stati creati dipinti luminosi, insieme a molti schizzi dai colori vivaci come un mosaico. Da ricordare, nello stesso 1910, *Garten in Sorrent*. Nel 1910 Walter Ophey viaggiò per tre mesi in Italia con i pittori Carl Schmitz-Pleis (1877-1943) e Carl Plückebaum (1880-1952, vedi infra). Sono arrivati a Roma in treno via Basilea il 23 febbraio. A Sorrento, nel Golfo di Napoli, Ophey realizzò una serie di opere. All'inizio di aprile Ophey scriveva da Positano, sulla costiera amalfitana, che era considerato un posto segreto tra gli artisti tedeschi: "È il nido più meraviglioso del mondo [...], molto tranquillo, pittoresco e davvero bello. In realtà dovrei stare qui un anno intero per beneficiarne davvero artisticamente". L'anno prima, durante un soggiorno sulla costa belga, Ophey si lamentava che i suoi "studi erano tutti in maiuscolo" perché non avevano luce, "l'uomo deve essere qui per molto tempo per dipingere tutto bene". Il dipinto ad olio *Positano al sole*, che Ophey considerava una delle sue opere più importanti – non lo vendette mai, ma fu spesso esposto in mostre personali retrospettive alla Flechtheim Gallery – mostra la vista in gran parte immutata della Baia di Positano con vista sul borgo marinaro a terrazze e la sua chiesa con la cupola in ceramica verde e gialla. Ophey ha costruito "l'intero colore dell'immagine su toni bianchi e ocra, marrone, rosso-marrone e giallo-verde schiariti di bianco". Dopo alcuni giorni a Roma, si recò da solo a Firenze, dove rimase per quindici giorni. Sotto l'impressione dei tesori d'arte di questa città, il suo stesso lavoro artistico lo ha depresso. A fine maggio è a Venezia e partecipa alla Biennale, il cui contributo tedesco è organizzato dalla Secessione di Monaco.



fig. 65

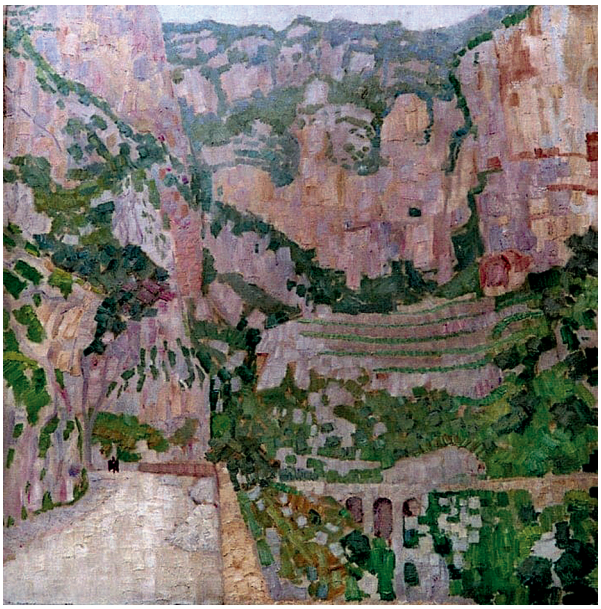


fig. 67



fig. 66

Qualche anno fa ho riepilogato gli spostamenti in Italia di Ophey, il cui lavoro artistico comincia a metà del 1890 quando ha creato i primi schizzi. Negli anni successivi è stato nelle mostre più importanti del movimento moderno in Germania. Nel 1910 Ophey ha viaggiato per la prima volta in Italia per tre mesi: Roma, Sorrento, Positano. Poi si è recato da solo a Firenze dove è rimasto per due settimane. Ophey è presente a Roma nel 1911, a Valle Giulia, all'Esposizione Internazionale di Belle Arti che vedrà in mostra 3582 opere; vi sono molti dei pittori che hanno dipinto o dipingeranno Positano, come Oskar Laske con 12 opere e Ludwig Heinrich Jungnickel con 5 opere. Nel mese di aprile del 1924 Ophey era in viaggio di studio in Toscana, ma fu avvisato dalla moglie della malattia del figlio e tornò immediatamente a Düsseldorf. Con la morte del figlio, lui e sua moglie tornano in Italia e visitano Firenze, San Gimignano, Siena e Roma. A partire da maggio 1925 viaggia ancora in Sicilia, a Trapani, Marsala, Sciacca e Agrigento e trascorre diversi giorni a Taormina. Alla fine di maggio sono andati a Messina.

Le due nuove opere su Positano sono: *Türmchen in Positano* (Torretta a Positano, fig. 65), 1910, un olio su tela di cm 70,5x65, Fine Art, Galerie Paffrath. Mi sembra di vedere la terminazione del campanile di San Giacomo (fig. 66), ma purtroppo l'immagine in bianco e nero non consente maggiori osservazioni. *Positano II* (fig. 67), 1910, un olio su tela di cm 90x90, al Fine Art, Galerie Paffrath, inquadra la strada alta di Positano che dalla Sponda fa il giro del paese in alto, arrivando al Bar Internazionale: siamo sul rettilineo, prima della curva della suggestiva cascata che tanti pittori hanno immortalato.

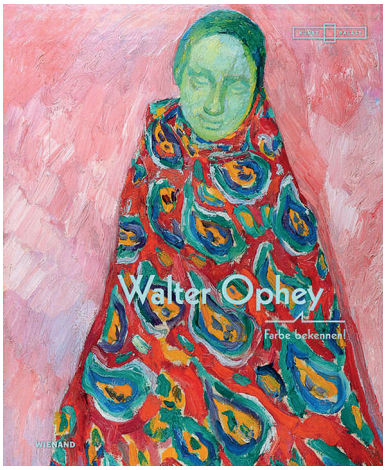


fig. 68

Due nomi importanti presiedono alla realizzazione della lastra tombale di Walter Ophey, del 1950, nel cimitero di Düsseldorf-Heerdt, progettata da Ewald Mataré ed eseguita da Joseph Beuys.

Una mostra su *Walter Ofey, Mostra i tuoi colori!* vede implicati sia il Museum Kunstpalast a Düsseldorf nel 2018 che il Museum im Kulturspeicher a Würzburg nel 2019 (copertina del catalogo fig. 68).

La Amalfi di Zeno Diemer intorno al 1910

Michael Zeno Diemer realizzò *Blick auf Amalfi* (Veduta di Amalfi, fig. 69), un olio su tela di cm 82x109, presente a Sotheby's l'8 dicembre 1998.

La sua *Veduta di Amalfi* si distingue per la prospettiva dal mare, che consente la visione simultanea delle chiese di Amalfi, dal campanile del Duomo a San Biagio a san Benedetto, alla Torre dello Ziro, al tratto iniziale verso ovest del Cimitero Monumentale, ma soprattutto la posizione sotto un costone scosceso che incombe maestoso alle spalle e la parte iniziale degli arconi sulla spiaggia a sinistra. Il sole è nella fase crescente da est e sottolinea case e costa con le giuste om-

fig. 69



bre. Un dipinto di grande rilievo cromatico, grazie alle decorazioni e gli intonaci delle case, che sfumano dal beige al rosato al rosso, con alta regia compositiva.

Relativo al territorio è ancora un Originalzeichnung, incisione originale, che raffigura una strada su ponte presso Amalfi, *Straßenbrücke bei Amalfi* (Süditalien), di grande efficacia nel contrasto bianco/nero (fig. 70) del 1899.

Michael Zeno Diemer, specializzato in soggetti marini, paesaggi costieri e rappresentazioni di battaglie navali, partecipò all'Esposizione mondiale del 1893 a Chicago con una grande pittura panoramica, realizzata insieme con Hans Beat Wieland. Lo abbiamo già incontrato con *Positano. Strasse am Meer* (Positano. Strada sul mare), una incisione xilografica originale, di cm 32,5x24, da una rivista / libro del 1903 con la stampa sul retro (Positano II, p. 51, fig. 33).

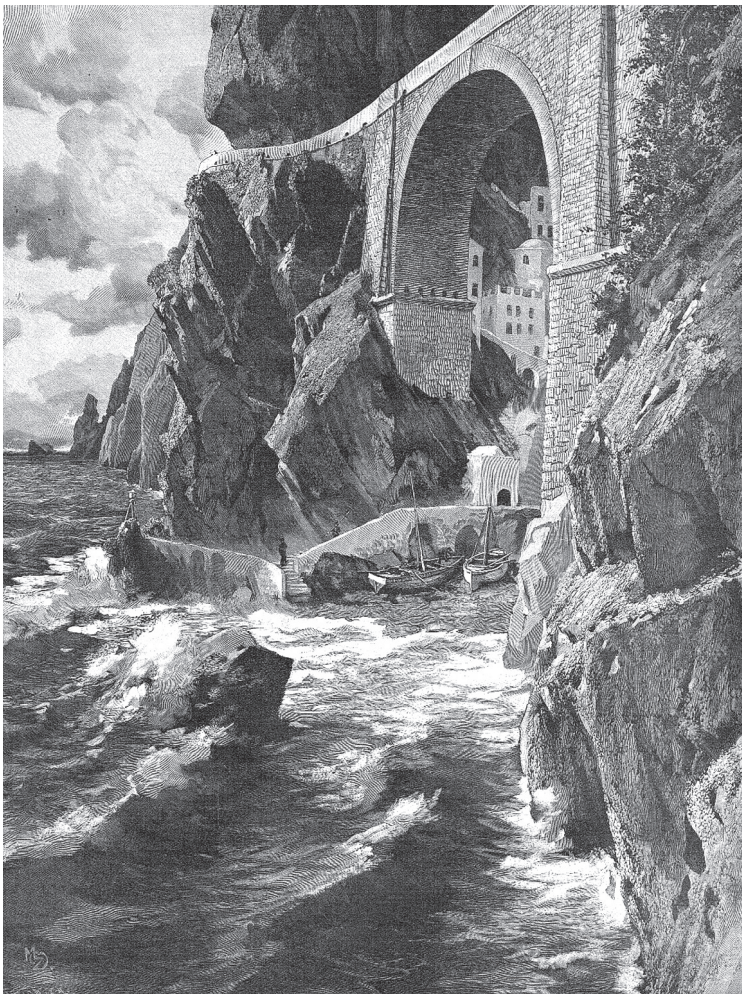


fig. 70

Di quell'anno proprio, 1903, è documentata la sua presenza a Positano nei libri degli ospiti dell'Hotel Margherita che risalgono al 1885.

Nasce a Monaco l'8 febbraio 1867 e muore a Oberammergau il 27 febbraio del 1939. Il Museo Storico di Lucerna ha un grande diorama nella sua collezione chiamata *Soir après la Bataille* e un dipinto a olio raffigurante una battaglia navale. Ha viaggiato molto in Europa; la pittura ha soggetti come Edimburgo o Atene o la parte orientale del Mediterraneo. Diemer creò il "Panorama di Innsbruck", uno degli ultimi venti dipinti rotondi giganteschi che si sono conservati in tutto il mondo e che costituisce il cuore del museo e mostra tutte le caratteristiche che creano il mito del Tirolo. A Monaco espose nel 1909 molte delle sue opere.

Rudolf Christopher Puggard Tegner a Positano nel 1911



fig. 71

Rudolf Christopher Puggard Tegner (Copenhagen, 12 luglio 1873 – Esbønderup, 5 giugno 1950, fig. 71, Rudolf Tegner, *Selvportraet*, Autoritratto, Hellerup, 1899) era uno scultore danese, figlio del primo tenente, ciambellano, grossista e direttore di banca Jørgen Henry August Tegner e Signe Elisabeth Puggaard. Durante un soggiorno a Parigi nel 1890, ha conosciuto il lavoro di Rodin, che lo ha influenzato. Si sposò nell'ottobre 1911 a Copenaghen con la pittrice Elna Jørgensen (17 febbraio 1889-1976).

L'arte di Rudolph Tegner è molto marcata e cospicua, spesso in virtù dei suoi mezzi monumentali, e tra i suoi contemporanei molti si sentirono provocati dalla grandezza delle sculture, forse per il netto contrasto, tra l'altro, con il classicismo di Thorvaldsen.

La vita di Tegner come arte era eccezionalmente dura, e le discussioni su di lui e sulle sue opere erano continue. Le figure e i gruppi di statue di Tegner, grandi e diversi com'erano, furono accolti con uno spietato rifiuto dai critici d'arte del tempo, ma Tegner trovò anche sostegno e ammirazione in persone come Georg Brandes e Carl Jacobsen. La sua forza artistica racconta di uno spirito intransigente e combattivo. Gli è dedicato un museo a Dronningmølle, presso Elseneur in Danimarca.

Disegnatore, ha studiato all'Accademia di Belle Arti, dove si è laureato dopo due anni e mezzo, grazie alle sue capacità tecniche. Ha poi viaggiato a Parigi per quattro anni, dove aveva un piccolo studio ed era lì con, tra gli altri, Jacobsen e J.F. Willumsen. Dal 1898, Rudolph Tegner aveva uno studio in Lemchesvej 6 a Hellerup. È stata sua madre a finanziare la costruzione. Lì visse con sua sorella dal 1904 al 1911, fino a quando sposò Elna. Dal 1926 fino alla sua morte, Tegner e sua moglie vissero in Francia. Avevano una casa a Meudon fuori Parigi, dove anche Tegner aveva uno studio. Nel 1916, Rudolph Tegner acquisì l'area tra Hornbæk e Gilleleje, dove successivamente costruì il suo museo e mausoleo, il Museo di Rudolph Tegner e il Parco delle Statue.

Da giovane viaggiò in Grecia e in Italia, dove rimase particolarmente colpito dalle sculture di Michelangelo nelle Cappelle Medicee. La sua prima opera importante, *A Faun* (1891) fu installata al castello di Charlottenburg. Dal 1890 al 1893 collaborò con lo scultore norvegese Gustav Vigeland, per poi trasferirsi a Parigi, dove risiedette fino al 1897. Le sculture di Tegner svilupparono le innovazioni stilistiche dell'Art Nouveau e il realismo erotico di Auguste Rodin. Ciò causò un ampio



fig. 72



fig. 73



fig. 74



fig. 75

dibattito in Danimarca, che era ancora fortemente influenzata dai contenuti ideali neoclassici di Bertel Thorvaldsen.

Con la moglie andò a Positano, dove l'ha ritratta più di una volta.

Solo alcune delle opere dipinte di Tegner sono conosciute. Questi tre dipinti si aggiungono a *Ansicht von Positano*, un olio su tela del 1911, pubblicato nel 2019 (Positano III, pp. 138-139, figg. 334-335); un dono a sua moglie Elna Jørgensen, lei stessa una pittrice, con dedica. Il dipinto era commentato: "Le case italiane sulla collina sono disposte in modo cubico. Solo la torre della chiesa sporge dal mare delle case. I toni verdi e caldi della terra dominano la composizione. Atmosferico, il sole della sera tramonta sullo sfondo a sinistra".



fig. 76

Il primo dei nuovi tre, *Kunstnerens Hustru Elna Tegner. Portræt*, *Positano, It.*, La moglie dell'artista Elna Tegner, ritratto, Positano, Italia, 1911 (fig. 72), vede la moglie Elna, sorridente e ammantata con uno scialle rosso riccamente decorato e con frange, sullo sfondo della frazione Li Parlati, della quale emerge la chiesa di San Giacomo, sullla grande curva molto privilegiata dai pittori stranieri. Proprio dietro Elna si nota un tetto di tegole rosse.

Il secondo quadro, *Elna Tegner. Portræt, Positano, It.*, Elna Tegner, ritratto, Positano, Italia, 1911 (fig. 73), che dunque ancora riguarda la moglie, è un notevole gioco di bianchi, dal fondo al vestito di Elna, ricco e ricercato. In basso a destra, su tre righe oblique, si legge "R. Tegner / Positano / 1911".

Troviamo Elna Tegner in un quadro, un olio su tela, del 1927, della pittrice Gerda Wegener, *A Summer Day*, Un giorno d'estate (fig. 74), dove la moglie dello scultore danese suona la fisarmonica[33]. In quello stesso anno Gerda Wegener realizza proprio un ritratto di Elna Tegner (fig. 75), firmato infatti in basso a sinistra GERDA / WEGENER, su due righe.

Il terzo dipinto, *Fiskerlejet i Positano. It.*, Il villaggio di pescatori di Positano, Italia, 1911 (fig. 76), inquadra numerose barche molto colorate sullo sfondo finale della baia di Positano verso ovest; dietro si vede una costruzione bianca dove oggi è il Covo dei Saraceni.

[33] Gerda Wegener e suo marito Einar a Parigi nel primo trentennio del Novecento ebbero gran successo. Einar, piuttosto depresso, ha smesso di dipingere e aiuta la moglie come può, mantenendo i contatti e dandole una mano travestendosi e creando il personaggio di Lili: la serie di ritratti di Lili si vende bene, e l'accoppiata vincente Gerda-Lili riscuote il clamore sperato. Nel quadro Gerda è come Einer dietro il cavalletto e come Lili nuda in primo piano.

William Russell Flint ad Amalfi e Ravello nel 1913



fig. 77

Figlio di F. Wighton Flint, lo scozzese **Sir William Russell Flint** nacque a Edimburgo (4 aprile 1880 – 30 dicembre 1969, fig. 77, foto d'epoca), artista e illustratore che ha lavorato con oli, tempere e incisioni.

Il suo notevole talento nel disegno fu scoperto in giovane età e, dopo aver studiato presso la Royal Institution School of Art di Edimburgo, si trasferì a Londra, deciso a diventare un illustratore medico. Nel 1903 fu assunto dalla rivista, molto diffusa nell'Impero Britannico, "Illustrated London News" per illustrare avvenimenti di cronaca. Nel 1905 William Flint si sposò e nel giro di un paio d'anni lasciò il giornale per lavorare in proprio nell'illustrazione di libri classici. Poi il suo talento con l'acquerello e la sua abilità nel raffigurare la forma femminile si unirono in uno stile originale, che più tardi sarebbe diventato leggendario. Nel 1947 è stato nominato cavaliere e nel 1962 il suo lavoro, di sconcertante abilità, è stato onorato con una mostra retrospettiva nella Royal Academy. Flint ebbe un notevole successo commerciale, ma poco rispetto dai critici d'arte, che guardavano al trattamento erotizzato della figura femminile. Stava preparando la sua autobiografia quando morì, compianto da tutti come il maggior acquarellista di ogni tempo.

Aveva studiato al Daniel Stewart's College e all'Edinburgh Institution. Dal 1894 al 1900 Flint fece l'apprendistato come disegnatore litografico mentre prendeva lezioni al Royal Institute of Art di Edimburgo. Dal 1900 al 1902 ha lavorato come illustratore medico a Londra mentre studiava part-time alla Heatherley's Art School. Ha approfondito la sua educazione artistica studiando in modo indipendente al British Museum.

Divenne membro della Royal Society of Painters in Watercolors nel 1917, di cui fu presidente dal 1936 al 1956. Nel 1933 fu eletto membro della Royal Academy.

Russell Flint è particolarmente rinomato per le opere che ha riportato dai suoi viaggi in Francia e in Italia. Dal 1905 iniziò a esporre i suoi lavori in mostre collettive, spesso al Salon della Société Nationale des Beaux-Arts a Parigi; espone i suoi lavori a Londra nel 1906 e nel 1907 alla Royal Academy, così come a Venezia nel 1909 e 1914 e a Berlino nel 1914. Nel 1912 inizia a lavorare per la Riccardi Press di Londra dove realizza disegni ad acquerello per illustrazioni a colori di poesie di M. Arnold.



fig. 78

L'anno successivo, nel 1913, viene pubblicato a Londra il libro *Peasant Art in Italy* (*Arte contadina in Italia*, fig. in Positano I, pp. 54-55, figg. 38-40), nel quale appare un acquerello che rappresenta la Chiesa Madre di Positano vista dalla spiaggia, con la consueta angolazione da sud-est, *Positano, Salerno, Campania*, ovviamente priva della grande facciata del 1927, con intorno delineati i cubi delle case con le caratteristiche volte.



fig. 79

William Russell Flint ebbe uno straordinario successo in vita, e a Londra, nel dopoguerra, divenne il pittore più illustre del Regno Unito; considerato uno dei maggiori acquarellisti ha però anche lavorato a olio, a tempera e nell'incisione, come illustratore di libri classici. Proprio l'anno successivo alla pubblicazione del libro citato, nel 1914, mentre stava lavorando all'illustrazione dell'"Odissea", scoppiò la guerra ed il pittore venne chiamato alle armi. Dopo la guerra cominciò a viaggiare in Francia e in Spagna (fino alla guerra civile), producendo meravigliosi acquarelli che rispecchiano la cultura e i paesaggi che attraversava. La sua indiscussa arte lo portò ad essere eletto Membro della Royal Academy nel 1924 e presidente della Royal Watercolour Society nel 1936.

A Courtyard at Amalfi è un acquerello di cm 53x36, firmato in basso a sinistra "W. RUSSELL FLINT", e titolato sul verso, in collezione privata in Inghilterra: mostra due donne impegnate in faccende di pulizia e riordino, con grandi paioli, anfore e simili, all'interno di un chiostro con colonne binate, identificabile con il chiostro dell'Hotel Luna, appunto ad Amalfi (fig. 78).

The Paid Dancer (Ballerina a pagamento) è un acquerello di cm 35,5x51,5, firmato in basso a sinistra "W. RUSSELL FLINT", in collezione privata: è raffigurata una ballerina cinta solo di veli dalla vita in giù, con numerosi orpelli ai polsi e alle caviglie, che danza in uno dei quattro lati del chiostro di Villa Rufolo a Ravello. Gli altri personaggi, due uomini, due donne e un bambino, che assistono, sono coperti da abiti orientali (fig. 79). La scena ci ricorda la corrente dell'Orientalismo, caratterizzata da uno spiccato interesse e da una forte ammirazione per ciò che è orientale, per la civiltà e la cultura dell'Oriente.

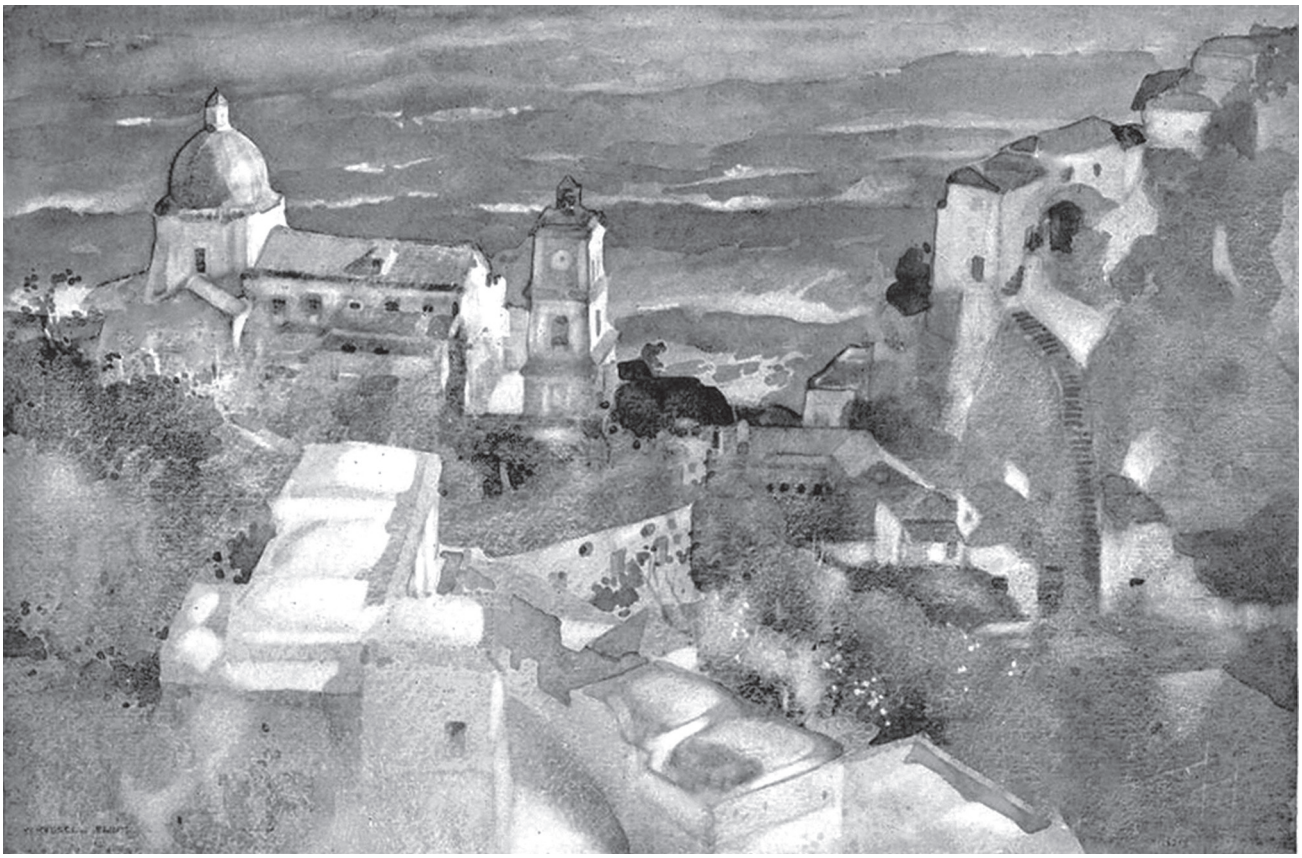


fig. 80

Ancora un'opera di Flint per questo territorio è *A Southerly Gale, Positano* (Una tempesta da sud a Positano, fig. 80), di cm 34,2x22,8, nel "The Book of Italy" di Raffaello Piccoli, 1916, Londra, dove la baia è ritratta da una angolazione diversa, dall'inizio del Vallone di Fiume, sì da vedere molto nettamente il campanile e la facciata della chiesa Madre che era ancora ottocentesca.

Lo svedese Carl Palme sulla costiera amalfitana nel 1904-'14

Grazie al ritrovamento di altre 5 opere, tra Amalfi e Positano, torno sulla figura di un pittore svedese molto interessante, **Carl Palme** (Stoccolma, 9 luglio 1879 – Katrineholm, 14 novembre 1960, Positano I, pp. 40-41 ; Positano III, pp. 47-50, fig. 81, foto d'epoca) che era il figlio del direttore di banca Henrik Palme, e la casa d'infanzia ospita oggi in soffitta una collezione rappresentativa della sua arte. Impara il francese dal tutor privato che il padre, fondatore della città residenziale di Djursholm, impiegava per i bambini. All'età di 18 anni, si recò in Russia nel Natale del 1898 per lavorare per due anni nella società finanziaria e di prodotti in legno Perchora. Dopo essere tornato in Svezia, Palme si trasferì a Londra su consiglio di suo padre nel 1901 per fare volontariato presso la Dresdner Bank, che gli diede l'opportunità di iscriversi all'accademia indipendente Slades School of Art la sera. Successivamente, Palme fu iscritto come studente alla scuola d'arte di Kandinsky a Monaco nel 1902-'04. Nell'accademia libera di Kandinsky, Palme imparò ad applicare il colore con una spatola e fu anche introdotto sia agli impressionisti che a van Gogh. Carl Palme è senza dubbio una delle figure di spicco del modernismo svedese e la sua pittura completa ha ispirato una nuova generazione di artisti.



fig. 81

Nel 1907 Palme venne a Parigi e lì, tramite lo scultore David Edström, conobbe il pittore e teorico dell'arte Leo Stein e tramite lui anche sua sorella Gertrude e tutta la cerchia di artisti e scrittori famosi come Picasso, Matisse e Hemingway. Insieme, Palme, Leo e l'artista Sally Stein riescono a convincere Henri Matisse a fondare l'Académie Matisse, che è stata avviata il 1 gennaio 1908 in un convento abbandonato in Rue de Sèvres, ma presto si è trasferita al convento Sacre Coeur sul Boulevard des invalides. Palme, che aiutò gli studenti svedesi con la lingua francese quando vennero a studiare con Matisse, trascorse con lui tre periodi di apprendistato, gennaio-aprile 1908, gennaio 1909 e settembre 1910-maggio 1911.

Prima dello scoppio della prima guerra mondiale, fra il 1904 e il 1914, vive praticamente in Italia, in particolare fra il 1908 e il 1914 a Positano. Nel 1914 si rivolge sempre più verso la xilografia a colori: ha tagliato i disegni in mogano, tiglio, pero e ciliegio – un registro per ciascun colore, spesso cinque colori, a volte fino a dodici colori. In Italia visita anche Capri (S. Maria Citrella), l'Abruzzo nel 1911 e Rapallo. Il suo paesaggio è romantico e la luce gioca virtualmente nei dipinti. Una sua



fig. 82
fig. 83



mostra, nella galleria d'arte di Gummesson, consentì di vedere "una raccolta di dipinti ad olio e xilografie a colori, tra i quali sono reali perle di bell'arte, costruita su parametri cubisti" si commentò. Il ruolo di Carl Gummesson fu molto importante come promotore delle avanguardie in Svezia, dove furono usati concetti diversi di espressionismo, in relazione alla Francia, Russia e Germania. La Gummesons Gallery d'arte a Stoccolma fu fondata nel 1912 dal libraio Carl Gummeson e ha mostrato il primo modernismo per il pubblico dell'arte svedese. Nel 1916 è stata una mostra di Wassily Kandinsky e poi Paul Klee, Max Ernst e Edvard Munch nel 1920. Andy Warhol ha avuto una mostra nel 1972. Tra gli artisti svedesi che hanno esposto vi è Isaac Grünewald.







fig. 84
fig. 85
fig. 86

Ma nel 1955 Palme tornò esclusivamente alla pittura, dipinti, acquerelli e disegni a matita, che iniziarono a salire sul mercato. Palme era almeno altrettanto importante come scrittore che come artista. Nel 1950 ha pubblicato il libro *Karyatides*, una rappresentazione umoristica della vita artistica in Russia, Inghilterra, Germania, Francia, Italia e Svezia: il libro è riccamente illustrato e contiene anche una descrizione dettagliata della sua speciale tecnologia per la produzione di xilografie a colori. Unisce così la letteratura di intrattenimento con l'affidabilità del documento storico.

Di Carl Palme in un'asta del 4 maggio 2009 è citato l'olio *Hus Ho Positano Med Brunna*, di cm 33,02x42,926, valutato USD 1.981 e in un'asta del 12 maggio 2008 l'olio *Positano*, di cm 70,104x59,944 non venduto.

Nel territorio della costiera amalfitana realizza varie opere, come accennato sopra.

Bergsby i grönska, Amalfi (Villaggio di montagna nel verde, Amalfi, fig. 82), un olio su tela di cm 59,5x74, è del 1911; firmato con monogramma e datato CP 1911; inscritto sul verso "Appartiene a Palme Lavonius". L'incantevole rappresentazione è stata realizzata in Italia nel 1911 durante una delle tante visite dell'artista. Egli ha immortalato Amalfi, ma non la nomina nè come repubblica marinara, nè per il suo Duomo: per lui è un paesino di montagna immerso nel verde, situato sul pendio della montagna. Il luccichio del rosa insieme alle sfumature verdi e blu diventa una combinazione magistrale che ricorda le vaste immagini di paesaggi di Cézanne. Anche per Positano registra sempre l'architettura abbarbicata alle montagne.

Sydländskt landskap med träd (Paesaggio del Sud con alberi, fig. 83) è un olio su tela applicata su tavola di cm 37x42, ancora del 1911, firmato "C. Palme" in basso a sinistra.

Positano, firmato, datato e titolato su due righe "Carl Palme / Positano 20", iscritto Monotype, è un monotipo, cioè una tecnica di stampa grafica artistica in cui ogni immagine di stampa è unica, poiché la lastra di stampa viene preparata con una tecnica in cui l'immagine non viene mantenuta dopo la stampa; misura cm 25,5x24,7 (fig. 84) e riporta sul retro gli stessi dati (fig. 85). Un altro monotipo, con lo stesso titolo, *Positano*, firmato, datato e titolato su due righe "Carl Palme / Positano 20", in basso a destra e iscritto "Monotype", in basso a sinistra, mostra la svolta di un viottolo, difficilmente riconoscibile (fig. 86): entrambi sono molto affascinanti nel loro color seppia.







fig. 87
fig. 88
fig. 89

Italiensk bergstad (Città di montagna italiana, fig. 87), matita, cm 27x20,6, 1908, firmato e datato in basso a sinistra su due righe "C /P 08", donazione nel 1976 di Ewy Palme; è raffigurata la Chiesa Nuova, esaltata dall'uso di questa sorta di matita penna, quasi scarabocchiando gli elementi architettonici, con il campanile in primo piano. Il colore quasi dorato dona un elemento di novità all'immagine.

The Amalfi Coast (Costiera amalfitana, fig. 88), xilografia n. 77/105, inscritto sul retro "the Amalfi Coast"; misura dell'immagine cm 25,5x19, firmato e con la scritta "Original Trasnitt" (fig. 89); databile negli anni Quaranta.

Nel mentre ero nella prima fase di correzione delle bozze di questo libro, ho incrociato un cospicuo lavoro eseguito negli anni Quaranta da Carl Palme e confluito in una cartella da collezione con 16 tavole secondo le xilografie colorate di Carl Palme, nel 1951 stampata ed edita dall'Università di Stoccolma con testo introduttivo di Folke Holmér.

Le dimensioni sono ca. 42x48 centimetri.

Ho estrapolato varie opere riguardanti la costa sotto studio, non solo da questa cartella.

Bergsby i sommargrönska, Amalfi (Paesino di montagna immerso nel verde estivo, Amalfi, fig. 90), olio su tela di cm 68,5x90,5 cm 1911; l'opera assomiglia anche nel titolo all'altra già esaminata di

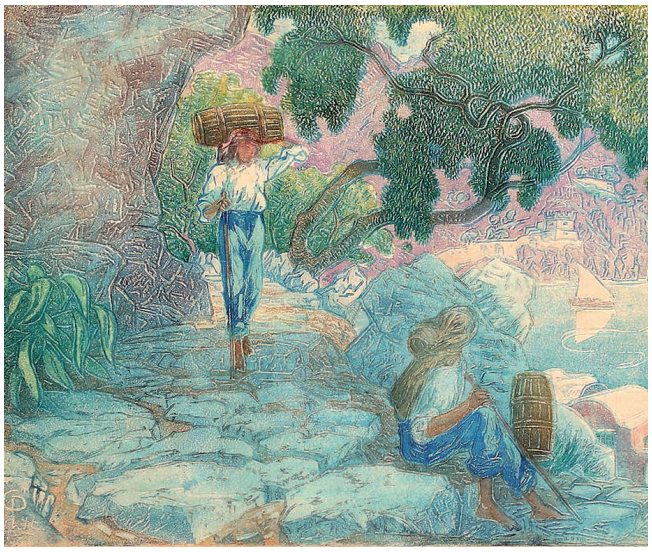




fig. 90
fig. 91

Amalfi, dimostrando la grande attenzione che Carl Palme ebbe per il paese. Opera simile anche nel titolo (*Bergsby i gronska, Amalfi*) alla prima qui citata.

Vinbåten från Amalfi (La barca del vino, fig. 91), xilografia di cm 42x48, che vede nuovamente la rada di Positano e al centro una grande barca che ricorda i vascelli vichingi (Palme era svedese). Opera di grandissimo fascino con questa barca carica di botti (di qui il titolo), con alle spalle uno solo dei due scogli "La mamma e il figlio"



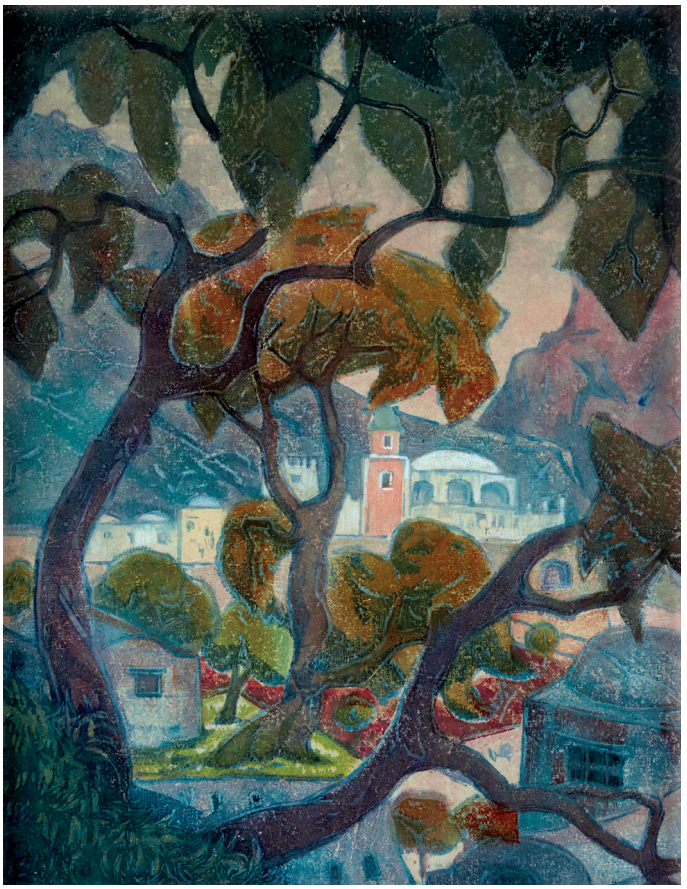


fig. 92
fig. 93

poiché cronologicamente siamo dopo l'abbattimento a causa del siluro inglese nel 1942. Si vede nettamente anche il profilo del passaggio da Torre Clavel alla spiaggia.

Vinbärare vid havet (Portatori di vino in riva al mare, fig. 92), xilografia di cm 42x48, che vede la figura del portatore/portatrice d'anfora, così codificata fin da Gregorovius. Le donne che attingono l'acqua alla fontana, le donne portatrici d'acqua, con le brocche sulla testa, costituiscono uno dei motivi più significativi dell'immaginario del "Sud arcaico e primitivo": è il mito dell'acqua e al tempo stesso il rapporto, forse il più importante, con la natura e il vivere quotidiano[34].

Motiv från Sydeuropa (Motivi dell'Europa meridionale, fig. 93), xilografia di cm 35x27, monogramma firmato nella stampa; l'opera è simile a quella riportata a fig. 80 in Positano III, monogrammato in basso a sinistra, del 1915 o 1916. È inquadrata la Chiesa Nuova ruotando l'inquadramento in modo che il campanile appare a sinistra rispetto alla chiesa, ancora con quel suo aspetto di moschea, come nell'opera appena citata.

Vårlandskap (Paesaggio primaverile, fig. 94), xilografia di cm 42x48, contrassegnata dal monogramma della firma e la data del 1946 "CP 46"; sono inquadrate le casette con le cupole tipiche del paesaggio, una sorta di portale in pietra e, in alto, un piccolo tratto di viadotto. Gli alberi sembrano ancora invernali, con quel bianco legato anche alla tecnica.

"Chiesa nuova", xilografia di cm 42x48, fig. 95, metà anni Quaranta, ovviamente il rione alto di Positano, con una grande casa caratteristica.

---

34 L'immagine è ancora una volta antica, come ho più volte sottolineato: sono le arcaiche canefore o le Cariatidi dell'Eretteo a rivivere nei gruppi di donne con delle brocche sulla testa il cui passaggio rappresenta per Paul Klee, a Positano nel 1902, uno spettacolo degno di essere immortalato con fotografie. L'impressione era stata già molto forte in Gregorovius, a Capri a metà dell'Ottocento: "Si devono guardare o contemplare le loro figure leggiadre riunite a gruppi, quando salgono portando sulla testa brocche d'acqua dalla forma antica … La fila mobile … mi sembrò aumentare, in modo nuovo ed originale, il numero delle antiche figure di canefore". Un'attività del vivere quotidiano si illumina di ricordi classici e le donne, sottoposte ad uno sforzo che consentiva l'espletamento delle quotidiane faccende domestiche, ricevono il riconoscimento di una nobiltà che già il loro portamento suggeriva.



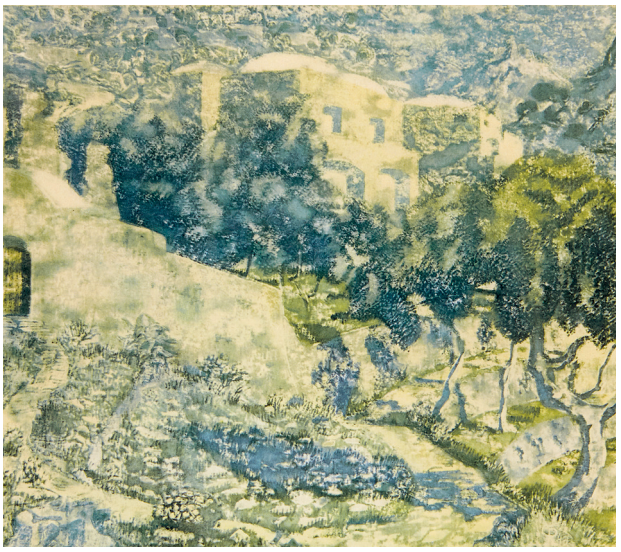


fig. 94
fig. 95

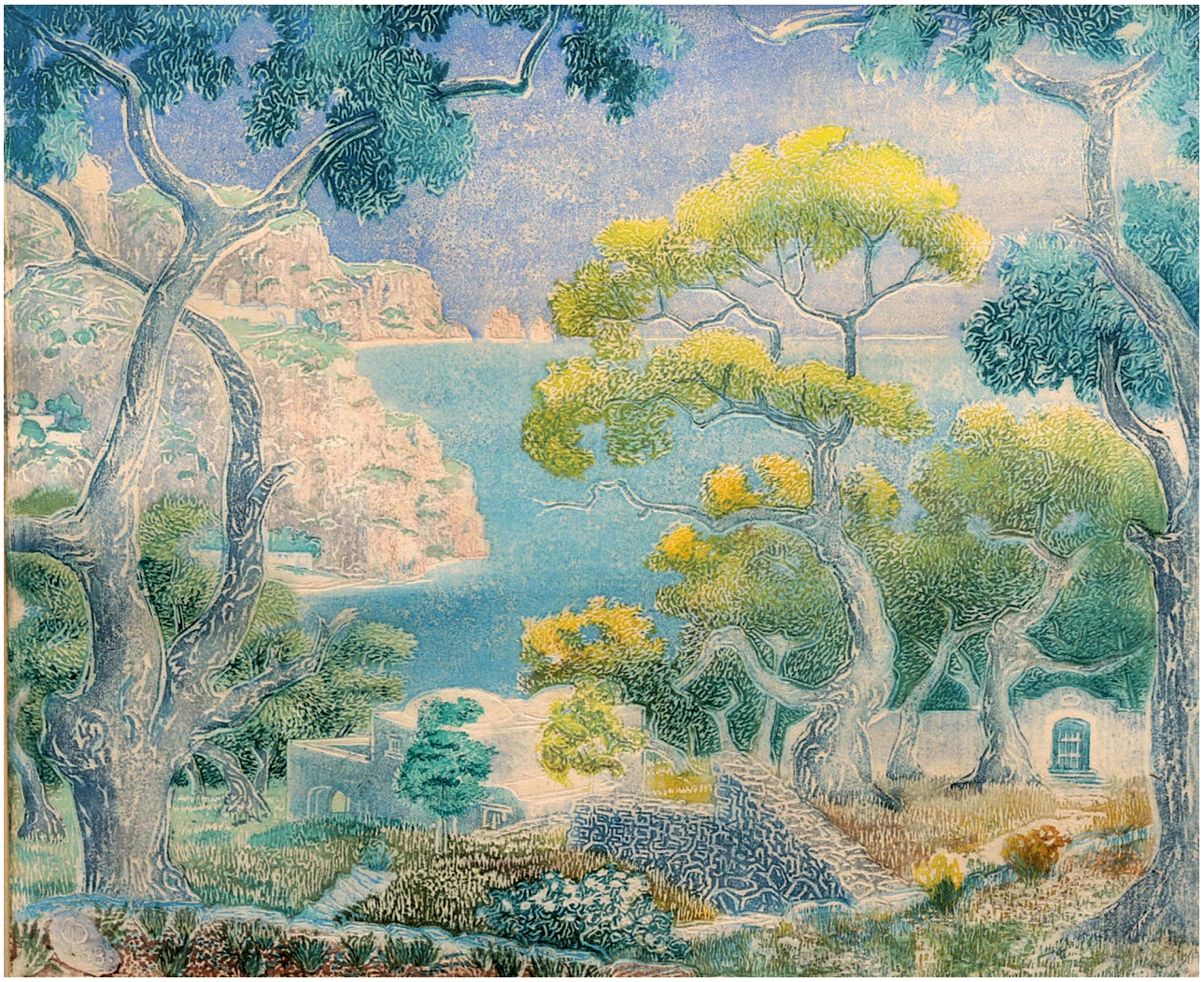


fig. 96



fig. 97

Amalfi Coast (Costa di Amalfi, fig. 96), xilografia di cm 37x45 firmata con il consueto monogramma e data "CP48". Sul retro firmato e datato "Carl Palme 48".

Strada in salita, interna Positano*, fig. 97, Träsnitt, cm 24x33, 1930, firmato in basso a destra con il consueto monogramma CP intrecciati; sul retro, su due righe "Carl Palme 30 / Vallgraven vid Pistoja Träsnitt Uppel. B. V/15 w": L'identificazione è per me abbastanza scontata ed evidentemente la scritta non fu apposta da Carl Palme.

Mädchen am Brunnen vor Santa Maria Assunta, Positano di Carl Plückebaum, 1910-'15

Mädchen am Brunnen vor Santa Maria Assunta, Positano (Ragazze alla fontana davanti a Santa Maria Assunta, Positano, fig. 98), 1910-'15; olio su tela di cm 95,5x90,5, stimato € 3.000-4.000; 3.600-4.800; firmato in basso a sinistra. Sul verso del telaio incisa "Madonna" e incisa con il nome dell'artista e un numero. La provenienza è da una collezione privata della Renania Settentrionale-Vestfalia (acquisita direttamente dall'artista tra il 1910-'15).

fig. 99



Carl Maria Plückebaum (17 febbraio 1880 – Düsseldorf, 27 gennaio 1952, fig. 99, olio su cartone di cm 29x20,2, firmato in basso a destra "C. Plückebaum", genere Prosit birra alla spina) è stato un pittore di genere e incisore tedesco.

Insieme a Carl Schmitz-Pleis e Walter Ophey, è uno dei più importanti rappresentanti del neoimpressionismo di Düsseldorf.

Carl Plückebaum proveniva da una famiglia renana con molti figli. Il quattordicenne, handicappato dalla nascita e rimasto notevolmente piccolo, entrò come apprendista nella bottega di un restauratore di chiese di Düsseldorf per imparare il mestiere della doratura. Durante i suoi sette anni come restauratore di chiese, ha preso lezioni private da un pittore, che ha dovuto interrompere più volte a causa di difficoltà finanziarie.

In un concorso indetto dal Kunstgewerbemuseum di Düsseldorf nel 1901, il pittore precedentemente sconosciuto ricevette il primo premio per una serie di sei quadri pubblicitari. Plückebaum ha utilizzato il premio in denaro di 1.000 marchi che ha vinto per un corso quinquennale presso l'Accademia d'arte di Düsseldorf. Nel corso della sua formazione, Plückebaum entrò sempre più in conflitto



fig. 98

con i rigidi dogmi dell'accademia. Dalla conseguente crisi artistico-esistenziale cercò di liberarsi nel maggio 1906 partecipando ad una mostra collettiva alla Städtische Kunsthalle Düsseldorf, che, secondo gli statuti dell'accademia, portò al suo licenziamento.

Il travolgente successo di pubblico fornì al giovane pittore non solo l'auspicato riconoscimento della sua opera artistica, ma anche i mezzi finanziari per un viaggio di studio in Italia.

Le impressioni che ricevette a Firenze e a Fiesole lo turbarono tanto che si ritirò nel monastero dei francescani di Fiesole. Durante la sua permanenza nel monastero, Plückebaum visse con i frati e i sacerdoti, disegnò i paesaggi dei dintorni, eseguì bozzetti di ritratti e decorò con affreschi la cappella del monastero di San Francesco.

Fu durante questo periodo che furono realizzate le prime bozze del suo dipinto *Königskinder* (Figli reali), che era interamente influenzato dall'Art Nouveau, che l'Associazione artistica per la Renania e la Vestfalia acquistò nel 1908 e inviava ai suoi membri come regalo annuale.

Dopo che Plückebaum ebbe rinunciato all'idea di unirsi permanentemente alla comunità del monastero, tornò per tre anni sul Reno, dove si dedicò principalmente allo studio dei disegni dei bambini e degli animali. Nel 1910 parte con i suoi amici pittori Walter Ophey e Carl Schmitz-Pleis per il suo secondo viaggio in Italia, che lo porterà via Roma a Napoli e nelle vicine città di Sorrento e Positano. Durante questo viaggio furono realizzati dipinti come *Adorazione dei pastori* o *Dal sud Italia*, che nell'opera di Plückebaum riflettono una fase di sperimentazione in cui la composizione cromatica era al centro del suo interesse artistico. Dopo il suo ritorno ha ritrovato il suo stile artistico mentre studiava gli antichi maestri alla Pinacoteca di Monaco. Sono stati creati i primi ritratti di bambini come Marie Luise. Durante questo periodo ha sviluppato quel sottile umorismo nella rappresentazione dei suoi personaggi, che da quel momento in poi sarebbe diventato caratteristico di molte delle sue opere. Nei circoli artistici di Schwabing, Plückebaum incontrò la sua futura moglie, la pittrice ed incisore Meta Weber, che aveva ricevuto lezioni private da Hermann Pohle a Düsseldorf, e della quale in seguito affermò scherzosamente di aver sposato il suo più grande concorrente.

Carl Plückebaum ha perfezionato il proprio stile nel corso degli anni, non influenzato dai principali movimenti artistici dell'epoca. Le sue immagini rivelano un desiderio di armonia e chiarezza che vive nel profondo di lui e con i loro colori sempre brillanti e mezzitoni delicati – come l'albicocca ampiamente utilizzata – appaiono stranamente senza tempo. A causa dell'ottimo umore dei suoi motivi, la storia dell'arte lo ha visto succedere a Carl Spitzweg o – a causa dell'intimità romantica dei suoi quadri – vicino a un Adrian Ludwig Richter. Insieme a sua moglie, è stato uno dei grandi noti della scena artistica di Düsseldorf. Entrambi sono stati membri impegnati dell'associazione degli artisti Malkasten fino alla loro morte. Plückebaum una volta ha commentato il lavoro della coppia di artisti con le seguenti parole: "Poiché la vita è spesso così dura, quando facciamo arte vogliamo costruire il mondo come se fosse il paradiso stesso." Carl Plückebaum morì a Düsseldorf nel 1952 e fu sepolto nel Nordfriedhof.

"Plückebaum non è uno dei grandi, è uno di quelli buoni. Il suo sviluppo va in profondità, non in ampiezza, e l'armonia è tutto per lui. (…) Certo, qui non si combattono battaglie e tutti gli 'ismi' si incontrano nell'opera di Plückebaum, per così dire, su un terreno neutrale, senza titolo e senza armi. Ma ha la solitudine del lavoro duro e altrettanto contemplativo. Le porte del mondo rumoroso si chiudono silenziosamente; è come un Natale silenzioso intorno a lui. (...) Il superficiale e l'esteriore lo superano con noncuranza, anche con disprezzo e fiutando. Ma i silenziosi si fermano lì

tanto più felici. Dopotutto, qui è stato costruito un mondo di infanzia spensierata, che sembra impareggiabile nella sua deliziosa verità e che purtroppo la maggior parte delle persone del nostro tempo conosce solo per sentito dire. Ma ovunque siano appesi i ritratti dei bambini di Plückebaum e i suoi quadretti raccontino grandi favole incantate giù dalle pareti, generazioni dopo di noi saranno ancora stupite e felici di vedere: ecco qualcuno che ha mantenuto il suo cuore così credente anche nel tempo dopo la grande guerra, credendo ancora nei miracoli e nelle cose da favola dove altri se ne andavano in giro da soli con i loro soldi e non sapevano nulla del significato profondo e bello della vita di quanto dava loro la nuda giornata [...] " ha scritto Heinrich Zerkaulen, in Velhagen e Klasings Monatshefte, 35, dicembre 1920, p. 361 e ss.

The Pergola e *Little Washerwomen* di Amalfi di Wallace Nutting nel 1917

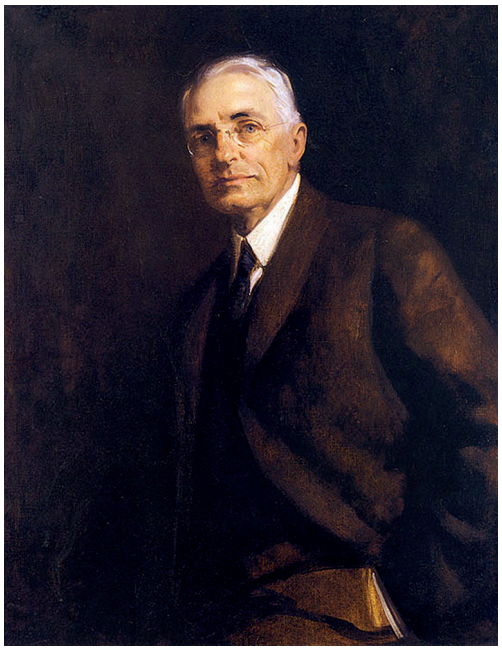


fig. 100

Wallace Nutting[35] (nato a Infima, nel Massachusetts, il 17 novembre 1861, morto nella sua casa nel Massachusetts, il 19 luglio 1941, all'età di 79, fig. 100, foto d'epoca) è stato ministro della chiesa, artista e antiquario, ma soprattutto fotografo e colorista; nel culmine della sua attività ha impiegato circa cento-duecento coloristi e ha venduto dieci milioni di immagini. Di Positano abbiamo due foto a colori, *Boys playing at Positano* (*Ragazzi che giocano a Positano*, Positano II, p. 44, fig. 22), un titolo non presente in nessuno dei cataloghi di Nutting, databile intorno al 1904, e *Positano*, una foto rara del 1915-'25, colorata a mano, che costituisce un altro prezioso documento dell'aspetto della Chiesa Madre prima del 1927 (Positano II, p. 45, fig. 23). I ragazzi *playing* sono due e sono seduti su una breve scaletta lungo via Pasitea, sopra al bivio per via Mangialupini-via del Canovaccio, salendo; appare uno dei tanti bei portali di Positano, memoria di quella floridezza di cui godeva il paese prima di diventare "Comune chiuso per comprovata miseria", dolorosa situazione dalla quale proprio negli anni di queste foto stava per uscire.

La stampa artistica di Wallace Nutting del 1917 circa, intitolata *The Pergola, Amalfi* (fig. 101), è una antica immagine colorata a mano di cm 19x23,3 di Amalfi, vista dall'alto, dal pergolato dei Cappuccini, con fiori dai colori vivaci in primo piano e antichi edifici che punteggiano la costa. Firmato e intitolato in grafia originale con inchiostro nero: in basso a sinistra, su due righe "The Pergola / Amalfi" e in basso a destra la firma "Wallace Nutting"; sigillo da studio nell'angolo inferiore sinistro in inchiostro bianco Copyright di Wallace Nutting (by Wallace Nutting); National Gallery of Canada, acquisita nel 1974. La datazione è controversa, 1917; 1915-1925; altrove 1904.

---

35 Discendeva da John Nutting, venuto dall'Inghilterra nel 1639 e ucciso dagli indiani che gli mozzarono la testa e la misero su un palo. Studiò alla Phillips Exeter Academy, Harvard University, Hartford Theological Seminary e Union Theological Seminary. Si laureò ad Harvard e iniziò a fotografare nel 1899, compiendo lunghe gite in bicicletta in campagna. Nel 1904 aprì il Wallace Nutting Art Studio Stampa di East 23rd Street a New York. Dopo un anno trasferì la sua attività in una fattoria nel Connecticut, chiamata "Nuttinghame". Nel 1912 sposta lo studio fotografico nel Massachusetts, in una casa definita "Nuttingholme". Fu autore di diversi libri sulle bellezze naturali della Nuova Inghilterra, il Regno Unito e l'Irlanda. Egli è stato più prolifico con scene pastorali, di conseguenza i suoi interni sono più preziosi. Morì nella sua casa nel Massachusetts, il 19 luglio 1941, all'età di 79.



fig. 101

L'altra opera è *Little Washerwomen, Amalfi* (fig. 102), foto colorata a mano che attualmente si trova ad Ada, Michigan, Wallace Nutting Italian Hand Colored Photo "Little Washerwomen, Amalfi" Italy. Opera commovente davvero, che vede due bambine impegnate a lavare panni, a piedi scalzi con vestiti logori, che si voltano a guardare chi le sta fotografando. Il lavatoio è al lato di uno slargo dopo una scalinata da dove è probabilmente scesa una donna molto anziana con in mano i ferri del lavoro della lana, avvolta in uno scialletto, con un'ampia sopraveste verde. Tutta la scena parla di una situazione di grande miseria, con due bambine che le difficoltà familiari costringono a lavorare in giovanissima età, privandole della possibilità di una istruzione scolastica (fig. 103, particolare).

Thomas Denenberg, Director of Shelburne Museum, nel Vermont, Stati Uniti, scrisse di Nutting: "Rimasto senza padre a causa della guerra civile, Nutting fece la spola tra parenti nel New England e nel Midwest e trascorse gran parte della sua adolescenza nel Maine. Nel 1876 partecipò al Centenario di Filadelfia dove manifestazioni su larga scala di orgoglio nazionale sotto forma di quadri





fig. 102
fig. 103

nostalgici, come la "Cucina del New England" e mostre di cimeli dell'era rivoluzionaria, suscitarono ampi commenti popolari. Dopo il college e il seminario, Nutting iniziò una vita di servizio alla chiesa congregazionale in città come Minneapolis, Seattle e Providence, ma presto sviluppò la nevrastenia. Agitato ed esausto, il ministro si è dedicato ai suoi hobby in cerca di relax. Nutting e sua moglie Mariet Griswold Caswell Nutting, che sposò nel 1888, visitarono le montagne e la costa. Si sono uniti alle folle che hanno iniziato ad andare in bicicletta come mezzo per prendere una boccata d'aria fresca.

Nutting è diventato un fotografo amatoriale dedicato lavorando in modalità pittorica, contribuendo a concorsi di riviste ed esponendo il suo lavoro in una piccola tipografia. Pubblicò cataloghi sempre più grandi di stampe su platino in vendita nel 1906, 1908 e 1912. Nel 1912 la domanda dei consumatori era così grande che il catalogo raggiunse le 97 pagine di lunghezza e conteneva circa 900 immagini con ampi commenti.

Per soddisfare la domanda, Nutting assunse un gruppo di giovani donne per colorare a mano le sue fotografie e trasformò Nuttinghame in un complesso che si avvicinava alle comuni di Arts and Crafts che poi sorsero in luoghi come East Aurora, New York e Rose Valley, Pennsylvania. Nutting organizzò il suo fienile in uno studio, dove le stampe in bianco e nero passavano dalle postazioni di lavoro dei coloristi al reparto di incorniciatura. I "Nuttings", come vennero chiamati, potevano essere ottenuti in diversi formati, da stampe molto piccole da 2x3 pollici a stampe di grandi dimensioni da 20x30 pollici. La produzione raccolse profitti immediati. Nel 1914, l'attività di Nutting era diventata troppo grande per la stalla del bestiame riconvertita. Il ministro e i suoi coloristi si trasferirono a Framingham, nel Massachusetts, e fu da lì che Nutting pubblicò il suo catalogo più grande, la cosiddetta edizione "Expansible" nel 1915. All'epoca del catalogo Expansible, Nutting affermò di guadagnare $ 1.000 in più. affari al giorno. Nutting ha offerto un'immagine adatta a ogni estetica e un'immagine adatta a ogni budget. C'erano vedute di abbazie e cattedrali, montagne e ruscelli, ponti e fiori, strade tortuose e scene pastorali. In tutto, ha offerto 19 categorie di fotografie d'arte nazionali".

Pittrici da Amburgo a Positano negli anni Venti: Alma del Banco e Anita Rée

Ho "conosciuto" queste due pittrici in tempi molto diversi: Anita Reé oltre dieci anni fa e ho studiato continuatamente le sue opere che affluivano sul web numerose. Alma del Banco è invece una conoscenza recente, avendo avuta notizie di lei nella corrispondenza con l'amico e studioso Rainer Pauli soltanto nello scorso anno. Ma il bisogno di accomunarle è stato immediato, entrambe di Amburgo ed entrambe pittrici di grande spessore, entrambe ebree, e purtroppo entrambe morte suicide per la persecuzione nazista. L'ultimo gesto mi ha impressionato molto in entrambe: Anita Reé di soli 48 anni, Alma del Blanco di ben 81 anni.

Anita Reé si suicidò a Sylt il 12 dicembre 1933 con il Veronal. Il 2 dicembre 1933, dieci giorni prima del suicidio, scrisse una lettera per il compleanno ad un amico svizzero: "Io sono molto, molto grata per avermi inviato Basler Zeitung, altrimenti non riesco mai a vederlo, ma ho pianto amaramente mentre leggevo questo orribile saggio di Berlino. Queste cose mi fanno perdere la calma; non riesco mai a orientarmi in un mondo del genere e non ho altro desiderio che lasciarlo, non vi appartengo più. Solo a vegetare in un mondo così indescrivibile, folle, per le sue atrocità –, senza famiglia e senza l'arte, una volta amato e senza la gente? ... Se non penso a morire (e il giorno della morte di mamma raddoppia quel desiderio), allora conosco solo il pensiero di andare lontano, lontano da questa terra! Ma dove? e dove è meglio? ... saluta caldamente le tue figlie".

Alma del Banco, ormai ultra ottantenne, quando viene a conoscenza di un imminente arresto e deportazione da parte dei nazisti, nella notte tra il 7 e l'8 marzo del 1943 si suicida. La pronipote aveva visitato l'artista il pomeriggio prima della sua morte. La sua decisione di separarsi dalla vita era – secondo la pronipote – già presa. Alma del Banco era allegra come sempre. Il cognato ricordò le ultime ore: cenarono insieme. "Oh, non abbiamo qualcos'altro di carino?" chiese la pittrice. Si ricordò dei gettoni di burro che una amica le aveva dato, e così mangiarono il loro pane con il burro. Poi ha preso un'overdose di morfina e ha detto euforica: "Non puoi avere di meglio". Verso la mattina morì..

Nei motivi che le accomunano vi è, per fortuna, anche l'interesse per Positano.

Alma del Banco (Alma Alina del Banco, Amburgo, 24 dicembre 1862 – 8 marzo 1943, fig. 104, Ernst (Wilhelm Heinrich E.) Eitner, *Portrait of Alma del Banco*, ca. 1900-1910, olio su tela di cm 50x39,5, provenienza sconosciuta, in asta il 28 febbraio 2015, Mutualart[36]), uno dei pittori e artisti

[36] MutualArt.com è un sito di informazioni sull'arte che fornisce prezzi d'asta, aggiornamenti personalizzati e dati su un certo numero di artisti; include anche un servizio di valutazioni d'arte online.

grafici più illustri dell'avanguardia di Amburgo, nacque da una famiglia ebrea il giorno di Natale del 1862: è cresciuta come la figlia più giovane di una famiglia ebrea assimilata in condizioni benestanti. Il nome di sua madre era Therese del Banco; suo padre Eduard del Banco gestiva un commercio di prodotti del tabacco, setole e piuma. Sigmund del Banco, il fratello maggiore di Alma del Banco, ha ampliato questa attività e dopo la morte prematura dei suoi genitori è stato in grado di finanziare le sue sorelle e lui stesso seguendo uno stile di vita generoso. Lui e Alma rimasero entrambi nubili e condivisero un appartamento a Jungfernstieg 50 fino alla sua morte.

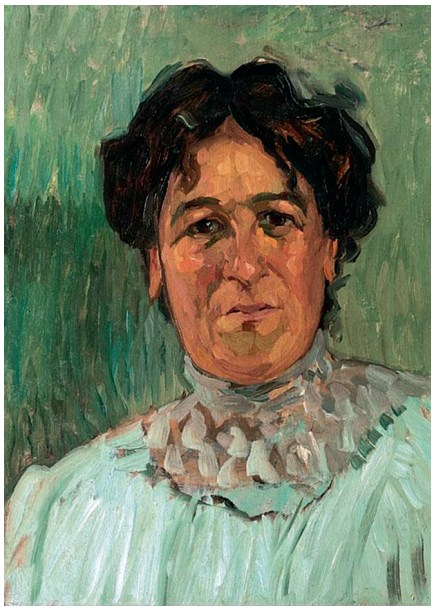




fig. 104
fig. 105

Inizialmente ha lavorato come artigiana prima di dedicarsi alla pittura all'età di 30 anni.

Ha studiato presso la rinomata "Scuola d'arte privata per donne" di Valeska Röver allieva di Ernst Eitner e Arthur Illies, 1895-'97; una foto (fig. 105) la ritrae con Ernst Eitner e con gli studenti della scuola di pittura della Röver durante un viaggio di studio a Neustadt in Holstein nel 1897 (è la quarta da sinistra). Frequenta il corso di Ernst Eitner, noto esponente della pittura all'aria aperta e dal 1897 il club degli artisti di Amburgo. Ernst Eitner ha avuto una forte influenza sui primi lavori: Alma del Banco inizialmente divenne un pittore all'aperto. L'artista si recò a Parigi intorno al 1913. Ispirata da questa visita di studio, è iniziata una lunga fase di intenso impegno, nell'amicizia con artisti e conoscenza dei movimenti artistici moderni: Paul Cézanne, Fernand Léger, Henri Matisse e Franz Marc, Espressionismo, Cubismo.

Ha viaggiato con Eitner e prima della prima guerra mondiale ha studiato a Parigi con André Lhote e Fernand Léger: ha sviluppato il proprio modo di esprimersi dopo Parigi.

Intorno al 1918, l'artista, che ora ha più di cinquant'anni, dipinge i primi quadri con la sua caratteristica calligrafia, che caratterizza il suo lavoro principale: disegnando le linee di contorno in un colore straordinariamente scuro ed estraendo i soggetti in superfici colorate leggermente spigolose, ha combinato elementi abbozzati e pittorici per creare composizioni emozionanti. L'artista ha trovato i suoi motivi nei dintorni della Germania settentrionale, ma anche durante un viaggio nell'Europa meridionale. Quando la Secessione di Amburgo si riunì nel 1919, Alma del Banco era uno dei membri fondatori. Analogamente alle più note secessioni di Berlino e Vienna, fondate

intorno alla fine del secolo, l'istituzione ad Amburgo significava anche il rifiuto di una concezione convenzionale dell'arte. I pittori, gli scultori e gli architetti che si raggrupparono qui formarono l'avanguardia di Amburgo e Alma del Banco fu uno degli artisti riconosciuti della Secessione. Inoltre, faceva parte dell'Associazione delle artiste tedesche e austriache (oggi GEDOK – Association of Artists and Art Funders) fondata da Ida Dehmel nel 1926 come ramo della "Women's Association for the Promotion of German Fine Art". Alma del Banco è stata coinvolta nel comitato consultivo del dipartimento di pittura.

Negli anni Venti ha posto gli elementi grafici al centro dell'osservazione, ponendo l'accento sul disegno; influenzata dal cubismo, i motivi dell'immagine erano leggermente distorti. L'applicazione sottile di vernice e aree non verniciate nella tela danno un'impressione generale volutamente abbozzata. La del Banco, co-fondatrice della Secessione di Amburgo dal 1919 al 1933 e membro fino al 1933, con Anita Rée e Gretchen Wohlwill apparteneva al trio molto rispettato di donne pittrici ebree ad Amburgo. Inizialmente lavorò come impressionista; intorno al 1918 ha sviluppato uno stile di pittura indipendente con elementi e spunti tratti dal cubismo e dall'espressionismo. Come appena accennato, dipinse acquerelli con colori sottili e divenne un ritrattista molto ricercato: dipinse numerose personalità della società di Amburgo come il sindaco Wilhelm Amsinck Burchard-Motz, Ida Dehmel e Max Sauerlandt.

Nel 1920 entra a far parte della comunità degli artisti di Amburgo (Hamburgische Künstlerschaft) e un anno dopo nell'associazione tedesca degli artisti (Deutscher Künstlerbund). All'inizio degli anni Venti prese parte alla discussione del giornalista e scrittore Hans W. Fischer. Il suo studio si è sviluppato in un punto d'incontro per artisti. Tra i suoi amici c'erano Gretchen Wohlwill, Anita Rée, Frederick Ahlers-Hestermann e la moglie Alexandra Povorina.

Ha fatto viaggi in Italia (con Gretchen Wohlwill, 1922), Francia e Balcani, che ha usato a scopo di studio. Tra il 1925 e il 1932 fece viaggi di studio di nuovo in Italia, fra cui la Sicilia, Iugoslavia, Spagna e Romania. Nel 1931 fu tra i membri fondatori del primo Zonta Club tedesco.

All'inizio degli anni Trenta, lo stile dell'ormai settantenne pittrice cambiò. Ora ha incorporato nel suo lavoro elementi della secessione in via di sviluppo di Amburgo. Il suo lavoro più vecchio si allontana quindi dagli schizzi e sembra più elaborato, le linee di contorno ora formano morbide pennellate scure.

Alma del Banco è stata una delle figure più importanti della scena artistica di Amburgo nella Repubblica di Weimar, così come i suoi colleghi di secessione Anita Rée e Gretchen Wohlwill.

Durante il suo viaggio nell'Europa meridionale, nel 1937, tredici delle sue opere della Kunsthalle di Amburgo furono sequestrate dai nazisti come "degenerate". Durante l'era nazista aumentarono le tele dipinte su entrambi i lati. L'ultimo dipinto è un'immagine invernale di tempesta di neve.

Le sue opere sono ad Amburgo (Kunsthalle, Altonaer Museum) e a Rendsburg (Jüdisches Museum).

L'allontanamento di Alma del Banco dalla sua professione e dal pubblico è avvenuto passo dopo passo. Il 30 marzo 1933, la dodicesima mostra della Secessione di Amburgo fu chiusa dalla polizia perché "la stragrande maggioranza degli oggetti della mostra erano adatti a promuovere il bolscevismo culturale". Poco dopo, a causa della legge di equalizzazione approvata per tutte le associazioni, al gruppo di artisti fu chiesto di confessarsi incondizionatamente al nuovo regime, di praticare il principio del Führer e di espellere i suoi membri ebrei. Né l'uno né l'altro potevano essere accettati dai membri della secessione con la loro coscienza politica e morale. Gli artisti decisero quindi all'u-

nanimità di sciogliere la secessione e insieme soffocarono i beni dell'associazione. Con la Secessione di Amburgo, l'Alma del Banco perde il suo più importante gruppo artistico di riferimento. Il GEDOK ha anche subito sentito il trasferimento del potere ai nazionalsocialisti. Alla fine dell'aprile 1933 si tenne un'assemblea generale nella quale si sarebbe discusso lo scioglimento del gruppo locale. Ma i nazionalsocialisti hanno superato questa richiesta degli artisti presentandosi alla riunione, sostituendo il consiglio eletto con uno scelto da loro e imponendo l'esclusione di tutti i membri ebrei.



fig. 106

La terza associazione a cui apparteneva l'artista era di tipo socio-politico: lo Zonta Club. L'associazione delle donne, che è ancora attiva in tutto il mondo oggi e accetta solo donne lavoratrici autonome, sostiene i diritti e il sostegno delle donne agendo politicamente e promuovendo progetti individuali attraverso borse di studio.

Alma del Banco ha co-fondato il primo club tedesco del club americano nel 1931.

Per evitare di essere allineate, le ragazze hanno fatto rimuovere il loro club dal registro delle associazioni e si sono incontrate solo in privato.

La del Banco si trasferì nel suo studio in Grosse Theaterstrasse 34/35 nel 1934. Nel 1935 si dimette dalla comunità ebraica nella speranza di evitare l'esclusione degli ebrei. L'iscrizione obbligatoria alla Camera della Cultura del Reich era un'ulteriore misura contro gli artisti spiacevoli e "razzialmente" ostracizzati: ogni artista doveva entrare a far parte della Camera e dimostrare la sua ascendenza "ariana". La mancata accettazione o l'esclusione comportava automaticamente l'eliminazione dell'assicurazione sanitaria e sociale nonché il divieto di esporre e lavorare. Tra il 1936 e il 1938, furono esclusi tutti gli ebrei che erano stati inizialmente ammessi per motivi che non erano stati ancora adeguatamente studiati, compresa Alma del Banco. Nel 1937 la campagna "Arte degenerata", che fu accompagnata da un enorme vortice propagandistico, catturò anche le foto di Alma del Banco. Durante questa ondata di confische di opere d'arte dal demanio pubblico, 13 opere dell'artista sono state confiscate dalla Hamburger Kunsthalle, 9 quadri sono stati distrutti, uno manca. I nazionalsocialisti bandirono il modernismo dai musei e consentirono solo l'applicazione di una pittura naturalistica in stile tedesco. L'artista un tempo di grande successo, che era uno dei grandi della scena artistica regionale e che Ida Dehmel ha descritto come l'indiscussa "prima pittrice di Amburgo", ha sperimentato l'ostracismo e la distruzione della sua arte.

Nel 1938 suo fratello Sigmund morì all'età di oltre 80 anni. Alma del Banco ha sciolto il suo monolocale e si è trasferita con suo cognato. Dopo la morte della moglie a metà degli anni Trenta, si costruì una casa a Hasenhöhe 95 a Blankenese e la progettò in modo che Alma del Banco potesse trasferirsi con lui in un secondo momento: al piano superiore, arredò due stanze con grandi finestre studio. L'ordinanza del 2 settembre 1941 annunciava la fine: tutti gli ebrei dovevano indossare in pubblico la stella esagonale gialla con l'iscrizione Giuda dal 19 settembre. Alma del Banco ora, ricorda la sua pronipote, raramente usciva di casa. In effetti, era agli arresti domiciliari. Le deporta-

zioni iniziarono nell'ottobre 1941. All'inizio di marzo 1943, l'ottantenne Alma del Banco ricevette un ordine di espulsione per il 10 marzo a Theresienstadt. Nella notte tra il 7 e l'8 marzo, tre giorni prima, si è suicidata (fig. 106, foto d'epoca).

Nel libro di Friederike Weimar, *Alma del Banco. Un artista di Amburgo, 1862-1943*, del 2011, una monografia corposa e ricca di immagini, si presenta il percorso artistico della pittrice (fig. 107). Lo sviluppo di Alma del Banco viene analizzato criticamente e messo in relazione con i suoi insegnanti, fonti di ispirazione e colleghi. Il fulcro del lavoro è l'analisi iconografica del suo lavoro. Inoltre, viene determinata la sua posizione nella storia dell'arte, soprattutto ad Amburgo. Infine, viene illuminato il quadro storico-sociale in cui l'artista si è mossa: per lei come artista, donna ed ebrea, questo è stato determinante in modo speciale. La sua carriera artistica è integrata nell'ambiente artistico e storico-sociale. Il libro fu presentato il 23 ottobre 2011, circa un mese prima dell'apertura della Kunstausstellung Alma del Banco, dal 20 novembre 2011 al 14 gennaio 2012.

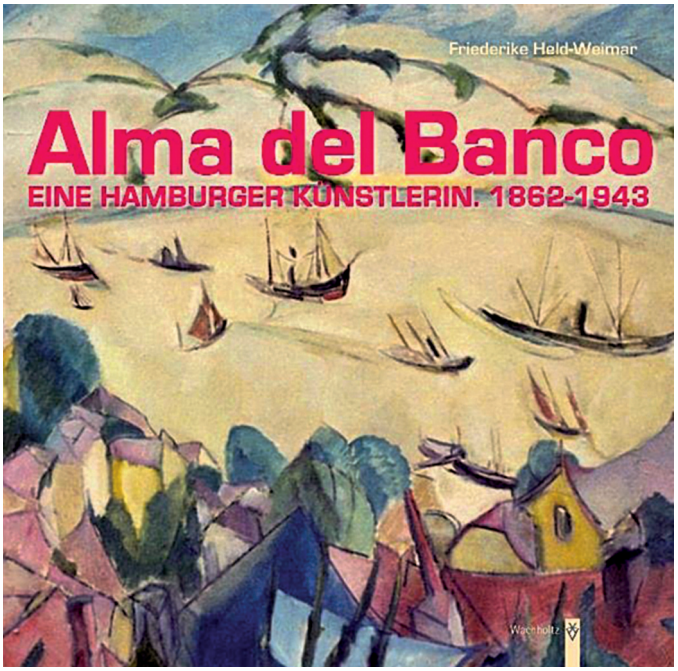


fig. 107

Al termine del ciclo di mostre di artisti ebrei a Blankenese, l'Associazione per la Ricerca sulla Storia degli Ebrei di Blankenese, insieme al Gruppo di Lavoro Chiesa e Arte, presentò infatti in inverno una mostra con quadri della pittrice Alma del Banco.

L'artista è stata una delle persone che l'associazione ha ricordato nella mostra del 2004 *Viermal Leben – Jüdisches Schicksal in Blankenese*, Quattro volte la vita: destino ebraico a Blankenese (distretto periferico di Amburgo) di tre donne e un uomo.

Quattro mondi di vita e di lavoro molto diversi con diversi gradi di impatto e rilevanza.

Quello che avevano in comune queste quattro persone: vivevano a Blankenese, erano ebrei – dal 1933 emarginati e minacciati – scelsero il suicidio. Di queste quattro persone una è Alma del Banco; un'altra che si interrela alla vita della del Banco è Ida Dehmel.

La mostra si propose di mostrare la ricchezza molto diversa di queste vite e l'importanza che hanno avuto per la vita culturale ed economica tedesca. Ma vuole anche descrivere la normalità di queste persone nelle rispettive strutture sociali: famiglia e amici, compagnia e associazione di artisti. E ancora la svolta brutale che il trasferimento del potere ai nazisti nel 1933 significò per ciascuno di loro. Tutti hanno sperimentato questo terrore in modo diverso e le fasi della graduale distruzione hanno avuto un ritmo specifico. Ma il modo in cui furono emarginati, isolati, derubati dei loro mezzi di sussistenza, minacciati dalla deportazione e portati alla disperazione, faceva allo stesso tempo parte di un destino che condividevano con centinaia di migliaia di altri ebrei in Germania: alla fine era la morte. Il fatto che la loro morte non sia avvenuta nei lontani campi di sterminio e sotto le forme stabilite di sterminio anonimo, ma nei propri appartamenti, sotto gli occhi dei vicini, a Blankenese, fa sì che la loro vita e l'improvvisa fine siano sentite più vicine. Sono morti tra noi – forse è per questo che la memoria è così intensa. Se gli dai una stanza. Questo è ciò che vuole questa mostra.

Le altre due persone erano Sophie Jansen[37] e Julius Asch[38].

Una parola in più va spesa per Ida Dehmel, in considerazione dell'attenzione che aveva riservato alla Alma del Banco. "Voglio creare un nuovo paradiso e una nuova terra": Ida Dehmel (1870-1942) annotò queste parole nel 1901 nelle sue note autobiografiche poco dopo essersi trasferita da Berlino a Blankenese ad Amburgo[39]. Ha sostenuto giovani artisti e si impegnò sempre più per la questione delle donne[40]. Durante gli anni della prima guerra mondiale ha aumentato il suo impegno sociale nel movimento delle donne e nell'aiutare gli artisti[41]. Tuttavia, la vita di Ida Dehmel cambiò bruscamente con la morte di suo figlio, caduto in Francia nel 1917, e la morte di suo marito, morto nel febbraio 1920 a seguito di un infortunio di guerra. Per far fronte al dolore, Ida Dehmel ha lavorato intensamente alla continuazione dell'archivio Dehmel, creando la Fondazione Dehmel e la Società Dehmel nel 1921. Ha partecipato alla fondazione dell'Associazione degli artisti e degli amici dell'arte di Amburgo (1925) e ne divenne presidente. Nel 1926 fondò l'Associazione delle associazioni di artisti tedeschi e austriaci di tutti i generi artistici (GEDOK), che esiste ancora oggi. In queste organizzazioni, Ida Dehmel ha avuto un vivace scambio con Alma del Banco e Julie Wolfthor, organizzando serate di conferenze a casa sua. Tre mesi dopo il passaggio del potere ai nazionalsocialisti nel 1933, apprese rapidamente delle radicali restrizioni al suo lavoro, che nove anni dopo la portarono al suicidio. La sua più grande preoccupazione era ancora la conservazione della casa Dehmel: per questo ha rifiutato di pensare all'emigrazione. Nel 1935 intraprese due lunghi viaggi in nave negli anni seguenti, e vide questa come l'ultima opportunità per sfuggire alle restrizioni di regolamenti e divieti in Germania. Ogni volta, tuttavia, tornava nel luogo in cui viveva effettivamente, casa Dehmel. Grazie alla difesa di Mary Baroness Toll con il principe Friedrich Christian zu Schaumburg-Lippe, l'ex aiutante di Goebbels, ha potuto continuare a vivere nella casa Dehmel ed è stata esonerata dall'obbligo di indossare la stella ebraica. Nell'ottobre 1941 i primi 2.000 ebrei di Amburgo furono deportati. Quando fu prelevato l'aiuto domestico dei coinquilini ebrei di casa Dehmel, Ida Dehmel lo sperimentò da vicino e scrisse ad una amica: "Un conoscente ariano del mio inquilino è venuto a trovarmi… Mi ha detto: Che bello che non è ancora il tuo turno, puoi organizzare meglio il viaggio" (Lettera di Ida Dehmel a Marie Stern, 25 ottobre 1941). Senza

---

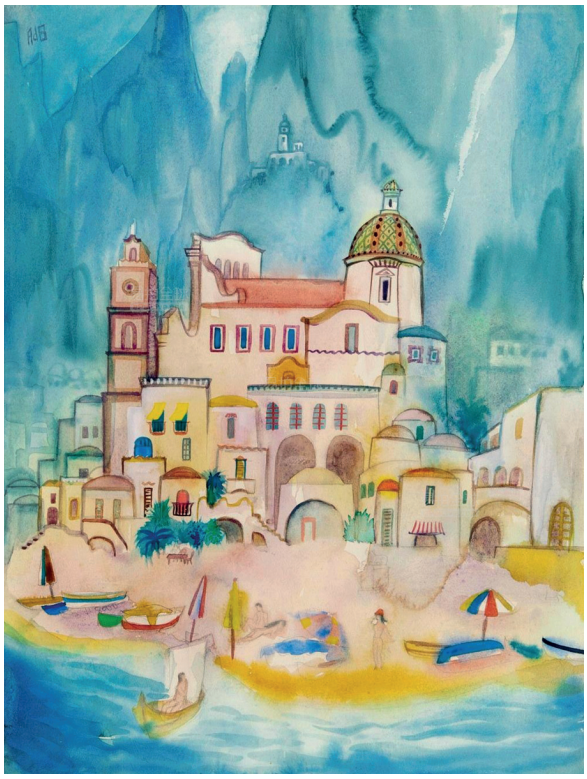
37 Sophie Jansen ha smesso di uscire dopo l'approvazione della legge sulla stella ebraica. I vicini e gli amici non si sono fatti scoraggiare e sono stati al suo fianco in questo isolamento auto-scelto. All'inizio di luglio 1942 ricevette l'ordine di espulsione per Theresienstadt, datato 19 luglio. Il 17 luglio, mentre sua figlia stava ancora cercando invano di scongiurare la deportazione della madre ottantenne, Sophie Jansen ha aperto il rubinetto del gas sulla sua stufa e ha posto fine alla sua vita. Mentre scriveva in una lettera d'addio a sua figlia che non poteva più sopportare la corsa avanti e indietro. "Spero che i miei inseguitori siano soddisfatti ora se lascio il modesto posto che mi ero riservato nel mondo". Il rettore della parrocchia evangelica di Blankenese, Schetelig, ha rifiutato di seppellire i morti. I beni rimanenti sono stati confiscati a favore del Reich tedesco. Delle 771 persone deportate da Amburgo a Theresienstadt il 19 luglio 1942, ne sopravvissero 102.

38 Il 10 dicembre voleva imbarcarsi con la moglie sulla nave per l'Inghilterra. Ma il giorno della partenza è trascorso senza che la domanda di uscita sia stata esaminata e il passaporto è scaduto il 31 dicembre 1938. Professionalmente rovinato, derubato della sua fortuna e impedito di lasciare il paese, la vita aveva perso ogni significato per lui. Morì volontariamente il 2 gennaio 1939. Il 12 gennaio, bambini che giocavano hanno trovato il suo corpo, trasportato a riva dai lastroni di ghiaccio dell'Elba, sul sentiero della spiaggia di Blankenese. Julius Asch era stato membro della comunità ebraica di Altona fino alla fine.

39 Già a Berlino Ida Dehmel gestiva una grande casa nel quartiere berlinese di Tiergarten e invitava principalmente poeti e artisti nel suo salone letterario; ha saputo rendere anche la casa ad Amburgo un indirizzo per la vita culturale con molti eventi artistici e di beneficenza.

40 Nel 1906 fondò il club femminile Neuer Jungfernstieg, divenne presidente dell'Associazione della Germania settentrionale per il suffragio femminile nel 1911 e fondò l'Associazione delle artiste donne tedesche nel 1913.

41 Divenne la seconda presidente dell'Associazione dei ringraziamenti delle donne tedesche, divenne la segretaria corrispondente dell'Associazione del Reich tedesco per il suffragio delle donne, fu un membro attivo del Partito nazionale liberale (dopo la guerra Partito popolare tedesco) e divenne presidente dell'Associazione delle donne per la promozione delle belle arti tedesche.



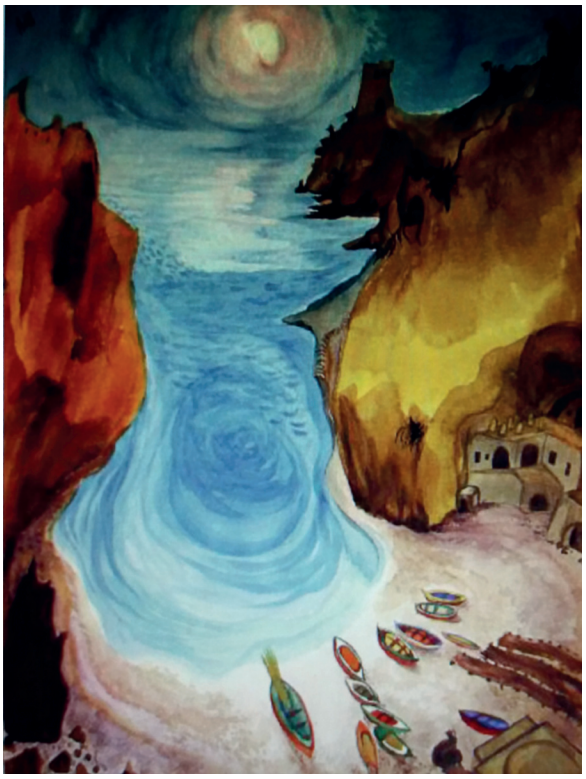
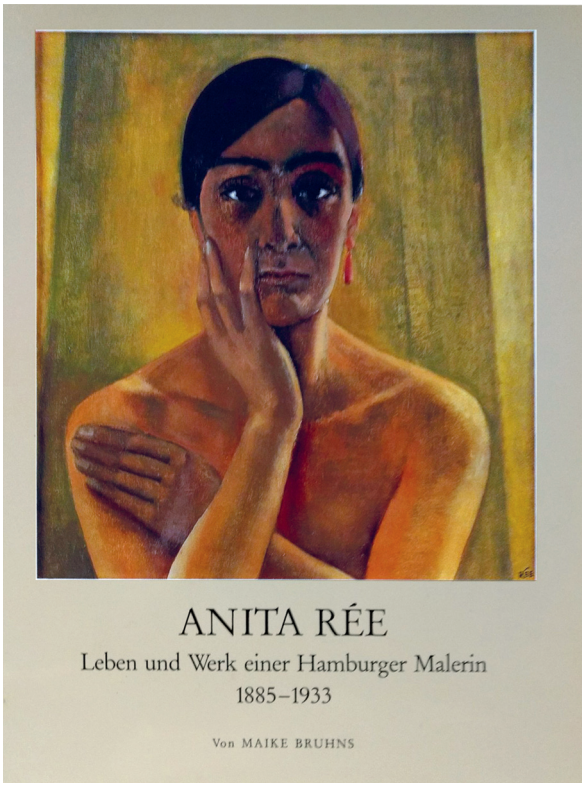


fig. 108
fig. 109

alcuna prospettiva, con l'incalzare di una vecchia malattia degli occhi e la gotta, la sua voglia di vivere svanì. Il 29 settembre 1942 si suicidò con un'overdose di sonniferi.

Nel territorio di cui tratto, Alma del Banco realizzò due acquerelli: *Positano*, acquerello di cm 47x36, firmato con il monogramma "AdB" in alto a sinistra (fig. 108); *"Alfonso a Mare" bei Praiano*, 1929, acquerello di cm 47x35,8 (fig. 109). Nel primo c'è come una atmosfera un po' fiabesca, quasi che le cime delle montagne azzurre stiano come scivolando a nascondere il bel paese, sintetizzato nella Chiesa Madre e poche case, con sulla spiaggia qualche ombrellone e poche barche. Nel secondo acquerello, la baia, come stretta fra costoni rocciosi, ospita casette, numerose piccole barche colorate e lunghe reti marroni stese ad asciugare; veramente particolare la resa del mare che appare come uno specchio d'acqua nel quale un masso lanciato dall'alto ha provocato una serie di cerchi concentrici; sulla destra la suggestiva sagoma scura della cilindrica torre Asciola.

Nell'articolo *"Ich bin in der Welt abhanden gekommen" A portrait of Anita Rée* (Io sono persa nel mondo. Un ritratto di Anita Rée) scritto un anno fa, Eva Casini, che *è una italiana* trapiantata a Berlino che si occupa di arti visive, poesia e altre forme d'arte, traccia un quadro molto interessante di **Anita Rée**, dal quale si evincono nuovi ulteriori elementi di lettura. Tutte le numerose pubblicazioni edite negli ultimi anni stanno delineando un quadro sempre più dettagliato di questa straordinaria quanto infelice artista. Io mi ritrovo ad ogni nuova occasione di esame della sua figura, sia come donna sia come pittrice, a verificare tasselli che si vanno a incastrare nei precedenti, o al contrario, li stravolgono. Nella prima fase di ricerca non conoscevo nulla della sua vita personale come donna, e siamo nel 2011 con il primo volume su Positano. Due anni dopo, nel 2013 con il secondo volume su Positano, si continua ad arricchire il numero delle sue opere, ma ugualmente la sua esistenza sotto il profilo affettivo resta ignota. Nel terzo volume rivedo invece la sua vita dall'i-



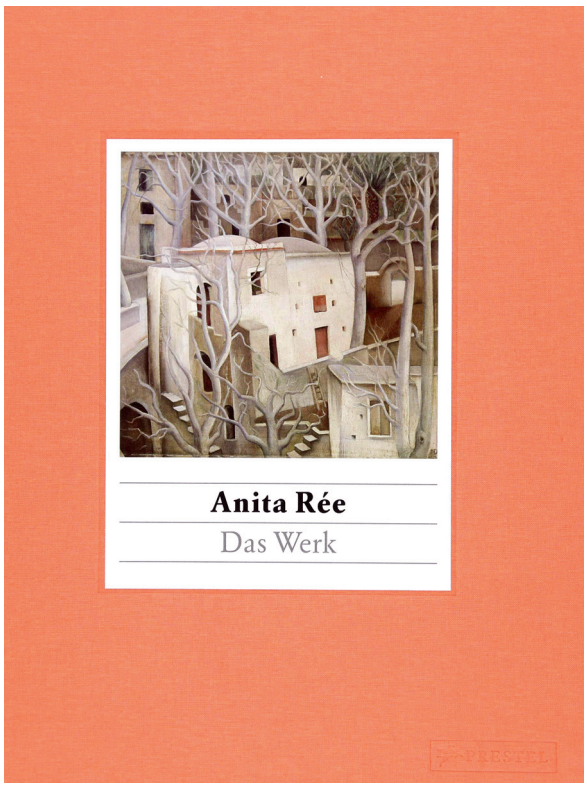


fig. 110
fig. 111

nizio, essendo emerse numerose nuove notizie; le biografie precedenti non delineavano un quadro ampio come nell'ultimo libro su Positano del 2019.

Di recente ho ritrovato questa nota di Annemarie Kirchner-Kruse[42] che scrive nelle sue memorie: "Sono diventata amica di Anita Rée, la pittrice di grande talento. Mi ha mostrato i suoi disegni per grandi composizioni figurative; era l'unica pittrice che, secondo me, era all'altezza di questa affermazione. Lei era insolitamente alta per essere una donna e aveva un bel viso quasi mascolino, appassionatamente commosso; una profonda malinconia sovrastava la sua natura". Il ricordo è in Kirchner-Kruse, *Erinnerungen*, Memorie (autopubblicato), scritto per la famiglia e gli amici nel 1971.

Dopo il 1971, nel 1986 fu pubblicata una monografia sulla sua vita e sul suo lavoro, e da allora l'interesse per i suoi dipinti è aumentato costantemente. È Maike Bruhns a pubblicare questo libro su Anita Rée nel 1986, intitolato *Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885-1933* (Anita Rée. Vita e lavoro di una pittrice di Amburgo 1885-1933, fig. 110), con in copertina il più celebre degli autoritratti, quello del 1930, tre anni prima del suicidio. La stessa Bruhns realizza un catalogo nel 2018, intitolato *Das Werke* (L'opera), riccamente illustrato, che sfaccetta l'opera ancora poco conosciuta dell'artista (1885-1933), realizzata in soli tre decenni, tra il 1904 e il 1933: circa 180 dipinti, 300 acquerelli, 400 disegni, oltre ad alcune cartoline collage e oggetti di artigianato, sorprendentemente ampio e vario[43]. Basandosi sul primo catalogo ragionato del 1986, la pubblicazione presenta anche nuovi risultati di ricerca e importanti opere recentemente riscoperte dell'artista. L'immagine di copertina è *Weiße Bäume in Positano* (Alberi bianchi a Positano, fig. 111), l'ope-

42 Annemarie von Jakimow-Kruse, nata Kruse (Berlino, 14 marzo 1889 – 17 dicembre 1977; anche Annemarie Kirchner-Kruse), fu una pittrice tedesca.

43 Con testi ben fondati e numerose illustrazioni a colori, il volume consente di comprendere passo dopo passo l'evoluzione della pittrice, l'alta qualità delle sue opere, l'attenzione decisiva su determinati contenuti e il suo linguaggio visivo originale.

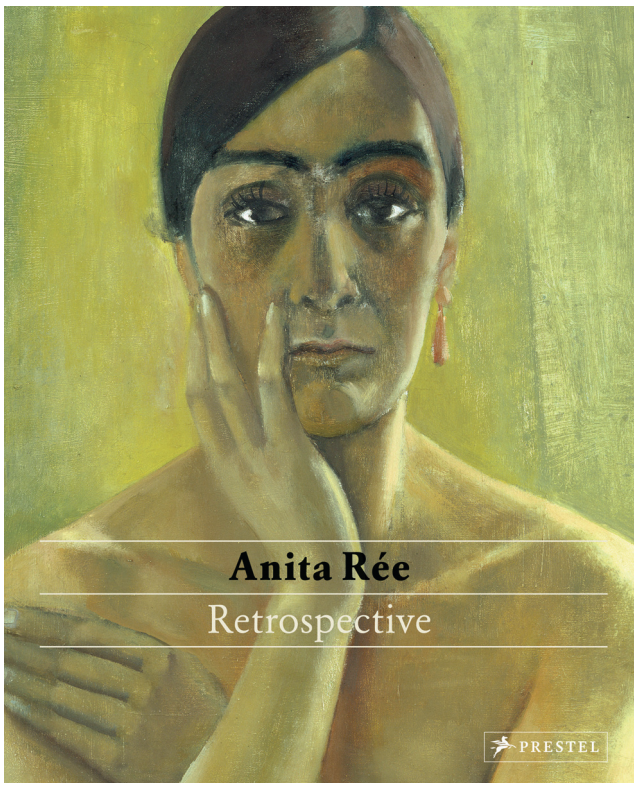




fig. 112
fig. 113

ra su Positano che la Rée amava di più e considerava la più riuscita. Su quest'opera si era soffermata anche Annegret Ehrhard, *Anita Rée – Der Zeit voraus. Eine Hamburger Künstlerin der 20er Jahre* (Anita Rée – in anticipo sui tempi. Un artista di Amburgo degli anni '20), Berlino 2013, a pag. 54.

Nel 2018, Barry Schwabsky scrive un articolo, *Anita Rée: Hamburger Kunsthalle*, in "Artforum International" – vol. 56, n. 8, aprile 2018.

La Hamburger Kunsthalle, che gestisce la più grande collezione di Anita Rée con più di 30 dipinti e numerose grafiche, ha presentato in retrospettiva nel 2017/2018 il poliedrico lavoro dell'artista. Karen Schick (editore) pubblica *Anita Rée: Retrospective*, 2017, di 248 pagine.

Si è tenuta una mostra alla Kunsthalle di Amburgo nel 2017, con catalogo rivisto e completo delle sue opere, 6 ottobre 2017-4 febbraio 2018 (fig. 112). La retrospettiva all'Hamburger Kunsthalle invita i visitatori a scoprire una grande artista.

Di recente è stato pubblicato un romanzo biografico della Rée da Karen Grol, *Himmel auf Zeit: Die vergessene Kunstlerin Anita Rée* (Paradiso temporaneo. L'artista dimenticata Anita Rée), 2020[44], opera definita romanzo (fig. 113).

Oggi Anita Rée è considerata una delle più importanti pittrici di inizio XX secolo di Amburgo, e non solo. Ella affronta nella sua arte questioni di identità, esplorando il rapporto dell'individuo con la società e il sentimento di appartenenza a un mondo in rapida evoluzione. Come pittrice a cavallo tra tradizione e modernismo, donna indipendente sulla scena artistica, artista con aspirazioni internazionali e persona con radici sudamericane ed ebraiche cresciuta in una Amburgo protestante, Rée ha vissuto in molti sensi tra mondi diversi.

44 Editore Ebersbach & Simon a Colonia, 1ª edizione (19 agosto 2020).

La famiglia Rée apparteneva alla ricca classe superiore che ha permesso ad Anita di frequentare la scuola di pittura dell'impressionista Arthur Siebelist ad Amburgo e di studiare a Parigi. La cerchia di amici e conoscenti dell'artista, che è ben collegata alla società della città anseatica, comprendeva gli storici dell'arte Aby Warburg e Carl Einstein, lo scrittore Richard Dehmel, i pittori Friedrich Ahlers-Hestermann e Franz Nölken (con il quale lei ha avuto una storia d'amore difficile e deludente), così come Gustav Pauli, che come direttore dell'Hamburger Kunsthalle era un importante sostenitore di Anita Rée. Tuttavia, Anita ha trovato poca comprensione delle sue ambizioni artistiche nella sua famiglia. La pittura era accettata come attività di svago per una "figlia superiore", ma la severa madre, venuta dal Venezuela, non accettava che Anita Rée avesse deciso di trasformarla in una professione. Suo padre, che è descritto dagli amici di Anita come un uomo tarchiato e gioviale, aveva l'ambizione che la figlia intraprendesse una carriera stabile, forse nel commercio di famiglia, e tentò senza successo di scongiurare l'ammissione di Anita ai gruppi di alcuni dei artisti più di spicco del suo tempo. Apprezzava ancora l'istruzione mondana dei suoi figli e provvedeva a lezioni di pianoforte e francese. La paterna resistenza a un curriculum artistico della figlia era dovuta non solo all'incertezza economica che derivava dal dover fare affidamento su commissioni -soprattutto in tempi in cui il gusto estetico si stava spostando verso il Modernismo-, ma anche all'assenza di corsi accademici per donne nella città di Amburgo. Nel 1904, tentò per la prima volta di diventare una studentessa del pittore berlinese Emil Rudolf Weiss; tuttavia, il suo tirocinio è decollato solo con l'iscrizione allo studio di Arthur Siebelist, un esponente degli impressionisti di Amburgo, il cui metodo prevedeva lezioni *en plein air* durante l'estate e laboratori tenuti nell'atelier durante l'inverno. Con la scarsa fiducia di Anita in se stessa, il signor Rée ha spronato la figlia a presentare il suo portfolio al pittore Max Liebermann, al quale era collegato tramite un'altra celebrità dell'arte, Aby Warburg. Il fratello di quest'ultimo, Max Warburg, guidava la Warburg Bank insieme al cugino di Anita, Carl Melchior. Lo storico dell'arte visionario rivolse una raccomandazione a Max Liebermann, che in cambio inviò un invito personale ad Anita Rée, che incontrò nel suo appartamento in Pariserplatz 2, Berlino, il 7 gennaio 1906 alle 11. Piacevolmente colpita dalla novità della mano della Rée, Liebermann ha spinto Anita a proseguire i suoi studi a Berlino, cosa che non poteva permettersi a causa dei costi proibitivi delle scuole d'arte della Capitale. Quindi, ha portato avanti la sua pratica nello studio frugale allestito nella casa dei suoi genitori, che ha rafforzato l'immaginario del suo mestiere come privo di romanticismo: essere un artista era spesso un lavoro faticoso, ingrato, noioso, paragonabile a quello fisicamente impegnativo di un operaio, piuttosto che i luminosi voli di fantasia di un intellettuale. Di quel periodo, abbiamo la riproduzione fotografica in bianco e nero di un ritratto che mostra l'artista che guarda dritto all'osservatore (o, come suggerisce un accenno figurativo, nello specchio), la sua testa leggermente reclinata e avvolta da una treccia elaborata, una finestra nell'angolo in alto a destra, che è uno stratagemma per annidare un dipinto di paesaggio, e una natura morta disposta sul tavolo. *Selbstbildnis im Atelier* (fig. 115) testimonia il carattere di una artista protestante colta, che conosceva i fiamminghi: i fiori e i libri, prova della sua alfabetizzazione artistica, sono i punti fermi dei maestri olandesi di nature morte. Ben presto, Rée fu in grado di identificare nuovi mentori nei suoi ex compagni di classe nello studio di Siebelist.

Nel 1910, Franz Nölken, per il quale sviluppò anche un'infatuazione, come accennato, e Friederich Ahlers-Hestermann erano apertamente ricettivi alle tendenze francesi e avvicinarono Anita

al cubismo, al fauvismo e alle idee di Cézanne. I due artisti di Amburgo stessi avevano assimilato le lezioni di francese lavorando nello studio di Henri Matisse per tutto l'anno 1907.

Questo sodalizio significava per Anita Rée la convalida di una ritrovata acutezza nel suo tratto, ma segnò anche uno dei momenti più dolorosi della sua vita: Franz Nölken si allontanò sempre più ed evitò Anita che, rendendosi conto del suo amore non ricambiato, fuggì da Amburgo per rifugiarsi in Westfalia. La bruciante delusione fu incanalata nella partenza per una residenza scolastica a Parigi, che avrebbe potuto durare alcune settimane o mesi. Probabilmente ha visitato lo studio di Fernand Léger in Rue de l'Ancienne, 13 a Parigi; molti schizzi geometrici, probabilmente presi durante le lezioni di nudo di Légér, rivelano un tentativo di destrutturare i corpi in un insieme di linee rette e curve. Altri schizzi dello stesso periodo (1912-'13) suggeriscono che potrebbe essersi soffermata in gallerie e musei per assorbire il modo di Cézanne di illustrare elementi esterni, come i vestiti. Di ritorno ad Amburgo, ha intrattenuto se stessa e gli altri pionieri della Secessione di Amburgo con prove di concetto ispirate al cubismo. In questa fase della sua carriera ha optato più frequentemente per l'acquerello. La scelta di una nuova serie di strumenti è dipesa in parte dal desiderio di imitazione della scuola francese; in parte, era dovuto al suo genuino amore per la sperimentazione e la crescita come artista.

Il 1913 fu anche l'anno in cui la Rée apparve per la prima volta in una delle mostre della Secessione di Amburgo alla Galerie Commeter. Ha partecipato con un paesaggio con uno stagno, una natura morta e un edificio nel monastero, oggi perduti. Questi dipinti furono tuttavia citati in una cronaca del 1936 da Gustav Pauli, un caro amico di Anita e direttore della Hamburger Kunsthalle. Ella condivideva con molti dei suoi colleghi un'ambizione europeista. I loro salotti si trasformarono rapidamente in laboratori unici di impegno politico, nonché occasioni di crescente affetto reciproco.

Nel mondo degli artisti della Repubblica di Weimar, dominato dagli uomini, ad Amburgo prevaleva un certo numero di donne. Anita Rée è una delle poche artiste tedesche di questo periodo che è stata a livello internazionale per molto tempo.

Ci sono tre acquerelli della Klindworth Collection, di cui il *Mondnacht in Positano nimmt* (Si svolge la notte lunare a Positano) affascina con la sua atmosfera magica e la colorazione luminosa (€ 8.000). L'Alma del Banco, meno presente, è rappresentata con un capolavoro espressionista del 1918-'22 circa. Con la sua vivace composizione, le piccole figure e i colori accesi, il "Summer Theatre" sviluppa una dinamica che vuole attirare lo spettatore nel campo visivo (€ 4.800).

Numerosissimi gli autoritratti, oltre i tanti già pubblicati. *Selbstbildnis in Hittfeld* (Autoritratto a Hittfeld), olio su tela, cm 41x46, 1904, Hamburger Kunstalle (fig. 114): in questo autoritratto del 1904, Anita Rée guarda già direttamente se stessa e lo spettatore, come per chiedere: "Chi sono io?". Durante tutta la sua opera, ha esplorato il proprio essere e ha utilizzato l'intero potenziale del colore, della forma e della composizione per dare espressione al suo mondo interiore. Per tutta la sua carriera, Anita Rée si è sempre impegnata per ottenere una rappresentazione esatta della propria somiglianza.

Ispirata da artisti come Paul Cézanne e Fernand Léger, si concentra sempre più sul valore intrinseco della forma e del colore e inizia a sperimentare, come si vede dalle tecniche diverse degli autoritratti. Anita Rée si è occupata della questione dell'identità e delle origini. In numerosi autoritratti, ha sottolineato il suo aspetto esotico. Nell'oscuro *Self-Portrait on Pantelleria* (nella Sala 3 della Hamburger Kunstalle), fonde la propria figura con il paesaggio del Sud Italia.



fig. 114



fig. 115



fig. 117



fig. 116

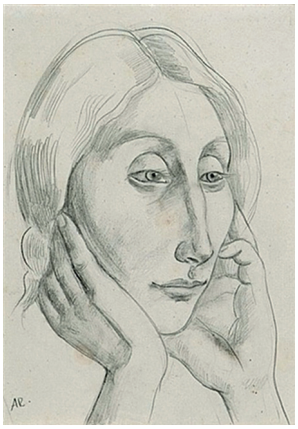


fig. 118





fig. 119
fig. 120
fig. 121



Selbstbildnis im Atelier (Autoritratto nello studio), 1908 (fig. 115).

Self-Portrait (Autoritratto), gesso rosso, cm 41x28, firmato in basso a destra con AR nel cuoricino, 1910 (fig. 116).

Self-Portrait (Autoritratto), carboncino e acquerello su carta, cm 44,5x32, 1913 ca. (fig. 117).

Self-Portrait (Autoritratto), gesso, cm 28,2x39,7, 1930 (fig. 118).

Selbstbildnis mit Pinsel (Autoritratto con pennello), grafite strofinata in alcuni punti, 1932-'33 (fig. 119).

Nei primi lavori di questo periodo, Anita Rée inizia ad adottare un leitmotiv che in seguito diventerà il segno stilistico dei suoi autoritratti: i suoi occhi puntati verso l'osservatore, spesso in uno scorcio laterale, incorniciato da una folta piega di sopracciglia, e la sua bocca piegata in un'espressione piuttosto seria. L'aspetto dell'artista non è predisposto per accontentare l'osservatore; è invece un'istantanea rubata a ore di scrupoloso esame di coscienza davanti allo specchio. Il suo tirocinio con Siebelist è stato fondamentale per sviluppare le prime radici cruciali della sua rete. Fu durante la formazione che incontrò e fece amicizia con altri artisti tra cui Friederich Ahlers-Hestermann e Franz Nölken, che avrebbero formato il nucleo centrale dei Secessionisti di Amburgo e avrebbero assunto un ruolo fondamentale nella concezione delle sue relazioni. La qualità del tratto della Rée si è progressivamente allontanata da Siebelist e si è avvicinata al punto di vista di maestri come Lovis Corinth, che considerava l'impressionismo come una tendenza fugace e, nonostante abbia scartato la rapida schiusa degli impressionisti, ha preservato l'uso massiccio del colore, nonché, occasionalmente, il supporto dei media fotografici.

Fra gli autoritratti, avevo sottolineato come l'autoritratto sulle copertine di due libri (figg. 110 e 112) vede la posizione delle braccia che ricorda quella di un tipo statuario ellenistico, la *Pudicitia*, utilizzato, per la mestizia che esprime, nelle statue funerarie romane (Positano II, p. 83, figg. 75-76): autoritratto realizzato solo qualche anno prima del suicidio (Positano I, fig. 64). L'avvicinamento delle mani al volto o al petto sottolinea quel raccoglimento su se stessa che la Rée vuole esprimere (vedi *Filomena stupefatta*, *Portrait of Bertha*, *Italian woman* in Positano III, pp. 70-73 e relative figure).



fig. 122

Assa, olio su tela di cm 54,5x45, del 1931, con monogramma in basso a sinistra (fig. 122), dalla collezione privata Max G. Bollag, Zurigo, stimato Euro 30.000,00, fu venduto per Euro 37.500,00.

Nel 1922-'25, a Positano, Anita Rée realizzò a carboncino su carta marrone, il ritratto preparatorio della ragazza a mezzo busto nudo avanti ai fichi d'India, di cm 70x49,5; sul retro c'è il disegno a

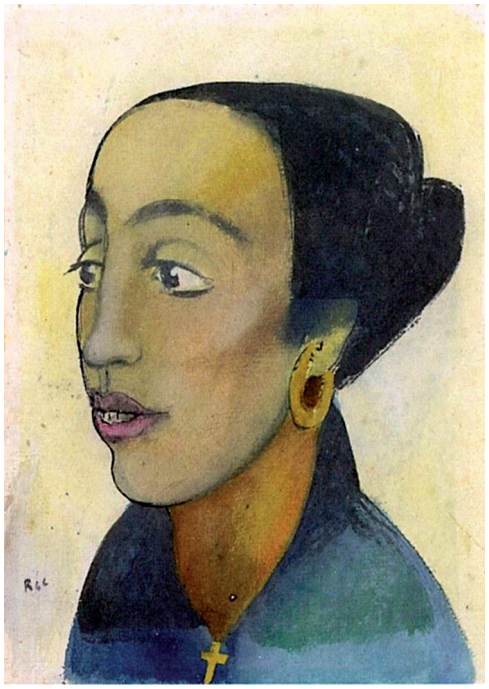




fig. 124
fig. 123

carboncino che diventerà nel 1931 "Ritratto di Assa (testa di ragazza sostenuta dalle mani)" (fig. 120); un altro disegno preparatorio è fig. 121.

Tra le opere realizzate nel periodo 1922-'25, altre ancora possono essere recuperate al periodo positanese, che abbraccia appunto questi anni, anche se Positano costituì la base di altri viaggi in Italia. Penso a *Frauenbildnis, Toni Uhde's Cousine* (Ritratto di donna, cugina di Toni Uhde), disegno a matita di cm 28x21,5, 1923 (fig. 123); monogramma "AR" e iscrizione "270" in basso a sinistra, intitolato "TONI U'S COUSINE" a destra; in basso a destra il timbro con il nome dell'artista (leggermente ridisegnato). Proviene da una collezione privata di Amburgo.

Credo si possa anche includere *Young Italian Woman* (Giovane donna italiana), dipinto ad olio, firmato in basso a sinistra "Rée", collezione privata (fig. 124), che vede una donna del sud con i lunghi capelli neri raccolti sulla nuca e orecchini e crocetta al petto d'oro, secondo un diffuso costume del meridione.

Nello stesso 1931, l'anno del dipinto *Assa*, tornò a Positano, questa volta accompagnata dalla sua amica e mecenate Valerie Alport. In quel momento, circoli nazionalisti e razzisti si stavano già agitando contro di lei a causa delle sue origini ebraiche, criticando i suoi murales e le sue opere. I nazionalsocialisti sostenevano che un ebreo non poteva dipingere opere cristiane.

Tre anni dopo la morte di Anita Rée, si aprì una controversia sulla questione dell'ebraismo e dell'arte. Nel 1936, lo storico dell'arte Carl Georg Heise, che era stato amico di Anita Rée, intendeva pubblicare un libro commemorativo con i contributi dei suoi amici. Durante il lavoro preliminare, si è verificata una situazione che getta una luce particolare sul periodo di tempo, ma anche sulla politica personale di Anita Rée. Era cresciuta come cristiana e apparteneva alla classe di ebrei altamente assimilati di Amburgo chiamata "Pöseldorfer Juden", dal nome del quartiere borghese in cui vivevano. Come menzionarono rispettivamente i suoi amici Maria Wolff-Elkan e Carl Georg Heise

nel 1935 e nel 1936, lei aveva inclinazioni antisemite ed "espressamente non desiderava essere annoverata nella comunità ebraica". Nel 1936, Franz Landsberger, direttore del Museo ebraico di Berlino, aveva chiesto a Valerie Alport alcune opere della Rée e le aveva ricevute. Quando non solo riprodusse i dipinti nella newsletter della comunità ebraica di Berlino Jüdisches Gemeindeblatt Berlin, ma li presentò anche come prove del vigore artistico e della potenza dell'ebraismo, provocò indignazione sia tra i suoi amici ebrei che non ebrei. In un momento così precario e pericoloso per quelli di origine ebraica, si pensava che il giudaismo si fosse appropriato e quindi avesse etichettato come un'artista ebrea una donna che non si considerava ebrea e aveva scelto esclusivamente soggetti del Nuovo Testamento per i suoi dipinti religiosi. Il focus del suo lavoro artistico era stato quello di entrare a far parte e sviluppare il modernismo nell'arte. Pertanto, il libro commemorativo non fu pubblicato negli anni '30 e non fu realizzato che molti anni dopo (vedi sopra).

Con tutti i diversi media in cui ha lavorato Anita Rée, inclusi dipinti, acquerelli, disegni e opere artigianali, si vede un'opera poliedrica che spazia dalla pittura impressionista all'aperto, ai paesaggi cubisti del Mediterraneo, ai ritratti, ispirata dalla Nuova Oggettività. Come donna indipendente del mondo dell'arte, Anita Rée esisteva tra tradizione e modernità, un'artista tedesca con aspirazioni internazionali e un'ebrea cresciuta come protestante. Di conseguenza, il lavoro della Rée fa riferimento alla sua esistenza intermedia in una società moderna in evoluzione durante la Repubblica di Weimar, mentre affronta la questione sempre presente dell'identità. I suoi autoritratti rivelano il sé come un essere straniero, raffigura persone di origini diverse, nudi femminili intimi e gentiluomini della società esagerati, mentre i suoi paesaggi meridionali sono un luogo di desiderio.

Se l'insicurezza è ciò che non ha permesso ad Anita Rée di arrivare a una posizione artistica definita, non le ha impedito di realizzare alcuni lavori davvero notevoli. Ma è significativo che questo fosse nel suo modo più sfrenato, più energico e meno circospetto, quando poteva dimenticare le esigenze della pittura, in opere che probabilmente non considerava affatto opere, ma una sorta di offerte usa e getta agli amici. Ad esempio, una serie di una dozzina di cartoline inviate nel 1929 a una coppia in luna di miele in Francia abbaglia con ciò che la curatrice Karin Schick chiama giustamente "fuochi d'artificio di fantasia, umorismo e gioia di vivere". Le loro parole e immagini – disegnate e dipinte con inchiostro e tempera e collage, ma in ogni caso comprendenti un paio di seni – si mescolano promiscuamente con un dinamismo incurante più vicino al Dada, al Futurismo o ad una certa art brut che a qualsiasi costo la Rée avrebbe considerato come arte. Produceva ancora questa arte postale nel 1932, dopo essersi trasferita da Amburgo a Sylt, dove, per l'ultimo anno circa della sua vita, si occupò principalmente di acquerelli. Ha prodotto per lo più paesaggi, a volte popolati da animali, ritratti con un naturalismo nuovo nel suo lavoro, cupo ma in qualche modo infinitamente morbido nella rappresentazione delle dune ondulate. Apparentemente Anita Rée si è lamentata di non essere in grado di lavorare durante il suo tempo a Sylt. Forse non ha preso sul serio questi disegni di paesaggi.

Un'anima sensibile che è stata prolifica nella pittura, nella musica e nella drammaturgia; una donna di discendenza sudamericana ed ebrea, durante l'ascesa del nazismo in Germania tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta; un'intellettuale che ha preso molto sul serio la sua professione di artista, nonostante la mancanza di una formazione accademica e una fiducia costante nel proprio talento, Anita Rée è stata un'artista il cui tragico destino ha messo a tacere la memoria del suo lavoro.

Ahlers-Hestermann ospitava spesso Anita nel suo studio, insieme alla moglie russa Alexandra Povorina -che aveva conosciuto a Parigi nel 1912-, e si servivano a vicenda come modelli gratuiti. Sia a parole che nei ritratti, la coppia ha descritto Anita Rée come ambiziosa, irrequieta, laboriosa ed energica, feroce, orgogliosa, irritabile, incline a esagerare gli sfoghi di esasperazione; ma anche generosa, affettuosa, intensa e capace di scoppiare in una risata argentea che illuminava una stanza. Grazie all'amicizia con Alexandra Povorina, abbiamo avuto in eredità un manifesto dell'ideale d'arte della Rée in quel momento. In una lettera del 23 luglio 1916, Anita dichiarava infatti di non poter più rimandare l'attraversamento dell'espressionismo tedesco, la cui impulsività era lontana dalle qualità riflessive che apprezzava in artisti come Picasso e Cézanne. In seguito avrebbe ritirato queste dichiarazioni; ma il 1916 era ancora il momento per la Rée di assimilare i contorni netti dei contemporanei francesi e la fredda tavolozza dei colori di Derain, Picasso e, sorprendentemente, Van Gogh.

In questi anni, Rée ha confermato la sua amicizia con Gustav Pauli, che fungeva da anello di congiunzione con il Gotha artistico di Amburgo. Nell'ambito della sua cerchia culturale in Adolfstraße, intrattenne conversazioni con Aby Warburg ed Erwin Panofsky. Conosce anche la cerchia di Richard e Ida Dehmel e il pittore e letterato Carl Hauptmann. Quest'ultimo intendeva trattare la Rée da pari a pari: l'ha invitata a concerti e conferenze, e ha applaudito il gusto esotico e straniero dei suoi dipinti. Tuttavia, la Rée non si è lasciata sfuggire l'occasione di un ritratto per rappresentare con sarcasmo l'arroganza autoreferenziale degli intellettuali. Ella poteva permettersi un tocco di satira pungente qua e là, perché dopotutto era a suo agio tra artisti, curatori, scrittori e musicisti. Negli stessi anni ha la possibilità di interpretare il direttore della Hamburg Philarmonie, Siegmund von Hausegger, e diversi musicisti, come l'amica Ilse Fromm-Michaels. Tuttavia, mentre la sua stella stava sorgendo, le circostanze della sua vita privata furono in qualche modo sfortunate.

Nel 1917 morì suo padre; all'età di trentadue anni, Anita Rée era ancora una donna che non aveva avuto alcuna relazione sentimentale, cosa che desiderava costantemente; le mancava il riconoscimento che invidiava nei suoi colleghi maschi; l'indipendenza finanziaria era ancora un argomento dolente. Dal 1917 in poi, introduce nei suoi dipinti un soggetto che svela un disperato bisogno di tenerezza e vicinanza umana. Numerosi dipinti e schizzi sono illustrati con madri che tengono in braccio i loro bambini; molti di loro assomigliano alla stessa Anita e ai bambini dei suoi amici, stretti in un abbraccio quasi morboso. Gli amici sottolineavano spesso come Anita si fosse trovata nei panni di una donna non convenzionale, contro la sua volontà: ha compensato la sua solitudine riversando i suoi istinti materni sui figli degli altri. E in questi dipinti, l'anima di Anita è equamente divisa nei due personaggi: lei è sia i bambini inerti, perennemente malati e dipendenti dagli altri per la sopravvivenza, sia le madri emaciate ma forti, che portano il peso del mondo sulle loro spalle. Il dipinto *Blaue Frau* (Donna in blu, fig. 125) era così iconico per la poetica di Rée, che lo tenne con sé fino alla sua morte e fu universalmente riconosciuto come una chiave di volta della Secessione di Amburgo; ha raggiunto il prezzo record di 875.000 Euro in un'asta d'arte nel dicembre 2019.

La fatica della Rée fu ripagata negli anni successivi. È stata rappresentata nel 1918 in una mostra organizzata da Ida Dehmel all'Hamburger Kunsthalle, Frauenbund zur Förderung deustscher bildenden Kunst (Associazione delle donne per la promozione delle belle arti tedesche); nel 1919 (settembre-ottobre) in una mostra alla Kunsthaus Lochte (Casa d'arte Lochte), ad Amburgo, con Margarethe Vollbracht; nel 1920 alla Frühjahrausstellung der Hamburgischen Kunstlerschaft (Mo-



fig. 125

stra primaverile dell'Associazione artistica di Amburgo) ed è stata presentata per la prima volta in una mostra all'estero, all'Exposition internationale d'art moderne di Ginevra (Esposizione Internazionale d'arte moderna di Ginevra), accanto a nomi illustri come Derain, Utrillo e Kokoschka. Nel 1921 (così come, successivamente, nel 1928 e nel 1931) decise di non partecipare alla mostra della Secessione di Amburgo, poiché erano esposte pochissime donne e, semmai, gli slot gratuiti erano stati assegnati a pezzi provenienti da collezioni private di Franz Marc, Karl Schmidt-Rottluff, Alexej von Jawlensky, Vasilij Kandinsky, Paul Klee, Pablo Picasso, Marc Chagall, André Derain e Maurice de Vlaminck. Il gruppo che aveva stabilito un programma del genere per l'edizione del 1921 si sarebbe presto separato e riunito sotto il nome di Hamburger Revolutionsexpressionismus. Ciò che, invece, la Rée lodò nell'edizione del 1921 e incoraggiò i suoi compagni a mantenere, fu l'introduzione di appuntamenti musicali e la presentazione di manufatti africani, sulla scia della richiesta degli artisti di emanciparsi dal centrismo occidentale.

Il 1922 segnò l'inizio della fase forse più felice della vita della Rée. Coniugando un desiderio di indipendenza con fantasticherie attorno alla promozione della sua cultura visiva con un viaggio nei

paesi del Mediterraneo, Anita Rée partì per l'Italia, dove risiederà fino al 1925. Già nell'estate del 1921, si era avventurata in un viaggio in Tirolo, che le aveva riempito gli occhi di immagini di una vita più semplice, ma appagante. Inoltre, una spinta di fiducia è arrivata dalla sua mostra personale alla Galerie Commeter e dalla partecipazione a mostre a Travemünde, Stoccolma e Helsinki. In questa fase particolare, la Rée si è sentita più sicura del suo successo come artista, e poteva affrontare un nuovo capitolo a Positano, nel sud Italia.

Dal 1922 al 1925 Anita Rée visse a Positano, all'epoca ancora "un povero villaggio di pescatori", che – come scrive Karen Grol nel suo romanzo – era "anche una specie di sanatorio" per l'artista, tormentata da malinconia e ansia, un "nascondiglio intelligente e silenzioso, una parte dell'Italia dimenticata e deserta. Mescolatevi in modo discreto con i Positanesi. Sforzati di appartenere". Il soggiorno in Costiera Amalfitana diventa una fase molto produttiva e di successo nel lavoro di Anita Rée. Quando la "Galerie Commeter" ha esposto dipinti italiani dopo il suo ritorno ad Amburgo, la rinomata rivista "Kunstchronik und Kunstmarkt" ha osservato: "Con le sue ultime creazioni, l'artista si colloca tra le cose migliori in Germania, per esempio. Al momento, l'artista sta realizzando una pittura più recente… Il soggiorno nel solitario e maestoso paesaggio italiano e nei dintorni porta un nuovo stile alla maturità dell'artista… Le immagini non sono stilizzate in larga misura con mezzi decorativi, sono percepite come grandi" (vol. 59, n. 48/49).

La costiera amalfitana, bagnata dal sole, abitata da piccole comunità di amabili persone la cui vita scorreva più lentamente, assumeva per Anita un significato magico. È stata particolarmente affascinata dai gruppi di case sulle scogliere. Ha organizzato elementi naturali, come il mare e le palme, in composizioni quasi metafisiche. Le cupole arabo-bizantine sono i coperchi di edifici prosaici, come i mulini, che raggiungono proporzioni monumentali e condannano gli esseri umani a dimensioni minuscole; le scale sono nascoste dietro un reticolo di alberi spogli. Le strutture architettoniche esagerate rappresentavano un simbolo delle sue difficoltà nel superare alcuni punti di riferimento essenziali della vita. Il periodo italiano coincise con l'interiorizzazione di diversi stili: De Chirico, Morandi, Carrà furono mescolati dalla Rée a Rosseau, Derain e la Neue Sachlichkeit (Nuova Oggettività). Inoltre, viaggi in Calabria, a Pantelleria, Assisi, Ravenna, Firenze, Arezzo e Napoli, in compagnia di una cotta appena incontrata, il bibliotecario Christian Selle, e l'amica Valerie Alport, hanno offerto alla Rée l'occasione di intrecciare la sua arte con gli esempi degli antichi maestri italiani, come Giotto, Duccio di Buoninsegna, Piero della Francesca e Botticelli. Christian Selle è dunque l'uomo che la accompagna nei vari spostamenti in Italia, quando la base era Positano e Anita se ne era innamorata. Quando la Rée sa che si è sposato, alla fine del 1925, ha uno dei momenti di forte depressione; il matrimonio era stata la causa anche dell'interruzione del loro scambio epistolare. In effetti il periodo positanese termina proprio il 1925.

Recentemente, mentre questo lavoro stava per andare in stampa, ho avuto la fortuna di reperire un'altra opera di Anita Rée relativa proprio a Selle, almeno a quanto indica il titolo: è un olio su tela di cm 84x74, titolato infatti *Conte Ruggiero Carnelli, Positano (Christian Sell)*, 1922-25, in collezione privata (fig. 126). Il dipinto restituisce il volto di un uomo dall'espressione molto seria, bruno con baffi e barba e sulla testa un cappello scuro ad ampia falda: è seduto su una sedia a sdraio su un terrazzo dal quale si coglie il muretto di delimitazione e sotto il mare, mentre sulla sua sinistra un fico d'India mostra nelle pale di un verde carico la sua lussurreggiante forza. Sulla sua destra, invece, si vede una brocca tipica in ceramica locale e dei frutti, arance, di cui una nelle mani



fig. 126

dello stesso giovane. L'espressione e l'atteggiamento lo farebbero individuare come uno straniero, dunque lo stesso Selle, ma il titolo del dipinto parla di un conte, Ruggiero Carnelli, italiano allora, come Pasquale Spina, un altro conte italiano che Anita Rée ritrasse (Positano III, p. 75). Nel citato Catalogo della mostra *Itaklien Sehnsuch!* (v. supra) si ricorda che Anita Rée lo "ha ritratto come un contadino italiano in un dipinto straordinariamente colorato"!

"Anita Rée a Positano, per me questo significa l'esperienza di uno spirito orientale" scrive Christian Selle in retrospettiva in una lettera del 29 aprile 1935 allo storico dell'arte di Amburgo Carl Georg Heise. La menzione è in Maike Bruhns (v. supra).

Anita Rée tornerà a Positano nel 1931 per un soggiorno di solo quattro settimane.

I volti incontrati durante il pellegrinaggio italiano sono stati catturati dalla Rée con un pizzico di esotizzazione. Molti dei ritratti, compreso il suo, hanno tratti arabi e sono disegnati come se fossero stanchi per il sole cocente, o inebriati dalla beatitudine dionisiaca di una vita semplice, in armonia con la natura e non ancora inquinata dalla stessa rigidità dei paesi del Nord. Nel *Selbstbildnis auf Pantelleria*, Rée si è ritratta in disparte, la sua pelle e i suoi capelli mimetizzati con i colori dello

sfondo. Nell'*Halbakt vor Feigenkaktus,* i seni della modella emulano la forma di frutti succosi. L'abito di Teresina replica la vegetazione lussureggiante dietro di lei. Una volta tornati ad Amburgo, questi dipinti hanno determinato alcune delle più grandi fortune economiche e critiche della Rée. Teresina fu acquistata da Gustav Pauli per essere esposta alla Hamburger Kunsthalle; *Halbakt vor Feigenkaktus* è stato acquistato da Max Warburg. Al suo ritorno ad Amburgo, Rée ha scoperto di essersi costruita la reputazione di uno degli artisti più talentuosi in Germania.

Nel 1926 la Galerie Commeter le dedica un'altra mostra personale, incentrata sul nucleo delle opere di Positano. Nonostante abbia beneficiato del consenso sulla sua maturità come artista, Rée ha scoperto che il sentimento comune era che i prezzi dei suoi dipinti fossero troppo alti, il che produceva un sentimento di discriminazione e mancanza di comprensione, che l'avrebbe ossessionata per molti anni a venire. Altri momenti hanno contribuito ad aumentare un senso di solitudine straziante. Lei, infatti, ha dovuto rinunciare allo studio a casa dei genitori, e così ha iniziato una serie di rapidi trasferimenti in appartamenti di altre persone. L'indipendenza guadagnata duramente nei mesi precedenti stava svanendo, così come lo slancio della sua routine lavorativa. Inoltre, alla fine del 1925, fu raggiunta dalla notizia del matrimonio di Christian Selle (v. supra). Il colpo di grazia fu la rottura con la Secessione di Amburgo, a causa del rifiuto del suo dipinto *Weiße Bäume in Positano.*

Il dipinto *Weiße Bäume in Positano*, "Alberi Bianchi a Positano", può essere considerato l'opera più importante dei suoi anni in Italia. Durante la sua permanenza a Positano ha studiato l'architettura di questo villaggio di montagna, il suo paesaggio e gli abitanti, che ha catturato in singoli ritratti o scene di vita popolare. Affascinata dalla pittura del Quattrocento e in particolare dagli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo, alla fine sviluppò uno stile che era molto in sintonia con la Nuova Oggettività. Sebbene questo lavoro sia considerato un punto culminante tra i panorami di Positano oggi, all'epoca era controverso. La storia di questo dipinto, a lungo considerato perduto, allude al destino di Anita Rée. Sebbene non si sia mai identificata come ebrea, è stata vittima della persecuzione nazionalsocialista. Oggi il dipinto è ospitato presso la Hamburger Kunsthalle.

Tra le 190 opere della sua produzione pittorica, Anita Rée considerava la "Weiße Bäume a Positano" la più importante della sua epoca in Italia. È un punto culminante tra le vedute di Positano che ha dipinto. In una curva stretta, una strada che conduce sopra un ponte corre su un pendio e tra diversi edifici. È incorniciato da muri. In primo piano, un'altra parete che porta al bordo destro dell'immagine crea ulteriore profondità. Sul pendio, ci sono una serie di edifici sfalsati, semplici case cubiche sormontate da cupole poco profonde e con aperture per finestre e porte e piccoli spazi per far entrare la luce. Sullo sfondo, ci sono diverse case e giardini. L'unico edificio raffigurato in modo più dettagliato è la casa sopra la curva della strada. Gli edifici cubici appaiono spogli e orientali e sono leggermente obliqui, il che evoca un'impressione di posti vacanti ulteriormente rafforzati dalle persiane chiuse. I dadi bianchi e grigi si innalzano sopra gli edifici, i loro rami spogli e invernali si intrecciano in una fitta rete sul bordo superiore del dipinto. Palme e cactus crescono nei giardini raffigurati in primo piano. La natura sembra opporsi alle strutture create dall'uomo, poiché non solo gli alberi si alzano sopra le case, ma dominano anche l'immagine visivamente "raggruppando" l'architettura. Piccole scale che si aprono su pareti o da nessuna parte, finestre e porte aperte, una scala appoggiata a un muro e un altare con una figurina della Madonna alla curva della strada parlano tutti di abitanti, ma l'immagine stessa è priva di persone. Sia nella sua applicazione

della pittura che nella direzione della luce, Anita Rée ha sviluppato la sua versione personale dello stile "New Objectivity". Non è visibile un solo tratto di pennello nella sua liscia applicazione della vernice. Dominano i toni bianco, grigio, marrone chiaro e beige. Pochi accenti come un'ombra blu di un albero, una porta blu-verde o marrone rossastro, una cornice gialla o foglie di palma verdi sullo sfondo illuminano leggermente la composizione e creano una tensione silenziosa. La luce simile a quella di un riflettore da destra affina le forme e i contorni di pareti, edifici e alberi in una rigidità formale senza precedenti, simile alla messa a fuoco della fotocamera. La scena sembra intorpidita dal freddo invernale, quasi congelata e magica nel suo esagerato realismo.

Il suo dipinto di Positano ha incontrato reazioni contrastanti ad Amburgo. Esperti come il direttore della Kunsthalle, Gustav Pauli e sua moglie Magdalena furono entrambi presi da esso nel 1926, e lo storico dell'arte Aby Warburg lo considerò il miglior dipinto della mostra "Hamburger Kunst". La giuria presieduta da Friedrich Ahlers- Hestermann respinse il dipinto, tuttavia, criticando la sua "rigidità, simile a quella di un vecchio maestro". Anita Rée non era presente per difendere il suo lavoro. Si sentì offesa, quasi non mostrò più le sue opere nelle mostre della Secessione e cadde persino nell'amicizia con Ahlers-Hestermann. La loro vecchia amicizia aveva subito danni irreparabili a causa di un atteggiamento conservatore.

Il destino successivo di questo controverso dipinto fu tortuoso ma tipico per il periodo nazionalsocialista. Nel suo testamento, l'artista lo aveva lasciato in eredità al medico e noto anestesista Dr. Ernst von der Porten e sua moglie Frieda, sua amica che chiamò "Fridjof". Nel 1935 scrissero a Carl Georg Heise: "Ora abbiamo appeso il nostro dipinto ad olio e lo godiamo molto. "Nel 1938, la coppia ebrea fuggì a Bruxelles. A seguito dell'occupazione tedesca, entrambi furono arrestati dalla polizia belga ed Ernst fu successivamente espulso dal Belgio e deportato nel campo di St. Cyprien in Francia. Sua moglie lo seguì volontariamente da quando era in ospedale per sospetto tifo dopo un tentativo di suicidio fallito. Non vedendo futuro per se stessi, la coppia si suicidò nell'ospedale di Perpignan il 13 dicembre 1940. Il dipinto rimase perduto. La dott.ssa Gerda Ottenstein (1912–1988), l'unica delle tre figlie della coppia a sopravvivere, non fu in grado di fornire alcuna informazione su dove si trovasse negli anni '80, e non lo aveva neppure elencato nella sua domanda di risarcimento. Decenni dopo, nel 2011, il dipinto riemerse nella casa d'aste Villa Grisebach a Berlino. Un'anziana signora il cui defunto marito aveva posseduto il dipinto lo aveva venduto a un commerciante d'arte belga ad Anversa a basso prezzo. Una ricerca dello storico olandese Lucas Bruijn ha dimostrato che Frieda von der Porten aveva messo in deposito diverse cose prima di fuggire in Belgio, e il dipinto era molto probabilmente tra questi. Grisebach ha ricordato il dipinto all'asta per la sua incerta provenienza. Un anno dopo, il 23 giugno 2012, i proprietari lo misero all'asta a Beurrett e Bailly a Basilea, dove fu venduto per Euro 129.126, tre volte il suo valore stimato. Qualche tempo dopo, fu acquistato dalla Kunsthalle di Amburgo a un prezzo ancora più alto. Dopo 90 anni, è finalmente arrivato al suo giusto posto, nel 2013, ed è ora considerato uno dei momenti salienti della collezione del museo di opere d'arte della "Nuova oggettività". Allo stesso tempo, è un promemoria del triste destino sia della sua pittrice che dei suoi eredi.

All'età di 41 anni, Anita Rée ha subito il colpo di depressione: senza il conforto di una sua famiglia, né la sicurezza finanziaria, ha iniziato a soffrire di eruzioni cutanee e giorni di stato catatonico. Fu a questo punto che iniziò a meditare sulla possibilità di suicidio. Agnes Holthusen, una delle dottoresse e amiche più intime di Anita, ha riunito una cerchia di donne di cultura attorno alla

pittrice, anche per cercare di risollevare il suo spirito; ma la sua testimonianza rivela come la Rée fosse in uno stato terribile, e il suo atteggiamento presuntuoso, dispotico e irascibile ha allontanato preziose connessioni.

Negli anni 1926-'30, Anita Rée si è appropriata completamente del linguaggio della Neue Sachlichkeit per eseguire un'analisi spietata delle sue relazioni. Delusa dall'elitarismo della comunità artistica di Amburgo, ha ritratto alcuni dei suoi amici come individui freddi, da soli o circondati da cose invece che da persone. La politica aveva senza dubbio iniziato a svolgere un ruolo decisivo nel garantire la sua ammirazione, poiché la popolarità del nazismo era in aumento e la Rée si trovò improvvisamente a dover giustificare la sua ascendenza ebraica e straniera.

Nel 1930 Anita Rée è stata incaricata di progettare una pala d'altare per la chiesa evangelica di Ansgar di recente costruzione ad Amburgo-Langenhorn. Ma la parrocchia è stata messa sotto pressione dal lato nazionalsocialista, inizialmente resistito sottolineando che Anita Rée era stata battezzata protestante, ma poi ha ritirato l'ordine. "Tuttavia, Anita ha deciso di fare un'ultima volta il giro della chiesa per cercare il pastore un'ultima volta. Poi l'ha visto. Una piccola ma ben riconoscibile svastica in mattoni rosso chiaro era decorata sulla facciata sud. "Così Karen Grol descrive la situazione che fu uno dei fattori decisivi che portò Anita Rée a lasciare Amburgo nel 1932 e trasferirsi a Sylt. Lì viveva in condizioni finanziarie ristrette e soprattutto in una paura costante. "Non riesco più a trovare la mia strada in un mondo del genere e non ho altro desiderio che lasciarlo, non vi appartengo più. Che senso ha – senza famiglia e senza l'arte un tempo amata e senza persone – continuare a vegetare solitaria in un mondo così indescrivibile e impazzito", notò poco prima di morire.

È grazie a Wilhelm Werner che diverse opere di Anita Rée – tra cui l'autoritratto del 1930 e il ritratto della ragazza del limone Teresina di Positano – sono state conservate nelle proprietà dell'Hamburger Kunsthalle. Werner, che lavorava come custode alla Kunsthalle, lo nascose nel suo appartamento ufficiale nel 1937 per evitare che venisse confiscato dai nazionalsocialisti, e poi nel 1945 lo restituì tacitamente al deposito. Karen Grol fornisce questa "operazione di salvataggio" – il cui autore Werner è stato riconosciuto solo dopo la sua morte – come cornice intorno alla sua biografia di Anita Rée, che è essenzialmente narrata cronologicamente. Nel complesso, Grol aderisce strettamente ai fatti verificabili e inserisce la storia della vita in un contesto contemporaneo, culturale e socio-storico dettagliato. Nel suo epilogo, Karen Grol osserva: "Oltre a fare ricerche sulla vita e sul lavoro di una persona, le domande rimangono sempre senza risposta. Alcune circostanze e background non dovrebbero forse venire alla luce, altri rimangono sconosciuti perché non sono stati adeguatamente documentati, le prove sono scomparse o nessuno ha sospettato ciò che potrebbe interessare oggi. Nella vita di Anita Rée, i rapporti d'amore in particolare sollevano interrogativi. Di volta in volta, la corrispondenza o un'immagine dell'opera impressionante di Rée forniscono solo indizi vaghi. Allora come potrebbe essere stata la vita dell'insolita artista di Amburgo?". Il libro di Karen Grol fornisce una serie di possibili risposte e, soprattutto, questo romanzo biografico è un buon stimolo per affrontare l'impressionante opera di Anita, che è stata a lungo dimenticata come pittrice.

Il 3 dicembre 1930, Clara Rée, la madre di Anita, morì di tubercolosi. La perdita di sua madre ha causato in Anita l'aggravarsi della sua depressione e un desiderio più forte di morire e finalmente essere libera da ogni dolore.



fig. 127

Il ritratto della madre sul letto di morte ricorda stranamente la stessa Anita. *Die Mutter auf dem Totenbett* (La madre sul letto di morte, fig. 127), carboncino su carta, 1930, misure e collocazione sconosciute. Il rapido schizzo a carboncino incornicia il profilo appuntito e i lunghi capelli sparsi con una poesia (Cosa sarà dopo quell'ora / quando questo è accaduto / nessuno lo sa, nessuna conoscenza / è mai venuta da lì / si riaccenderà di nuovo / dalla gola soffocata / dalla luce rifratta? / Non credo. / Ma vedo un segno: / oltre la terra delle ombre / da lontano, da un luogo vasto / una mano grande e bella / che non mi toccherà, / la distanza non lo permetterà: / ma che io sentirò / e che sei tu). Il ritratto della madre appare come un presagio funesto se confrontato con il più noto *Selbstbildnis* del 1930. In questo autoritratto, Rée ha catturato con toccante onestà l'essenza di una donna sulla quarantina, che si è aggrappata alla sua arte: il suo volto risalta su uno sfondo dorato, che ricorda quello delle icone ieratiche bizantine. Appare nuda con le braccia incrociate a forma di crocifisso; esattamente come Cristo, Anita ha accettato il duro compito di essere se stessa, anche in completa solitudine.

Gli ultimi anni di Anita Rée sono segnati da un'insostenibile condizione di provvisorietà e da una netta frattura con la sua vita precedente. Incapace di continuare a risiedere ad Amburgo, quando la vendita dei suoi quadri non era più sufficiente per procurarle una somma vivibile, accettò l'offerta di un'organizzazione per l'aiuto reciproco tra artisti e fuggì a Sylt. Se fino ad allora Anita era stata ricordata dai suoi amici per avere alcune bizzarre abitudini di cura di sé, come vestiti stravaganti, mangiare patate crude o uova con il guscio, il caos iniziò a trasmettersi alle sue abitudini lavorative, e nascose tutte le sue opere nella cantina della Kunsthalle, continuando a dipingere su cartone e diluire i vecchi tubi di colore fino all'ultima goccia. Oltre alle circostanze ristrette, Anita Rée fu rattristata dalla partenza di Carl Vorwerk, la sua ultima infatuazione, per il Cile in seguito alla persecuzione nazista; il clima e la ridotta vita sociale su cui poteva contare mentre era a Sylt, che era ben lungi dall'essere esente dal veleno del nazismo; l'incapacità paralizzante di lavorare in tali condizioni, che alla fine portò a una spirale di depressione e suicidio.

Anita Rée potrebbe riprendersi temporaneamente dalla sua depressione investendo le sue energie in progetti monumentali nella città di Amburgo. Fritz Schumacher, all'epoca direttore della commissione per i lavori pubblici ad Amburgo, commissionò un vasto programma di miglioramenti architettonici, che sarebbero stati decorati dagli artisti in voga della città. Nel 1932, Anita Rée è stata incaricata di tre sedi: fin dal primo progetto, Rée ha incontrato resistenze le cui motivazioni potevano essere ricondotte al disagio politico e sociale. La Germania stava per cadere sotto l'egida conservatrice del nazismo e Anita Rée, nonostante fosse cresciuta come una tedesca evangelica, era già disprezzata come ebrea straniera. La seconda delle commissioni pubbliche di Rée è l'unica attualmente visibile: il tema scelto è Orfeo e gli animali, giudicato adeguato dalla Rée per un luogo che doveva accogliere musica e movimento.

Il 12 dicembre 1933, Anita Rée si tolse la vita ingerendo una quantità letale di Veronal, come già detto; un estratto di un giornale che riportava di un banchiere che si suicidava con la stessa droga, fu trovato nella rubrica degli indirizzi della Rée, facendo pensare ad una premeditazione sul come porre fine alla sua vita. La lettera scritta il 2 dicembre 1933 che menzionai in Positano III cadeva proprio nel giorno della morte della madre ed è lei che la disegna sul letto di morte, in un'opera che sottolinea l'estrema somiglianza nei tratti decisi del volto.

Le ultime opere di Anita Rée passano da una varietà frenetica a, infine, un luogo di pace rarefatto. Due serie, in particolare, sono le pietre miliari dello stato mentale che stava vivendo negli ultimi mesi della sua vita. Uno è una serie di piccoli dipinti, resi attraverso la tavolozza dei colori essenziale degli inverni di Sylt, in cui disegna teneramente pecore e vitelli, catturati nella vulnerabilità della loro nascita, o attaccati in gruppi mentre si trovano nei magri pascoli coperti di neve. A differenza di lei, in questi dipinti gli animali appartengono ancora a un gruppo e conservano l'innocenza cristiana che aveva visto spazzare via dal nazismo. Come lei, i cuccioli nei dipinti sono nati per soffrire e lasciare la terra. La seconda serie è lo studio delle dune, concepite come oasi paradisiache e replicate ossessivamente anche su ritagli di carta sandwich. La tavolozza dei colori è stata periodicamente levigata fino a ridursi a un nucleo di due-tre pigmenti terrosi, che hanno indotto la Rée a riferirsi a questi dipinti come "paesaggi lunari". Nelle ultime versioni, queste dune includevano altri elementi come arcobaleni o fari, un remoto ricordo dell'arte, che guidò la Rée attraverso tempi di disperazione. I giornali riportarono per la prima volta la morte della Rée il 13 dicembre 1933, ma solo dopo che la cremazione era già avvenuta. I giornali di Amburgo non hanno affatto menzionato la sua morte. Gustav Pauli pronunciò un discorso di addio il giorno dei suoi funerali, a cui parteciparono solo pochi intimi, sottolineando come pochi artisti dopo Anita avrebbero potuto eguagliare il suo talento, pur avendo un destino più favorevole.

Riguardo al lascito testamentario vi sono versioni assolutamente diverse. In Positano III scrivo: "La proprietà di Anita Rée, che la sua amica Hildegard Heise registrò fotograficamente, fu distribuita ai suoi amici secondo un decreto testamentario. Alcune delle sue opere -come i suoi paesaggi italiani e la pala d'altare per l'Ansgarkirche- caddero vittime di bombardamenti; 14 disegni e due acquerelli furono confiscati nell'azione dell'"Arte degenerata" nel 1937. La Kunsthalle possiede la più grande collezione di opere di Anita Rée, che è stata ampliata negli ultimi anni da tre acquisti". Eva Casini sostiene una verità molto più dura. "Nel suo testamento, Rée ha indicato che voleva che Heinrich Theodor Beine, gestore delle sue finanze, ereditasse l'intera collezione senza parlare della proprietà a nessuno. Tuttavia, suo cognato, Heinrich Welti, è stato in grado di avvalersi di elementi legali, acquisendo l'intera eredità e procedendo a vendere la maggior parte dei pezzi ad acquirenti privati. L'unica clausola del testamento che viene rispettata è quella di non organizzare una mostra post mortem".

Un'anima sensibile che è stata prolifica nella pittura, nella musica e nella drammaturgia; una donna di discendenza sudamericana ed ebrea, durante l'ascesa del nazismo in Germania tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta; un'intellettuale che ha preso molto sul serio la sua professione di artista, nonostante la mancanza di una formazione accademica e una fiducia costante nel proprio talento, Anita Rée è stata un'artista il cui tragico destino ha messo a tacere la memoria del suo lavoro.

Il suo luogo di sepoltura è stato smantellato negli anni '80, per fare spazio a un altro defunto. Una pietra commemorativa è stata finalmente innalzata nel 1995 a Ohlsdorfer Friedhof, ad Amburgo. Visto il contributo dato alla Secessione di Amburgo, nonché i profondi legami con gli intellet-

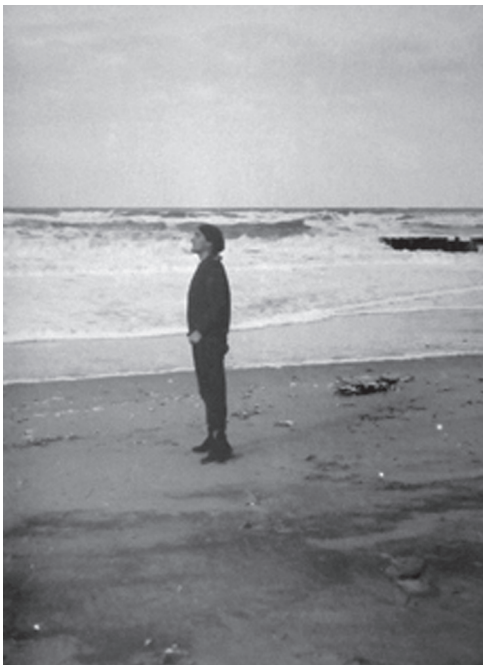


fig. 128

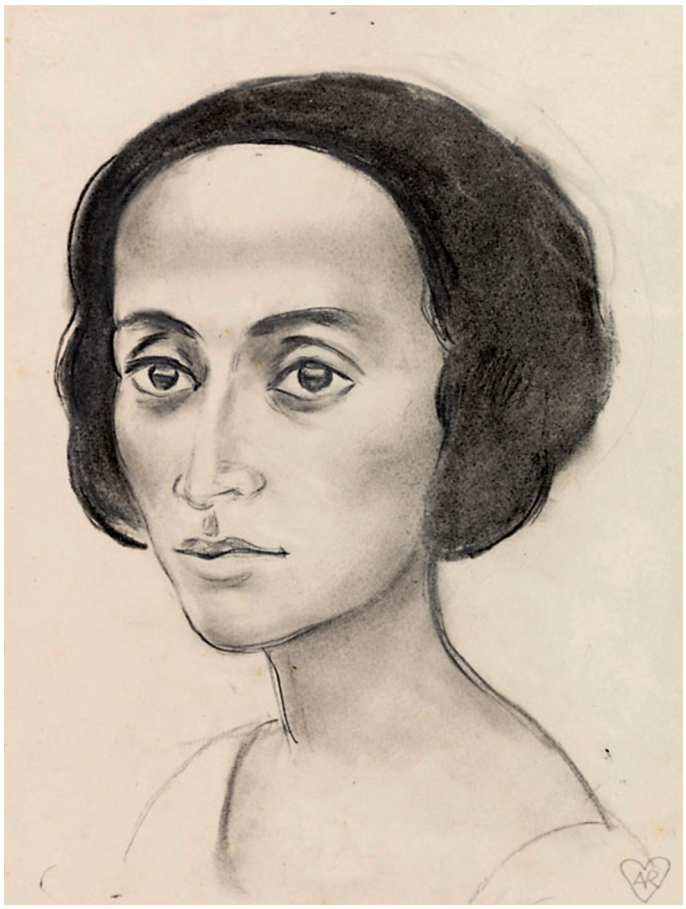


fig. 129

tuali che ha sviluppato durante tutta la sua vita, è difficile spiegare perché Anita Rée sia stata così poco ricordata dopo la sua morte. È possibile che molti fattori siano stati convergenti nel renderla piuttosto impopolare dopo la sua morte. Come donna in un ramo dominato dagli uomini, come esponente della borghesia cristiana che non voleva associarsi alla comunità ebraica – e tuttavia lo era, suo malgrado: nel 1937, le sue opere erano già esposte tra quelle degli "Artisti degenerati" – , come vittima suicida e come persona con problemi di salute mentale, Anita Rée era condannata a portare molti marchi sulla sua persona anche dopo la morte. La ricerca condotta negli ultimi anni ha portato alla luce una donna e un'artista la cui personalità si riverbera vividamente non solo attraverso la sua produzione, ma anche attraverso le sue lettere e diari privati.

L'ultima fotografia di Anita Rée la vede sola, davanti al mare della spiaggia di dune di Sylt (fig. 128); pochi giorni dopo sarebbe morta.

Come già accaduto per le altre opere di Carl Palme recuperate, un nuovo ritratto realizzato da Anita Rée è comparso sul web recentemente. Mi è sembrato giusto inserirlo per la bellezza dell'opera che fa ancora onore a questa brava quanto sfortunata artista.

Nenella Nobili (Römerin, fig. 129), 1926, è disegno a matita con carboncino, opera su carta, cm 31x23,6[45]. L'artista ha utilizzato il monogramma AR nel cuore per raffigurare le persone a cui era particolarmente vicina, qui in basso a sinistra. È un ritratto femminile caratteristico ed espressivo. Purtroppo non ho recuperato notizie sulla donna ritratta, ma è facile che facesse parte delle persone che Anita conobbe a Positano, non tra i locali, ma tra le persone che sceglievano Positano, come luogo elitario, come il conte Pasquale Spina, o personaggi del mondo artistico e intellettuale come Eleonora Duse, della quale esegue il ritratto nello stesso 1926, dunque appena lasciata Positano.

45 Proveniente dalla Collezione privata Germania settentrionale di Valerie Alport, Amburgo; mercante d'arte Kufahl, Amburgo; Galerie an der Staatsoper, Amburgo; da una collezione privata Oxford, Regno Unito; andata in mostra nel marzo 2001.

Il polacco Edward Okuń e la torre normanna di Maiori nel 1920

La torre Normanna di Maiori è la più antica torre della Costa d'Amalfi (vedi sopra Augustine Fitzgerald)[46].

La torre Normanna di Okuń (fig. 130), *Fort by the sea*, firmata con il monogramma dell'artista e datata in basso a sinistra nel 1920, mostra un riflesso sul mare molto particolare che lo differenzia da tutti gli altri con questo tema. È davvero interessante che il polacco Okuń, simbolista, presti attenzione ad un elemento fortemente diffuso fra i pittori locali e di sicura resa economica per loro, laddove lo abbiamo visto interessarsi ora all'albero del pane di Amalfi, ora al cancello di un giardino nella stessa Amalfi, insomma a particolari che non venivano solitamente colti dai nostri pittori in quanto facenti parte di un vissuto familiare, ma apprezzati dagli stranieri in quanto insoliti.

Non dipinge il Duomo di Amalfi, pur avendo ritratto il paesaggio amalfitano in molteplici scorci, ma la torre di Maiori, sicuramente fra le più rappresentative della categoria delle *Sarazenen Türme* (v. infra), rappresentò per Okuń un irresistibile richiamo. *Fort by the sea* trova innumerevoli confronti come abbiamo sinteticamente accennato sopra (le opere di Albino (fig. 131), Capone, Paolillo (fig. 132), Della Mura, Cimino ed altri, vedi supra). Interessante anche una identica prospettiva della torre (un olio su tela di cm 73,5x104,5 in collezione privata a Maiori, ugualmente degli anni Venti, fig. 133) in un altro pittore straniero, Willem Welters, pittore di origine olandese, nato a Rotterdam nel 1881 e morto a Bordighera nel 1972[47]. Era anche il centro di un soffitto dipinto di una casa nobiliare, Palazzo Staibano in via Pedamentina, con una infiorescenza particolarmente stile Liberty (fig. 134).

fig. 135



Edward Okuń (1872-1945, fig. 135, Edward Okuń, *Self portrait with butterfly* (Autoritratto con farfalla) c. 1902; e fig. 136, Edward Okuń, *Portrait of the Artist and His Wife Anticoli Corrado in the Background*, dove è ritratto con la moglie sullo sfondo di

46 Tra le curiosità storiche, "L'episodio siciliano" del film "Paisà" di Roberto Rossellini fu girato tra le mura della Torre Normanna. Negli anni Cinquanta Ingrid Bergman e Roberto Rossellini furono fotografati presso la Torre Normanna. Negli ultimi anni la torre è stata visitata da ospiti locali, nazionali ed internazionali, tra cui Carlo Buccirosso, Biagio Antonacci, Naomi Campbell, Leonardo Di Caprio e dall'indimenticabile Lucio Dalla.

47 Viaggiò a lungo in Italia e dal 1910 al 1935 visse a Capri. In seguito si trasferì definitivamente in Liguria. Fu un pittore specializzato soprattutto nella produzione di paesaggi ed i suoi dipinti ebbero un grande successo soprattutto tra l'aristocrazia e l'alta borghesia che frequentava i luoghi di villeggiatura.



fig. 130









fig. 131
fig. 132

fig. 133
fig. 134



fig. 136

Anticoli Corrado) nacque da una famiglia nobile e rimase presto orfano. È cresciuto con i nonni per parte materna. Dopo aver ereditato una grande fortuna, iniziò presto a disegnare prendendo lezioni con grandi pittori. Nel 1891 studiò alla Scuola di disegno di Varsavia. Dal 1891-'93 studiò sotto la direzione di Isidore Jablonski e Jan Matejko all'Accademia di Belle Arti Jan Matejko. Ha continuato i suoi studi a Monaco di Baviera e Parigi. Nel 1897 Okuń andò a studiare con Simon Hollósy che fondò la colonia di artisti di Nagybánya. È stato un pittore Art Nouveau polacco e massone. Dipinse paesaggi, ritratti, disegnò copertine e illustrò riviste, tra cui la rivista tedesca "Jugend". Nei suoi anni più giovani ha anche gareggiato come ciclista da corsa nel Regno di Polonia.

Per i successivi 20 anni, dal 1898, visse a Roma e viaggiò anche a Sorrento, Amalfi, Capri, Venezia, Padova, Ravenna, Firenze e Siena. Partecipò alla vita della colonia artistica polacca a Roma, e fu cofondatore della loggia massonica "Polonia". Okuń tornò in Polonia nel 1921 e si stabilì a Varsavia. Dal 1925 fu professore alla Scuola di Belle Arti. Era un membro della Società degli artisti polacchi. Insieme ai suoi amici fondò una loggia massonica chiamata "Copernico". È stato vicepresidente della Società per l'Incoraggiamento delle Belle Arti. Durante l'apertura annuale del Salon Incentives ha assistito all'assassinio del primo presidente della Polonia, Gabriel Narutowicz, da parte di Eligiusz Niewiadomski. Ha aiutato a catturare Niewiadomski, insieme a uno degli aiutanti del presidente. Durante la seconda guerra mondiale visse a Varsavia. Dopo la rivolta di Varsavia, Okuń si trasferì a Skierniewice, dove fu ucciso da un proiettile vagante nel gennaio 1945.

Nel territorio in esame è notevole anche *Mediterrean landscape* (fig. 137), con sullo sfondo Amalfi e in prima vista una caratteristica casa con terrazzo e tetto rosso, immersa nel verde e ancora *Amalfi* (fig. 138), vista dal mare con tutti i suoi monumenti, dal cimitero monumentale alle chiese, San Biagio sulla sinistra, San Benedetto sulla destra e il campanile del Duomo al centro. Ma una nota particolare caratterizza l'opera, grandi navi vascello antiche, come a riportare indietro la gloriosa repubblica marinara.



fig. 137



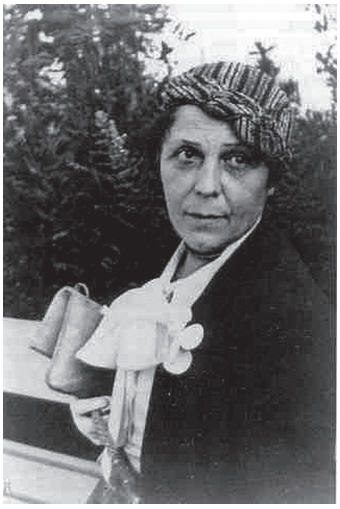
fig. 138

Josef Eberz e Gertrud Alber sulla costiera amalfitana negli anni Venti

Torno volentieri su Josef Eberz, ma in questa sede soprattutto per mostrare anche alcune opere della moglie Gertrude Alber (fig. 139, foto d'epoca).

Josef Eberz, nato a Limburg a.d. Lahn il 3 giugno del 1880 e morto a Monaco il 27 agosto del 1942, fu pittore, disegnatore, incisore e illustratore[48]. Il suo lavoro comprende nature morte, paesaggi, composizioni libere di figure e temi biblici. Durante la prima guerra mondiale, realizza immagini e schizzi espressivi con episodi di guerra. Negli ultimi anni, riceve grandi ordini per disegni per l'attrezzatura per chiese e ville. Nel corso degli anni Venti realizza diverse opere su Amalfi e Ravello[49].

fig. 139



Paula Gertrud Alber (Münsingen, 26 maggio 1879 – Stoccarda, 2 gennaio 1955), figlia del farmacista August Alber e di sua moglie Friderike, ha trascorso la sua infanzia a Cannstatt. Il suo talento artistico è stato incoraggiato dai genitori. Anche se studiare arte non era affatto scontato per le donne, era ancora possibile all'Accademia di Belle Arti di Stoccarda nel 1908 per iniziare a studiare pittura. Prima di allora, nel 1893, era entrata a far parte dell'Associazione delle pittrici del Württemberg, appena fondata a Stoccarda perché l'Accademia aveva istituito nel 1892 una propria scuola di pittura femminile, che non copriva l'intero programma. Nel 1910 solo Luise Deicher e Käthe Loewenthal furono registrate insieme a Gertrud Alber. La situazione cambia quando Adolf Hölzel ha rilevato la scuola di pittura femminile. Nonostante le numerose ostilità, l'importante pittore e valente educatore portò questa istituzione, come tutta l'Accademia, di cui fu direttore dal 1916 al 1918, ad un'alta reputazione. Il numero delle donne aumentò a 16,

48 Studiò presso l'Accademia di Belle Arti di Monaco di Baviera nel 1901-'03, quando va a Karlsruhe, poi nel 1904 a Düsseldorf, e nel 1905 all'Accademia di Belle Arti di Stoccarda. Nel 1907-'12 segue un Master di classe A. Nel 1917-'18 è a Wiesbaden e Darmstadt. Nel 1918 è residente a Monaco di Baviera. Membro della Darmstadt e della Secessione di Berlino e della Nuova Secessione, tra l'altro, effettua viaggi di studio all'estero.

49 *Kirche bei Amalfi* (Chiesa presso Amalfi), 1921; *Felsen bei Amalfi* (Rocce presso Amalfi), probabilmente 1921; *Amalfi, Valle de' Molini*, 1927, immagine conservata nello Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek. *Strasse nach Ravello* (Strada per Ravello), 1920, è un acquerello e gouache, cm 30,20X43, 1920, firmato e titolato sul retro; etichetta incollata e montata su cartoncino di supporto sul retro. Fu in mostra a Monaco alla 3. Graphikaustellung der Münchner Neuen Sezession, Glaspalast, Munich 1921, con il n. 118. E ancora alla Darmstädter Sezession, October-November 1921, con il n. 68. Apparve infine nella mostra Josef Eberz. Aquarelle und Zeichnungen aus Italien, Galerie Neue Kunst, Hans Goltz, Munich 1924, con il n. 39. Lot 418 – Ketterer Kunst, Munich (April 27, 2012), Modern Art (Sale 389). *Amalfi* penna e acquerello su carta intessuta, 1921, cm 48,5x33,6; firmato, datato e intitolato a penna in nero in basso a destra. *Italienische Landschaften* (Paesaggi italiani), del 1923, raccoglie varie incisioni su Amalfi, firmate e della misura di ca. 12,5x18 cm. Sono inclusi: *Paesaggio nel Sud Italia* (1922), *Kirche bei Amalfi* (Chiesa di Amalfi, 1921), *Felsen bei Amalfi* (Roccia in Amalfi, probabilmente 1921), *Paesaggio nei pressi di Assisi*, probabilmente 1921).



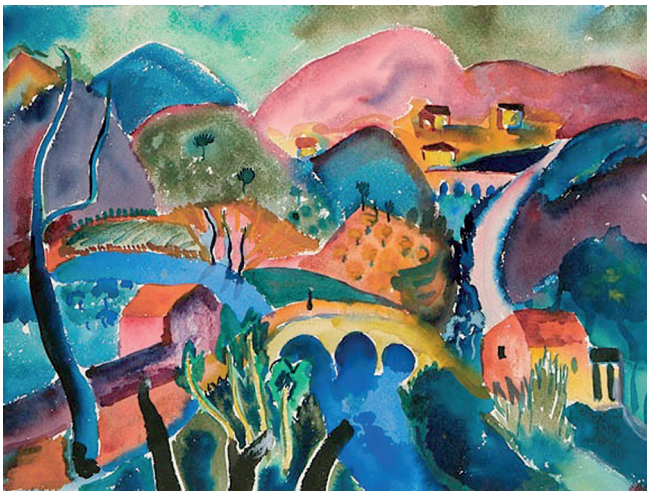
fig. 140

Gertrud Alber divenne la prima studentessa magistrale. Aveva quindi il suo studio e poteva lavorare in modo indipendente.

Attorno a Hölzel si formò un gruppo di studenti, tra cui Josef Eberz, che avrebbe poi sposato. Non fu rappresentata nella prima mostra "Hölzel e la sua cerchia" a Friburgo nel 1916, ma lo fu nelle mostre successive e nella cartella di congratulazioni "Adolf Hölzel dai suoi studenti", che fu allestita nel 1923 per il 70° compleanno del professore. Nel frattempo, la mostra del 1914 dell'Associazione degli amanti dell'arte nei paesi lungo il Reno a Stoccarda vide una "natura morta" (dipinto a olio) nella "Sala degli espressionisti", che Hölzel aveva compilato come "contributo dei giovani".

Dal 1914-'15 ha lavorato come artista freelance a Stoccarda. Nel 1915 entrò a far parte della "Women's Art Association", fondata a Francoforte nel 1913 con Käthe Kollwitz come presidente. Alla prima mostra nel 1915 nelle sale del "Württembergischer Kunstverein" "... i talenti unici di Lily Hildebrand, Gertrud Alber e Luise Deicher..." furono particolarmente sottolineati. Quando Josef Eberz fu invitato a Wiesbaden dal collezionista d'arte di Wiesbaden Heinrich Kirchhoff nel 1917 per dipingere nel suo giardino, lei lo seguì. Si sposarono lì il 5 maggio 1917. Dopo il periodo trascorso a Wiesbaden, si trasferirono a Monaco nel 1918, dove affittarono un appartamento con uno studio, ma mantennero anche il loro studio a Stoccarda. A Monaco fu rilevata anche dal gallerista ed editore Hans Goltz, che rappresentava suo marito dal 1914. Le sue opere, soprattutto acquerelli, sono state acquistate da collezionisti privati oltre che da istituzioni pubbliche. Dopo la guerra e le turbolenze del dopoguerra, la coppia si è trasferita a sud. Nel 1920 soggiornarono per un anno ad Assisi e dintorni. Qui ha perfezionato la sua tecnica dell'acquerello. I viaggi verso il sud, oltre che in Italia e Jugoslavia, si ripetono fino al 1924, ma viene visitata anche Parigi. I viaggi verso





il sud ebbero un'altra conseguenza. Gertrud Eberz-Alber, cresciuta come protestante, si convertì alla fede cattolica a Bologna nel 1928.

Le prime pubblicazioni su di lei apparvero su riviste, anche nel libro di Hans Hildebrandt "Die Frau als Künstlerin" (1928). Durante l'era nazionalsocialista, non era considerata "degenerata" come suo marito, ma il suo campo d'azione e le attività espositive erano fortemente limitate. Josef Eberz è stato in grado di mantenersi con gli ordini della chiesa, ma la pressione era grande. Sia lui che lei avevano problemi di salute. L'artrosi, che si è sviluppata molto rapidamente e ha portato a una paralisi quasi completa, l'ha costretta ad andare in una casa di cura, ma ha comunque cercato di continuare a lavorare. Quando il marito morì improvvisamente nel 1942, in piena guerra, i problemi aumentarono. I bombardamenti su Stoccarda e Monaco hanno minacciato direttamente loro e le loro cose. I suoi tentativi di assicurarsi e salvare il lavoro del marito e il proprio possono essere letti in uno scambio di lettere con Hans Denninger, l'amministratore delegato della "Società tedesca per l'arte cristiana". Nonostante alcuni aiutanti, è stato possibile salvare solo una piccola parte delle opere

fig. 142
fig. 141

del marito e una cartella dei suoi acquerelli. L'appartamento con studio a Monaco e il suo studio a Stoccarda furono distrutti. Nel primo dopoguerra persegue con tenacia l'ulteriore riconoscimento dell'opera del marito. Già nel 1947 fu rappresentato alla prima mostra della "Società tedesca per l'arte cristiana" nella Nuova collezione di Monaco, e nel 1953 vi fu una grande "Mostra commemorativa per Josef Eberz" della stessa società. Non ha fatto nulla per il proprio lavoro, il che può essere spiegato dalla sua situazione di impotenza nella casa di cura Mörike di Stoccarda, dove morì il 2 gennaio 1955.

Nel 1919-'20 Josef Eberz si recò in Italia con la moglie Gertrud Eberz-Alber per diverse settimane per dipingere e studiare gli antichi maestri. Dal 1920 al 1926 Josef Eberz e sua moglie visitarono più volte l'Italia e la Jugoslavia, ma anche a Parigi, dove creò dipinti, acquerelli e disegni dai colori brillanti, che poi servirono anche come modelli per molte acqueforti.

Gertrude realizza due bellissime opere: *Haus im Gebirge* (Casa in montagna, fig. 140) è un acquerello montato su carta di cm 25,5x35,5, dagli splendidi colori: questa grandissima casa con cupole, scale, terrazze su più livelli è veramente straordinaria per la tematica e la stesura cromatica. Il titolo riporta ad una delle opere di Joseph Buchty, che dà il titolo a questo studio. La seconda si intitola *Südliche Landschaft* (Paesaggio del Sud, fig. 141) è un acquerello di cm 27x37, databile in pieni anni Venti: qui i colori sono ancora più forti, come spensierati, con il rosa di una delle montagne retrostanti.

Ho recuperato altre opere anche di Josef Eberz. *Abend bei Moiano* (Vista serale della città di Mojano, fig. 142) è un olio su tela di cm 49,5x65. Moiano è un comune della Campania: è una vista della città circondata da foreste verdi. Colpisce la parete blu che immette nello spazio pittorico. A metà distanza sono alcuni edifici più piccoli con finestre e cancelli ad arco. Sullo sfondo si erge una specie di castello o fortezza. La luna splende sopra la scena nel cielo notturno blu scuro. Dovette dipingere quest'opera mentre era sulla costiera. Santa Maria a castello, sopra Positano, è una località vicina alla frazione di Moiano, immersa nel verde dei castagni, che consente di giungere su di una rupe da cui a strapiombo vedere Positano; poi più in basso, appena cento metri slm, praticamente a Vico Equense centro, in località San Francesco, esiste un sentiero detto "Sperlonga", dove tra macchia mediterranea e scorci di mare si giunge quasi a Castellammare di Stabia, entrambi siti imperdibili. Monte Faito è abbastanza conosciuto e abbastanza trascurato.

Landschaft bei Minori (Paesaggio vicino Minori, fig. 143), acquerello su carta robusta, di cm 39x52,5, firmato, datato e iscritto in basso a sinistra "J. Eberz. 21. Minori"; firmato e titolato nuovamente sul verso, è del 1921. Dal 1920 alla primavera del 1921 i coniugi Eberz soggiornarono prima ad Assisi per poi spostarsi nel Golfo di Salerno, dove probabilmente fu realizzato questo acquerello. In collezione privata in Bassa Sassonia.

Am Golf von Salerno (Sul golfo di Salerno, fig. 144), acquerello e gouache su carta di cm 28x38, 1930: Eberz gioca con i colori e dà alle sue immagini un tocco speciale, che ora affascina con la luminosità cromatica e la vivacità dei soggetti. I primi dipinti lo mostrano come un rappresentante del naturalismo con caratteristiche impressionistiche; poi pervenne all'espressionismo.

Registro infine una Postkarte di Josef Eberz, *Häuser am Golf von Salerno*, in bianco e nero, che mi ricorda la Tonnarella (fig. 145).

La maggior parte del loro lavoro andò perduto nei bombardamenti di Stoccarda e Monaco. Le sue opere, dipinti ad olio – per lo più ritratti – così come acquerelli di paesaggi e nature morte si



fig. 143

trovano in collezioni private, ma anche in alcune collezioni pubbliche. Il portafoglio recuperato con i suoi acquerelli è arrivato con il resto della proprietà di Josef Eberz alle collezioni d'arte municipali di Limburg/Lahn. Alcuni fogli sono stati presentati al pubblico in una mostra con catalogo nel 2000, ma fogli singoli sono stati presentati anche in mostre collettive precedenti e successive.

La città di Limburg/Lahn ha oltre 4.300 mostre di oltre 40 artisti. Le opere in mostra comprendono dipinti di Josef Eberz e di sua moglie Gertrud Alber. Dal 1980, la città di Limburg possiede l'opera di Josef Eberz, che comprende anche 180 acquerelli di sua moglie. I primi dipinti di Eberz lo mostrano come un rappresentante del naturalismo con tratti impressionistici. Solo i suoi studi all'Accademia di Stoccarda e poi il periodo dal 1907 al 1912 come studente di master con il teorico del colore Hölzel portarono Eberz all'espressionismo.

Già durante i suoi studi o poco dopo, i dipinti con soggetti profani sono accattivanti per il loro colore intenso e luminoso, che caratterizza anche i dipinti di sua moglie durante i viaggi di studio in Italia e Dalmazia, tra gli altri luoghi. In questi anni tra il 1912 e il 1925 nasce la principale opera

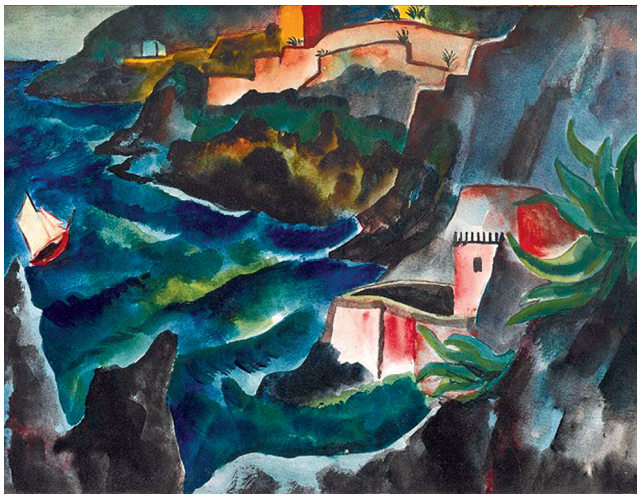




fig. 144
fig. 145

espressionista di Eberz nel campo dell'arte profana. Intorno al 1925 iniziò la sua "carriera" come progettista di chiese. Oltre alle vetrate e agli affreschi, disegnò anche molti mosaici. Un esempio è nella Frauenfriedenskirche a Francoforte sul Meno. Le sue opere riflettono lo sviluppo dell'arte ecclesiastica degli anni '20 e '30: rottura con il vecchio e integrazione dell'espressionismo nell'arte sacra.

Gertrud, essendo uno degli artisti vissuti dopo la fine del secolo, appartiene anche alla cosiddetta generazione perduta: a causa dell'influenza del nazionalsocialismo e della morte prematura di Josef Eberz, il suo lavoro era quasi completamente dimenticato. Dal 1920 Gertrud Eberz-Alber e il marito intrapresero viaggi di studio ad Assisi, Amalfi, Lipari e successivamente – probabilmente da soli – a Parigi. I primi acquerelli della nostra collezione sono stati realizzati durante i viaggi della coppia in Italia e presentano colori forti, ma anche tenui.

Solo negli acquerelli dei suoi viaggi a Parigi e a Bologna ritrova la propria calligrafia. Il nuovo ambiente di vita ha ispirato la creatività del pittore. Ha catturato le nuove impressioni acquisite, ha approfondito la sua tecnica, ha giocato con i colori e ha dato alle sue immagini un tocco particolare.

La Chiesa Madre di Positano nel 1922 di Hans Stocker

Nel 1922 lo svizzero Hans Stocker realizza il disegno (Zeichnung) *Positano* di cm 34x45, in basso a destra firmato, titolato e datato su due righe "Stocker / Positano 22": l'opera inquadra la chiesa Madre o Madonna dell'Assunta (fig. 146). La facciata della chiesa presenta ancora la versione ottocentesca, essendo a cinque anni prima della trasformazione: il sapiente uso della matita sottolinea i volumi del grande edificio in modo da farlo risaltare in modo giusto. Ci sono già i due leoni alla fine della grande scalinata centrale; notevoli sulla sinistra le volte che conducono ancora alla chiesa ma attraverso i vicoli come Rampa Teglia.

Hans Stocker (foto del 1949 del Getty, fig. 147), artista svizzero che vive a Positano fra il 1921 e il 1924, come già sottolineato (Positano II, pp. 135-136; Positano III, pp. 94-95), realizza nel 1922 *Houses in Positano* con case come cubi che si addossano le une sulle altre e nel 1924 un olio su tela di cm 86x79, intitolata *Città morta, Positano*, dove la chiesetta di San Giacomo e le case addossate del rione Liparlati hanno splendidi intonaci rosati[50]. Dopo lunghi viaggi di studio in Italia e in Tunisia, si stabilisce in Francia nel 1925 (Ile de France), a sud di Parigi, dove crea la sua famiglia.

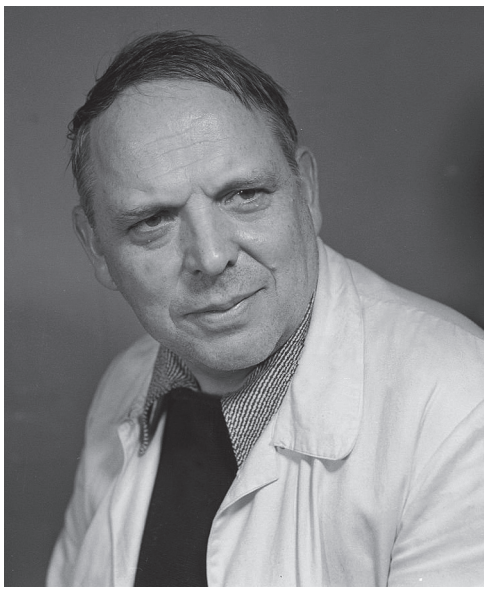


fig. 147

L'ampio lavoro di Hans Stocker mostra una varietà di tecniche: dipinti ad olio, acquerelli, disegni, tecniche miste, xilografia, litografia, collage, vetro colorato (piombo e vetro cemento), dipinto murale (affresco, calce la caseina), mosaico e tappeti Aubusson. Nella pittura su pannello troviamo persone e paesaggi in motivi ricorrenti come madre e figlio, la comunità familiare all'interno e all'esterno, le immagini di acqua e foreste, i paesaggi di mare e di fiume. Numerosi dipinti ad olio e acquerelli si possono trovare in scuole, case, musei e altri edifici pubblici.

Hans Stocker (Basilea, 28 febbraio 1896-14 gennaio 1983) svolse un apprendistato come artigiano-artista del ferro battuto alla Scuola di arti e mestieri di Basilea (1911-'14), dove fu poi docente incaricato; si formò come pittore a Ginevra (1919-'20) dove conobbe le opere di Hodler e Cézanne

50 N. Inventario 1501080010 del SIK ISEA, Istituto svizzero per la ricerca artistica che ricerca e pubblica nel campo della storia dell'arte e della tecnologia artistica.



fig. 146

e divenne amico dei pittori Alexandre Blanchet e Hans Berger. A partire dagli anni '20 Hans Stocker fu amico di Willi Baumeister che lo invitava nello studio a Parigi a dipingere quando questi si trovava in città. L'amicizia tra i due artisti si protrasse fino alla morte di Baumeister. Dopo la parentesi campana, compì un soggiorno di studio in Tunisia. Nel 1925 si stabilì a Montigny-sur-Loing (Ile de France) e aprì un atelier a Parigi. Fu tra i principali promotori del gruppo Rot-Blau II assieme al fratello Coghuf (1928) e tra i fondatori del Salon des Surindépendants (1929).

Il collettivo Rot-Blau a Basilea, vicino all'esperienza tedesca di "Die Brücke", è una delle numerose declinazioni della poetica espressionista svizzera: Der Moderne Bund vicino a Lucerna, Le Falot a Ginevra e il gruppo dell'Orsa Maggiore ad Ascona. Un volume del 2022, *Espressionismo svizzero. Linguaggi degli artisti d'Oltralpe,* racconta la stagione straordinaria ma ancora poco conosciuta dell'Espressionismo svizzero, attraverso capolavori dell'arte del primo Novecento provenienti da tutta l'area geografica elvetica[51].

Stocker, tornato in Svizzera (1941), divenne presidente della Commissione Elvetica di Belle Arti di Berna (1954-'60). Nel 1940, a seguito dello scoppio della guerra, tornò definitivamente a Basilea. Dal 1950 ottenne numerosi incarichi per vetrate in Svizzera e all'estero (anche a Kyoto). Dal 1954 al 1960 è stato presidente della Federal Art Commission. La sua svolta artistica avvenne quando, insieme a Otto Staiger, vinse il concorso per le pitture su vetro dell'Antoniuskirche a Basilea. Grazie al suo spiccato talento per la pittura murale e su vetro ed al suo messaggio di argomento cristiano, Hans Stocker fu un importante rinnovatore dell'arte religiosa, un pioniere della moderna pittura su vetro in edifici sacri in Svizzera (Chiesa di Sant'Antonio 1926-'30 e più di 30 altre chiese in Austria e all'estero).

51 Il movimento si sviluppò gradualmente in varie aree geografiche del paese, tanto da definire approcci espressivi e tendenze stilistiche differenti tra loro. Oltre al ritratto e al paesaggio, l'interesse di questi artisti si rivolge, come altrove in Europa, a temi forti del presente, dalla politica alle questioni sociali, alla sofferenza della guerra, affrontati attraverso un'estetica dura e l'utilizzo di colori forti e simbolici.

Chiese, processioni e *Sarazenen Türme* di Richard Dölker (1923-'30)

Torno con piacere su **Richard Dölker** (Schoenberg, 18 giugno 1896 – Kohlgraben, 7 novembre 1955), uno dei maggiori rappresentanti del cosiddetto "periodo tedesco" della ceramica vietrese. Buona parte di queste opere sono state pubblicate in un volume che racconta l'esperienza nel sud dell'Italia, ed in particolare in Campania, ma mi è parso opportuno riproporle qui, unitamente ad altre inedite, per non escludere dalle tematiche esaminate in questo studio un artista del calibro di Richard Dölker. *Der deutsche von Vietri* è il titolo di questo volume che realizzai nel 2004, unitamente ad una mostra (Salerno, Palazzo Sant'Agostino, 18 dicembre 2004-16 gennaio 2005)[52]. Necessariamente riprendo le tappe fondamentali della vita di Dölker[53].

Figlio di un pastore evangelico, dalla Foresta Nera dove era il paese nativo, si reca giovanissimo a Stoccarda per frequentare la Kunstgewerbeschule che deve interrompere per la prima guerra mondiale, cui è chiamato a partecipare. Ripresi gli studi subito dopo la fine del conflitto, li abbandona per venire in Italia nel 1921. Questo viaggio lo porta fino in Sicilia dove trascorre quasi un anno, il 1922, lasciando un diario di viaggio, recentemente riproposto in versione italiana, dal quale si evincono le visite ai Musei e siti archeologici con relativi schizzi. Egli parla di Paolo Orsi e del Museo di Siracusa, di Epipoli e del Castello Eurialo, dei pinakes di Locri; nel Museo di Palermo Dölker schizzò le metope di Selinunte per riprodurle poi in ceramica durante il soggiorno vietrese[54].

Da Capri, venuto casualmente a contatto, nel maggio 1923, con le fabbriche di ceramica a Vietri sul Mare, vi si trasferisce, rimanendovi per dieci anni. Una importante parentesi è il viaggio con l'amico Georg Trümp in Sardegna, dove tra novembre 1923 e maggio 1924 soggiornerà soprattutto a Desulo[55]; consiglierà quest'isola "sconosciuta, intatta e poco socievole" anche ad Irene Kowaliska che, giunta a Vietri sul Mare nel marzo del 1931, vi si recherà fra il 10 e il 16 agosto del 1932. In Sar-

---

52 Matilde Romito, *Der Deutsche von Vietri. In viaggio nel Sud arcaico degli anni Venti con Richard Dölker*, Grafite Edizioni, Salerno.

53 Nel mentre licenziavo il presente testo per la stampa, mi è giunta la notizia che Susanne Dölker, unitamente all'amica Jutta Lamprecht, ha voluto che mi fossero spedite in dono varie opere del Padre, legate al mio territorio; incaricato della spedizione l'ottimo amico Rainer Pauli che sta aiutando moltissimo nella dislocazione futura delle opere di Dölker. Penso che non potrò mai descrivere l'emozione di questo bellissimo gesto.

54 V. Matilde Romito, *La Collezione Di Marino,* Segno Associati, Salerno 1996, pp. 10-13; Eadem, *Echi dell'antico nella produzione del "periodo tedesco"*, in Matilde Romito (a cura di), *La ceramica vietrese nel "periodo tedesco*, Atti del Seminario Internazionale (Villa Guariglia, Raito di Vietri sul Mare, 24-26 novembre 1996), Salerno 1999, p. 19, figg. 20-23.

55 Al 1924 viene attribuito, prima del soggiorno in Sardegna, anche un viaggio in Tunisia (*Riccardo Doelker. Soggiorno Italiano,* Catalogo della mostra (Vietri sul Mare, Palazzo della Guardia, 6 giugno-10 luglio 1996), Edizioni Menabò, Salerno 1996, p. 44), sempre con l'amico Georg Trümp, viaggio che la figlia Susanne non ritiene avvenuto in quell'anno e pensa possa legarsi alla sosta a Malta.

degna Dölker "si accomuna ad artisti isolani convenuti in Barbagia per registrare immagini e segni della cultura popolare (il pittore Filippo Figari e il poeta Antioco Casula – "Montanaru" – sono tra coloro ai quali raccomanderà l'amica Irene quando, dietro sua richiesta, ella visiterà quei luoghi)"[56].

Un'altra parentesi lo porta alle Isole Eolie nel 1928 e a Malta fra il 1928 e il 1929.

A Vietri sul Mare lavorerà dal 1927 nella I.C.S. (Industria Ceramica Salernitana) dell'imprenditore di Amburgo Max Melamerson e con D'Amico dal 1929, tentando anche di mettersi in proprio: anni difficili ma anche sereni nel continuo contatto con altri artisti, spesso chiamati da lui, come Elsie Schwarz che sposa nell'ottobre del 1927. Nascono, in rapida successione, Georg Peter nel 1928, Uli nel 1929 e Martin nel 1930. È in questo anno che Dölker si appassiona alla lavorazione dei batik, dopo aver visto una mostra, e a queste stoffe lavorate secondo una antica tecnica sacrale indonesiana si dedicherà in modo totale dopo il ritorno in Germania.

Dopo una sosta di un anno e mezzo, da dicembre del 1933[57] ad aprile del 1935, a Luino, sul Lago Maggiore, dove il 22 febbraio del 1934 nasce Susanna, torna con la famiglia in Germania, nel Kohlgraben; è del 17 ottobre 1935 l'arrivo del quarto maschio, Stefan Tomas, e del 7 dicembre 1936 del quinto, Veit Christof.

Costretto a partecipare anche al secondo conflitto mondiale, di ritorno dalla Russia, dal 1945 alla morte, si dedicherà al lavoro dei batik, contornandosi di amici e allievi, come Monica Hannasch, figlia dell'artista Margarete Thewalt Hannasch che aveva ugualmente operato nella ceramica a Vietri sul Mare tra gli anni Venti e Trenta.

Del lungo soggiorno italiano Dölker conserverà sempre vivo il ricordo e i suoi racconti in Germania, davanti ad una bella bottiglia di Nordhaeusern, ripercorreranno, con intensa nostalgia, gli itinerari del *Sud arcaico e primitivo*[58].

I primi mesi del 1923 lo vedono in giro per la Campania: è l'anno in cui –seppur per poco[59]- si stabilisce a Vietri sul Mare, che diventa così la base stanziale della sua lunga permanenza in Italia. Le prime impressioni di Vietri sul Mare investono la chiesa di San Giovanni, rivisitata, come la torre costiera, periodicamente negli anni successivi con svariate tecniche, episodi particolari sulla spiaggia come una gara di nuoto, i bagnanti, le cabine e soprattutto i panni stesi ad asciugare lo intrigano quale pratica consentita dalle felici condizioni climatiche del Meridione[60].

---

56 Antonello Cuccu, *Premessa* in *Irene Kowaliska,* Catalogo della Mostra a cura di Antonello Cuccu (Sassari, Associazione culturale "Novissima", 2-16 maggio 1991), Ilisso, Nuoro 1991, p. 12. Per gli ulteriori legami fra la Sardegna e Vietri sulla costiera amalfitana v. Dieter Richter, *Autonomia – Arte –Amore. La vita di un'artista tedesca a Positano e Vietri: Lisel Oppel*, in "Apollo. Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano" XIV (1998), Electa Napoli, pp. 82-85, per lo specifico riferimento, tra l'altro, a Figari; Anna Pau, *L'impegno per la cultura mediterranea: una mostra a Positano*, in "Apollo. Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano" XV (1999), Electa Napoli, pp. 112-114. A Desulo la casa del noto poeta dialettale Antioco Casula è sede del Museo Etnografico "Casa Montanaru".

57 La partenza da Vietri sul Mare è segnata nel Libro degli Ospiti il 3 novembre 1933: Elsie dà la mano ai tre figli maschi.

58 L'espressione era di Irene Kowaliska.

59 Il giorno 1 maggio 1923 è ricordato come il primo impatto con Vietri sul Mare, quando Dölker, facendo una gita sulla costiera amalfitana da Capri, entra in una bottega sperando di acquistare della gommalacca e finisce per dipingere dei piatti di ceramica. La curiosità di vederli dopo la cottura lo porta dopo quindici giorni di nuovo a Vietri dove verifica l'ottima riuscita dell'esperimento; di qui la decisione di fermarsi a Vietri a lavorare nelle fabbriche ceramiche. Tenuto conto che il 18 novembre di quell'anno sbarca a Cagliari, i mesi del 1923 trascorsi a Vietri si restringono probabilmente all'estate e alla prima parte dell'autunno. Ma vi ritornerà nel maggio del 1924 in modo ben più stabile. Il ricordo, inesatto, di Giovannino Carrano, di una visita alla bottega di suo padre da parte di Dölker e Stüdemann nel 1922, ha portato fuori strada sulle cronologie iniziali: la scrivente ha poi rettificato più volte che l'arrivo di Stüdemann in Italia, a Positano, avviene nel 1924 e assolutamente non prima. P. Viscusi anticipa al 1922 quanto accade dal 1924 (P. Viscusi, *Lo stile Vietri tra Dölker e Gambone*, "Il Sapere", Salerno 1996).

60 Vedi l'olio *Casa nel centro storico di Salerno* di Michael Theile in Matilde Romito, *La Pinacoteca Provinciale di Salerno. La*

Di Salerno città, singolare è sicuramente la rappresentazione di una processione notturna il 4 febbraio del 1923 nel Duomo di Salerno, insigne esempio della composita cultura del tempo normanno che non poteva non incuriosire Dölker: i colonnati del quadriportico della Cattedrale sono resi con particolare forza e l'intera figurazione si avvale di potenti toni scuri, a sottolineare la notte ma anche la valenza della funzione sacra in corso (fig. 148). È un acquerello e pastello su cartoncino, di cm 25,5x17,5, titolato *Processione notturna nella Cattedrale di Salerno*, siglato in basso a sinistra, su due righe, *Dö/ 4.II.23* e, in basso a destra, *Nachtliche Prozession / Salerno*.

È significativo ricordare che Emmy Hennings scriverà il saggio *Der heilige Matthaus in Salerno* (Il San Matteo di Salerno) dopo una escursione a Salerno con Dölker, come ricorderà dopo il soggiorno vietrese[61]: è evidente che nell'itinerario di Salerno la chiesa Cattedrale giocava un ruolo centrale.

L'acquerello con china e pastelli colorati raffigurante la baia di Erchie (fig. 149) e l'acquerello e carboncino con il fiordo di Furore (fig. 150) non a caso sono datati nel 1923, quando Dölker si era appena stabilito a Vietri e, con la curiosità e la voglia di conoscere posti nuovi che lo connotavano, andava girando sulla costiera amalfitana e napoletana, non essendo tra l'altro ancora impegnato in un lavoro quotidiano. La spiaggia di Erchie è limitata a est da un'antica torre saracena e ad ovest dalla cava ex Italsider, nel cui interno ci sono i ruderi di un'altra torre saracena. La torre a est è denominata Torre La Cerniola ed ancora attiva per feste e banchetti; si affaccia anche su un'altra caletta che fino ai primi anni '70 era raggiungibile pure da terra attraverso un passaggio chiamato dai locali "il buco", una sorta di breve grotta che metteva in comunicazione le due spiagge e attualmente chiuso. La torre a ovest, denominata "Tummolo", è disabitata. Se appare interessante l'attenzione a rappresentare la figura umana, pur nella visione dall'alto di Erchie, il senso di profondità dell'anfratto roccioso del celebre fiordo della costiera amalfitana Furore – all'epoca parte del Comune di Conca dei Marini – non poteva non affascinare Richard Dölker che lo rende accentuando il senso di mistero.

L'acquerello, china e pastello su carta, di cm 27,5x36, *La baia di Erchie*, è siglato, in basso al centro, Erchie e in alto a destra, su due righe, marchio di Dölker/ *23*.

L'acquerello e carboncino su carta, di cm 36x27,5, *Il fiordo di Furore*, raffigura Furore all'epoca nel Comune di Conca dei Marini; siglato in basso a destra, su tre righe, marchio di Dölker/ Conca Marini Mai / *23*.

Sulla strada fra i due centri si deve essere soffermato dinanzi alla chiesa di San Salvatore de Birecto ad Atrani, di cui recenti lavori di restauro hanno messo in luce notevoli parti architettoniche ignote: lo suggestionò sicuramente la notizia che in quella chiesa venivano incoronati i dogi della Repubblica Amalfitana con l'apposizione sul capo della berretta dogale, dunque *de bireto*. L'immagine è resa a matita, con l'attenzione ad inquadrarla fra le scale e i passaggi circostanti (fig. 151): è un disegno su carta, di cm 19,2x12,7, e presenta sul retro le isole de Li Galli, di fronte Positano; non è siglato.

Varie opere, connotate da uno straordinario cromatismo, evidenziano quegli aspetti del folklore che colpivano l'immaginario degli artisti mitteleuropei: due disegni, con tocchi di colore resi a

Sezione degli Artisti Stranieri, anni Settanta, Salerno 2001.

61 Dieter Richter, *Artisti tedeschi a Vietri*, in Matilde Romito (a cura di), *La ceramica vietrese nel "periodo tedesco"*…cit., pp. 29-39.

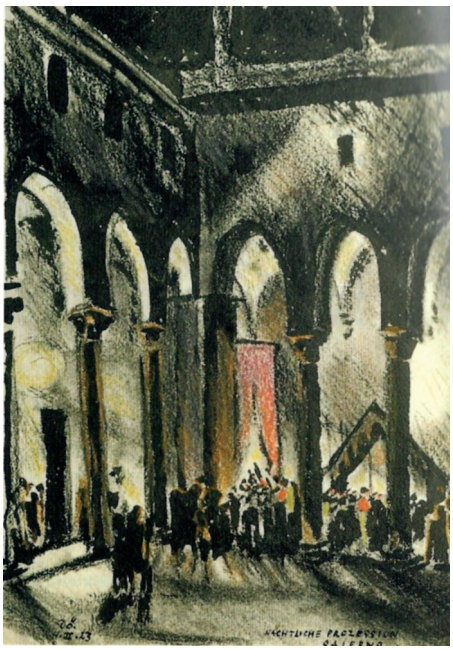




fig. 148
fig. 149





fig. 150

fig. 151







fig. 152
fig. 153

pastello, riguardano la processione a Vettica (sulla costiera amalfitana, erroneamente assegnata a Sorrento in una delle due opere) (figg. 152-153). Un disegno a matita e pastello su cartoncino di cm 27,5x36, *Festa religiosa sul sagrato della chiesa di Vettica (Praiano)*, è siglato in basso, da sinistra verso il centro, "Kirchenfest Vettica Mai 23"; l'altro disegno, ugualmente a matita e pastello su carta incollata su cartoncino, di cm 16x23, titolato *Festa religiosa sul sagrato della chiesa di Vettica (Praiano)*, è siglato in basso, dal centro verso destra, su due righe, "23/ *Kirchenfest* Vettica" *(Sorrento)*.

fig. 154
fig. 155
fig. 156

Girandole, chioschi, stendardi, la banda e i carabinieri, tutta la variopinta folla che una *kirchenfest*, una festa religiosa convogliava sul sagrato della chiesa, qui con uno spazio molto ampio – bellissimo belvedere – che consente il distribuirsi della folla dei fedeli e dei curiosi. Il clima di festa è certo quello che attrae Dölker. Marianne Amos, altra tedesca del gruppo di Vietri, ricorda: "Dai suoi racconti, vivaci e straordinariamente coloriti, risultava che Riccardo era più interessato alle arti e tradizioni popolari, che non ai grossi capolavori dell'arte italiana"[62].

È siglato 1926 un disegno a matita con l'immagine della torre di Cetara, ancora testimonianza dell'interesse di Dölker per le "torri saracene" (fig. 154). È un disegno su carta, di cm 23x30 circa, titolato *La torre di Cetara e il porto*, ed è siglato in basso a sinistra, su due righe, "Cetara / *18.VI.26.*" (per la versione acquerellata vedi infra).

62 Marianne Amos, *Il profumo dei fiori d'arancio*, in *Il "Periodo Tedesco" nella ceramica di Vietri. Testimonianze,* "Magazzino" Cooperativa Editrice, Salerno 1977, pp. 25-30.

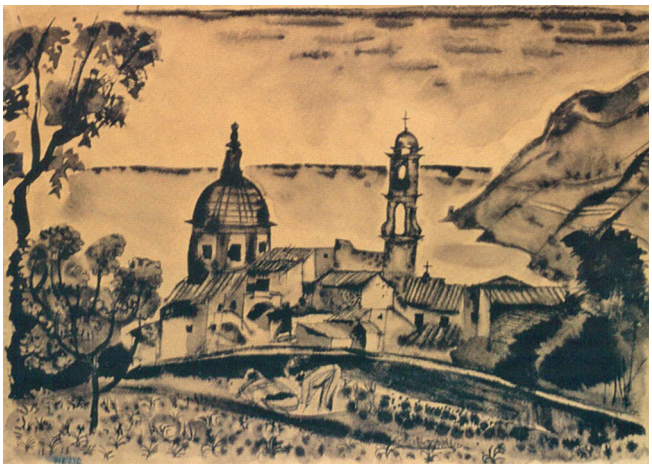




fig. 157

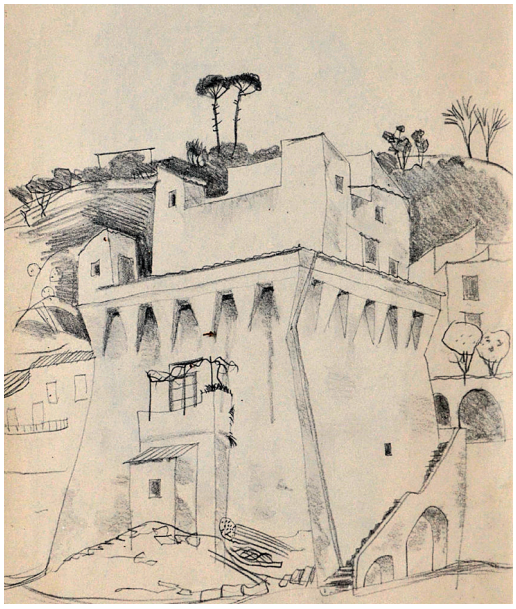


fig. 158



fig. 159

fig. 160

Nel 1927, primo anno di frenetico lavoro all'I.C.S., si cominciano a datare le immagini concentrate a Vietri stessa, come la torre sulla marina – vista dalla spiaggia con temporale all'orizzonte per due volte – (figg. 155-156): in una sanguigna – a china, seppia diluita – di cm 49x37,5, titolata *Torre di Vietri sul Mare*; la torre è vista dalla spiaggia con sfondo di temporale, siglata in basso a destra, su quattro righe, "*Marina di / Vietri (Scirocco) /* marchio di Dölker / 27". L'altro è un acquerello su carta trasparente da lucido, di cm 27,5x20, titolato *Torre di Vietri sul Mare*, con la torre ripresa dalla spiaggia, ugualmente con sfondo di tempesta all'orizzonte; non siglato.

La chiesa di San Giovanni è oggetto anche di una xilografia, dove la tecnica conferisce diverso fascino ad una immagine più volte ripetuta (fig. 157), xilografia su carta, di cm 17x26, dal titolo *La chiesa di San Giovanni a Vietri sul Mare*, siglata a matita in basso, a sinistra, *Vietri sul Mare*. Una china acquerellata sui toni del bruno, di cm 25x35,5, titolata *La chiesa di San Giovanni a Vietri sul Mare*, è siglata in basso a sinistra, su una sola riga, *13.V.28.* marchio di Dölker (fig. 158).

Un disegno a matita su carta, di cm 33x24, titolato *Torre di Vietri sul Mare*, non è siglato (fig. 159). Una matita su carta, di cm 26x35, rappresenta *La chiesa di San Giovanni a Vietri sul Mare*; sul retro, a sinistra in verticale, tre bambini, o un bambino in tre pose (probabilmente il figlio Giorgio, secondo Susanna Dölker); non è siglato (fig. 160).

Di Vietri sul Mare tornano le immagini della torre vista dalla spiaggia con barche, cabine e reti, in un acquerello con tocchi d'argento (fig. 161), e della chiesa di San Giovanni, elemento culminante, in una china acquerellata, di un aggregato urbano reso secondo una prospettiva cubista, accentuando il senso di dadi conferito ai volumi delle bianche case (fig. 162).

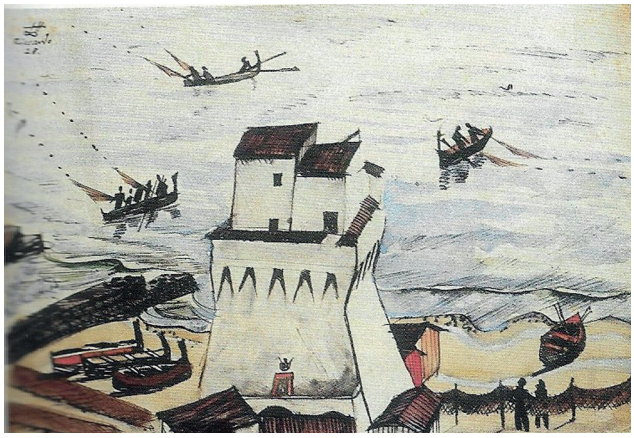


fig. 161



fig. 162



fig. 163

L'acquerello e china su carta con tocchi d'argento, di cm 25,3x37, titolato *Torre di Vietri sul Mare*, propone la torre vista dalla spiaggia con barche, cabine e reti; siglato in alto a sinistra, su tre righe, marchio di Dölker/*Riccardo/28*.

L'acquerello e china su carta, di cm 16,5x25,5, titolato *La chiesa di San Giovanni a Vietri sul Mare* non è siglato, ma sul retro, a matita, Susanne Dölker ha scritto VIETRI.

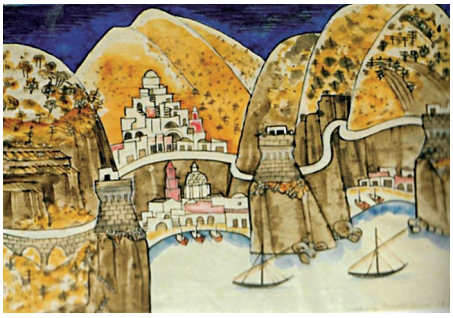
La torre di Marina d'Albori, frazione di Vietri stessa, è, come molte altre torri, definita "saracena" (fig. 163). È un acquerello e china su carta, di cm 37,5x24,5, *La torre di Albori*, siglato in basso a sinistra, su due righe, "*Sarazenen Turm/ Marina d'Albori"* e in basso a destra, su due righe, "*6.V.28.*/ marchio di Dölker". Come Pechstein etichetta Positano "covo di pirati saraceni", così Dölker chiama la torre di Albori "torre saracena": gli anfratti della costa amalfitana, così affascinanti agli occhi dei tedeschi, ricordavano loro anche antiche insidie e minacce che venivano un tempo dal mare. La torre spicca in un colore aranciato che si riflette sulla lunga linea di costa del litorale salernitano, delineato in secondo piano; la roccia scoscesa è sottolineata dai degradanti terrazzamenti.

Il disegno a matita su carta, siglato in basso CETARA erroneamente dalla figlia Susanne, è da datarsi dopo il 1927 (fig. 164). Il disegno, di cm 19,5x28, *La rada di Positano con la Chiesa Madre*, è siglato in basso a destra, come appena detto, CETARA da Susanna Dölker.

L'aggregato urbano di Positano è ripreso dalla spiaggia, in posizione SE rispetto alla Chiesa Madre, della quale resta evidenziato il sopravanzare della nuova facciata. Della Chiesa si mette in risalto la cupola: la visione da E la fa stagliare sulla facciata, della quale così emerge l'eccessiva altezza. La nuova facciata, in marmo di Carrara, più alta e scompensata rispetto al campanile, era stata rea-



fig. 164



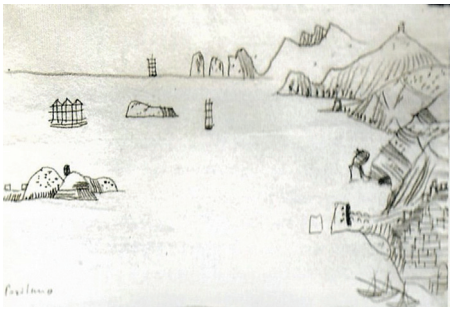


fig. 165
fig. 166

lizzata l'anno precedente, nel 1927, auspice il parroco Don Saverio Cinque, con i soldi dei Positanesi d'America. Questa trasformazione della chiesa, che con il sopravanzare della nuova struttura negò la graziosa facciata ottocentesca ripresa nelle belle icone votive in ceramica disseminate nel paese, dipinte prima del 1927, costituisce un prezioso riferimento cronologico nella datazione delle immagini di Positano.

Nel 1930 la costiera amalfitana viene proposta come scritta in basso su un acquerello, segnato a matita appunto sulla destra con la *legenda Costiera Amalfitana* I.X.1930 accanto alla caratteristica sigla dell'autore (marchio di Dölker), su un unico rigo, dove la protagonista è Positano vista dal mare: tale prospettiva permette a Dölker di sottolineare la tipica conformazione della baia con la Chiesa Madre e, in alto, l'abitato che culmina nella Chiesa Nuova con l'accenno alla chiesa di San Giacomo nel rione Liparlati sulla destra, nonché le torri (Trasìta e della Sponda) a chiudere su entrambi i lati la rada, con l'insenatura di Arienzo da una parte e gli alti terrazzamenti di Fornillo dall'altra (fig. 165). L'acquerello e china su carta misura cm 19,5x28,5 ed è titolato *Positano vista dal mare*.

Ai Galli di Positano, le tre isolette deserte e rocciose di cui parla il geografo greco Strabone nel I secolo avanti Cristo descrivendo la sede delle Sirene, è dedicato un disegno schizzato velocemente, con la denominazione *Positano* in basso a sinistra. Sono evidenziati sulla destra, in successione, la

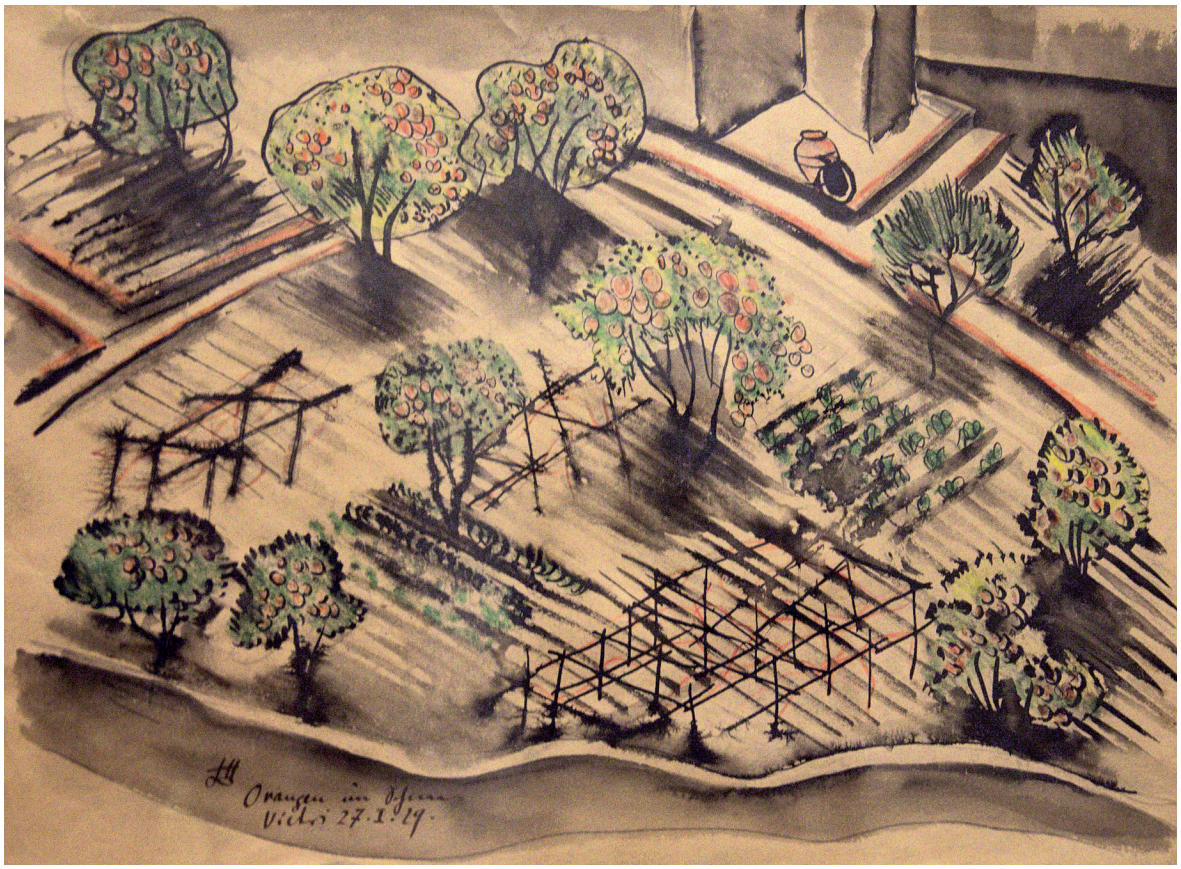


fig. 167

torre dello svizzero Gilbert Clavel, lo scoglio del Germano fino ai faraglioni di Capri di fronte Punta Campanella; in primo piano, a sinistra, i tre scogli de Li Galli e poco distante la Gallina, contornati da barche a vela (fig. 166). È un disegno a matita su carta, di cm 19x28,5, titolato *Le isolette dei Galli e della Gallina e la costa da Positano a Capri*.

Dölker ricorda anche una nevicata a Vietri sul Mare che ricoprì un aranceto; fatto assolutamente singolare ai suoi occhi (fig. 167). La nevicata del 27 gennaio del 1929 fu rappresentata da altri artisti, come Ivan Giovanni Zagoruiko che ritrae *Positano sotto la neve*. Colpisce che i tedeschi sulla costiera amalfitana si lamentano del freddo negli inverni della seconda metà degli anni Venti, e si coglie quasi l'incredulità di dover soffrire il freddo nel Sud Italia. Anche la famiglia di Hugo Ball nel 1925 in una lettera ad Hermann Hesse e così Lisel Oppel a Martha Vogeler nel 1930.

Non voglio chiudere questo capitolo senza mostrare delle immagini di Susanne Dölker e che Rainer Pauli, gran compagno di avventure in questi riconoscimenti, mi ha inviato: si riferiscono ovviamente all'opera di Richard Dölker sulla costiera amalfitana.

Si tratta di due opere molto affascinanti, a mio parere, che rientrano nell'ambito delle torri costiere (circa 93 nella costa amalfitana-salernitana dell'allora *Principato Citra*) che costituivano un sistema difensivo, appunto lungo la costa, che preavvisava le navi dei pirati musulmani agli abitanti del luogo con fuochi e fumi visibili tra le varie torri. Le torri costiere, in genere a picco sul mare, occupavano i luoghi strategici migliori: controllo, difesa e offesa, queste le prerogative principali della torre militare costiera. Segnalazione e rifugio militare erano le prerogative logistiche territoriali; comunicazione a distanza la strategia bellica.

Una è la torre Crestarella, una fortificazione a difesa di Salerno e Vietri sul mare, creata nel Cinquecento come protezione dalle incursioni e razzie ottomane (fig. 168). A seguito di devastanti in-



fig. 168

cursioni saracene, il governatore spagnolo Don Parfa de Rivera creó una torre fortificata nel 1564 a difesa dell'abitato di Vietri e del non lontano porto di Salerno, vicino agli Scogli Due Fratelli; fu completata nel 1569. La torre era dunque parte di un sistema difensivo della Costiera Amalfitana, assieme alla torre di Cetara, alla torre di Bassano, alla torre dello Scarpariello, alla torre Normanna di Maiori, alla torre d'Albori, ecc.), ma -poiché Vietri era la cerniera tra Salerno e la Costiera- anche di quello della costa della città di Salerno (assieme al Forte La Carnale ed alla torre Angellara). La



fig. 169

torre Crestarella fu costruita sopra uno scoglio enorme e sul suo tetto successivamente fu fatta una casa a dimora dei proprietari, nella prima metá dell'Ottocento; attualmente è abitata da privati.

L'acquerello misura cm 30x21 ed esalta la fortificazione con una sapiente diluizione del bruno; sotto una ricca vegetazione e sul mare due barche a remi con cinque marinai ciascuna.

L'altra è la torre di Cetara che risale al XVI secolo[63] (fig. 169) e ha una struttura molto articolata, frutto di una integrazione tra una torre cilindrica angioina ed una vicereale; ha una pianta quadrata, a doppia altezza, con quattro troniere sul fronte mare e su quello posteriore. Sembra che i motivi che spinsero alla costruzione di questa torre, vera e propria sentinella di Cetara, furoni duplici: da una parte la paura per le incursioni corsare, dall'altra lo scoppio della guerra del Vespro, avvenuta tra il 1282 e il 1302 in Sicilia, da dove partivano vascelli carichi di armati che minacciavano i centri della Costiera Amalfitana, mettendo in pericolo gli scambi commerciali. Ovviamente la torre ha subito diversi cambiamenti strutturali nel corso dei secoli, cambiando anche destinzione d'uso. Attualmente la struttura, dopo ulteriori cambiamenti avvenuti ad opera dei nuovi proprietari, è costituita dal complesso della originaria torre angioina e della successiva torre vicereale con i rifacimenti ottocenteschi e si articola su sei livelli con una parte basamentale di forma ellittica e altri 6 livelli successivi molto articolati[64]. L'opera è datata *18.VI.26.* in basso verso il centro.

---

63 Nel tempo la torre ebbe però diverse funzioni: fu utilizzata anche come prigione a seguito della Congiura dei Baroni del 1460 e proprio nella torre di Cetara fu rinchiuso don Federico, il figlio del re, il quale si era rifiutato di accordarsi con i congiurati. Quando venne inserita nell'elenco delle torri non considerate più come fortificazioni con decreto del re Vittorio Emanuele II infatti, il Comune di Cetara decise di venderla.

64 Il locale posto al secondo livello è sicuramente uno dei più suggestivi ed anche uno di quelli che meglio conserva le vesti originarie: si apre infatti a sud sul terrazzo di copertura della torre angioina; ad ovest su un balcone che lo collega al corpo staccato



fig. 170

Infine voglio mostrare un disegno (del quale non conosco le misure) che mi è stato mostrato per avere una eventuale conferma della mano di Dölker. E di Dölker si tratta: la figurazione riguarda Agropoli, come attesta la scritta in alto a sinistra "Agropoli 9.IV.28" (fig. 170), con il castello ripreso dall'alto, sì che le case formano come una corona in basso, mentre sulla destra si sviluppa un'ampia rada. Soltanto il giorno prima, 8 aprile del 1928, Dölker aveva realizzato, ancora a matita, un'altra immagine del castello di Agropoli, vista da un punto di osservazione totalmente diverso, salendo le scale che portano al maniero; immagine assolutamente uguale all'attuale[65].

della torre con ponte levatoio e a nord sulla parte cieca di roccia dove vi è una scala di accesso ai piani superiori. Nel 2002 sono comunque iniziati i lavori di restauro e consolidamento della torre di Cetara che, dal marzo 2011, è tornata ad essere un punto di riferimento storico e sociale per tutta la città.

65 Romito, *La Pinacoteca Provinciale di Salerno. La Sezione degli Artisti Stranieri*, *Ingresso al castello di Agropoli*. Vedi supra

Günther Stüdemann e Positano: un amore lungo trent'anni (1924-'54)

La comparsa sul mercato antiquario, nella straordinaria raccolta di Andrea De Luca ad Amalfi, La Scuderia del Duca, dell'olio su tela di Günther Stüdemann, *Kirche am Meer*, di cm70,5x90,5, del 1924 (figg. 171-172) non poteva non farmi tornare su questo spettacolare artista, pittore e ceramista, del quale ho potuto apprezzare molteplici opere.

Albert Matthies Günther Stüdemann nasce a Berlino il 13 giugno del 1890 (fig. 173). A sei anni entra nella scuola materna del Ginnasio Friedrich di Berlino. È dell'anno successivo il trasferimento ad Amburgo dove, nel 1906, entra nel noto real Ginnasio Johanneums. Tra il 1906 e il 1907 frequenta la Scuola d'Arte provinciale di Amburgo e tra il 1907 e il 1911 l'Accademia Levin-Funke di Berlino, sotto l'insegnamento di Lovis Corinth e Martin Brandenburg di cui diventa allievo. Come ceramista è autodidatta. Durante gli studi è giocatore di hockey di successo nell'Hockey Club e nel 1908 partecipa, nella squadra tedesca, alle Olimpiadi di Londra.



fig. 173

Le mostre di questo primo periodo vedono la sua presenza, negli anni 1911, 1912 e 1914, alla Secessione di Berlino e alla Libera Secessione di Berlino, e, negli anni 1912, 1913 e 1914, alla Secessione di Monaco. Nel 1913 il Museo Nazionale di Norimberga acquista una vistosa raccolta delle sue opere grafiche.

Tra il 1914 e il 1918 vi è una interruzione dell'attività artistica a causa del servizio nell'esercito: è ufficiale in diverse unità della Marina e, infine, a capo di una dragamine sul Danubio in Bulgaria e Romania e sul Mar Nero.

Nel 1919 frequenta l'Accademia di Belle Arti in piazza Pariser a Berlino: qui, tra il 1919 e il 1922, espone in vari spazi d'arte come Fritz Gurlitt e Reuss & Pollack.

Nel 1923, a causa di un terremoto in Giappone, subisce la perdita di 28 quadri che facevano parte di una collettiva a Tokyo; nello stesso anno il Ministero per la Cultura e l'Arte acquista diverse sue opere, a seguito del giudizio di un esperto del Reich, il prof. Edwin Redslob. Con i profitti di tale vendita Günther Stüdemann può realizzare il suo sogno di venire in Italia, in particolare a Positano.

Negli anni 1924-'25 sue opere continuano ad essere esposte: a Berlino e a Dresda nella Galleria d'Arte di Carl Nicolai, e nella Galleria Stenzel di Breslau.



fig. 171



fig. 172

Gli anni 1924-'28 lo vedono in Italia, soggiorno documentato dalla corrispondenza sul suo itinerario ceramico. Arriva a Positano all'inizio del 1924 e la sua presenza artistica è scandita da 13 quadri e disegni (acquerelli e opere grafiche)[66] che dimostrano l'amore per il luogo. Giunge a Positano dunque come pittore, dedicandosi poi anche alla ceramica da autodidatta e creando una fabbrica a Vietri sul Mare. A Positano suoi luoghi preferiti sono Fornillo, la Chiesa Nuova e Liparlati. La data di arrivo ora è ben chiarita, grazie proprio alla biografia che lo stesso Stüdemann dettò a Hertha Latteyer nel 1978 nel preparare una sua esposizione a Berlino. Purtroppo una memoria del ceramista vietrese Giovannino Carrano ricordava un incontro fra

66 Ho visionato tali opere a Thurnau grazie alla disponibilità di Hertha Latteyer di Norimberga, con la quale ho intrattenuto una proficua corrispondenza e che è stata anche donatrice di una ceramica di Stüdemann per il Museo della Ceramica in Raito di Vietri sul Mare (v. Matilde Romito, *Nuove donazioni ai Musei Provinciali del Salernitano*, in "Apollo. Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano"), Electa Napoli, pp. 165-177, in particolare pp. 172 e 176, fig. a p. 175); donazione effettuata in occasione di una mia conferenza a Thurnau "Artisti tedeschi a Positano tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta", durante il gemellaggio Positano-Thurnau, 13-18 settembre 2000.

Stüdemann e Riccardo Dölker a Vietri: "Un giorno del 1922 entrarono nella bottega (è la bottega di calzolaio del padre) due tedeschi, Riccardo Dölker e Günther Stüdemann". Ciò aveva portato ad anticipare di due anni il suo arrivo in Italia[67]. Una ulteriore conferma è data dalla circostanza che non esistono suoi quadri di Positano prima del 1924, mentre negli anni 1922-'23 dipingeva in Germania sulla costa del mare Ostsee.

Stüdemann è considerato il precursore del rinnovamento nella ceramica di Vietri sul Mare, che si è codificato poi sotto l'etichetta di "periodo tedesco", soltanto perché fu cronologicamente il primo a creare una fabbrica, "Fontana Limite" (nome di una località di Vietri sul Mare), alla fine della prima metà degli anni Venti, mentre la ICS, Industria Ceramica Salernitana di Max Melamerson, nasce nella seconda metà degli anni Venti. Il suo ruolo non è stato riconosciuto pienamente, a cominciare dal marchio del pesciolino che diventerà simbolo dell'ICS, ma che era stato già di Fontana Limite, sostituendo il graphos della casa a cupola che caratterizzò i prodotti iniziali. L'adozione del pesciolino da parte della ICS è implicito riconoscimento di una continuità, del recepimento di moduli decorativi e morfologici creati dalla faenzera di Stüdemann e confluiti nella fabbrica diretta, sotto il profilo artistico, da Richard Dölker, l'ICS appunto. Nella fabbrica "Fontana Limite" lavorano ceramiste olandesi come Sophia van Stölk e Lena Hagstotz (Blume dopo il matrimonio), pittrici tedesche come Elisabeth Schweizer, sorella del ritrattista Heim Sieger, ed Elisabeth Vömel, gli ultimi tre in seguito collaboratori di Dölker, come anche Otto Kunz e Otto Hverbeck. Di Sophia van Stölk e Lena Hagstotz, Stüdemann aveva un bellissimo ricordo e le menzionava spesso nei racconti del suo soggiorno italiano.

Stüdemann tornò a rivedere Positano molti anni dopo la fine della guerra, in compagnia della moglie Luise, nel 1954, per un soggiorno breve: realizzò degli acquerelli, come una Positano nella prospettiva classica, firmata e datata "*Positano 54 -Stüdemann* " (fig. 174) e *Cimitero di Positano* che si trova nel Museo Nazionale di Norimberga insieme con diversi altri disegni e acquerelli, unitamente a documenti e fotografie della sua vita dall'infanzia alla giovinezza fino agli ultimi anni. Vi ritornò ancora nel 1960 ma solo per due giorni, festeggiando colà i suoi settant'anni (13 giugno 1960): in questa occasione non dipinse nulla. Si fermò a Casa Soriano, un albergo nato proprio all'inizio degli anni Venti, ma nel quale non aveva alloggiato all'epoca, soggiornando o nell'Albergo Margherita, che tuttora esiste nel rione Fornillo, o nell'Albergo Roma, della cui insegna non resta che una sbiadita traccia lungo la discesa di via Trara Genoino. In quell'occasione andò a rivedere le sue opere, come raccontò la moglie Luise a Susanne Dölker in una conversazione di pochi anni fa.

Tra il 1929 e il 1934 è a Velten vicino Berlino, sito ricco di argilla, dove fonda una fabbrica ceramica. Tra il 1934 e il 1936 soggiorna in Spagna, a Esplugas, nei pressi di Barcellona: qui divide la sua attività fra la ceramica e la realizzazione di apparati scenici e cartelloni cinematografici. La guerra civile, a metà del 1936, lo costringe ad un forzato ritorno in Germania.

Torna così a Velten, restandovi fino alla fine del 1938. Il trasferimento a Thurnau è del gennaio 1939: qui si impadronisce delle tecniche dei ceramisti più anziani, quindi prende in locazione la fabbrica Pittroff, libera per la morte dell'ultimo proprietario Friedrich Pittroff nel 1926. Solo nel 1957 costruisce una propria casa con grande officina: Thurnau diviene per lui una seconda patria e qui risiederà fino alla morte, avvenuta a Kulmbach all'età di 91 anni, il 22 novembre 1981.

---

67 Romito, *Due ceramisti stranieri nella Positano degli anni Venti*… cit., pp. 130-153.

Il Töpfermuseum di Thurnau, dove si conservano varie sue opere in ceramica e pittura realizzate a Positano e a Vietri sul Mare, è nato dopo la sua morte per volontà della moglie Luise, morta nel 1996[68].

Fra i vari riconoscimenti sono da citare la Medaglia d'oro nel 1952, premio dello stato bavarese, il premio alla Cultura di Oberfranken nel 1975 e, nello stesso anno, la Medaglia al merito della Repubblica federale tedesca. In tarda età riceve ancora riconoscimenti in mostre di successo, come quella tenuta nella Galleria Savignyplatz, a Berlino, dal 21 marzo al 27 aprile del 1978, e a Coburg, nella Kunstverein, dal 10 maggio all'8 giugno 1981. Dopo la sua morte ancora una mostra in sua memoria, di nuovo nella Galleria Savignyplatz di Berlino nel 1983.

Le sue opere ceramiche si conservano in vari Musei: nel Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza e nel Museo Provinciale della Ceramica a Raito di Vietri sul Mare nella splendida Villa Guariglia, in Italia[69], nel Museo nazionale di Norimberga, nel Museo nazionale di Monaco in Baviera, nel Museo delle Arti e dei Mestieri di Amburgo, nel Museo di Storia tedesca a Berlino, nel Museo Grassi a Lipsia, nella Raccolta d'arte di Coburg, nel Museo Luitpold a Kulmbach.

Della vita e attività di Stüdemann in Italia è stato scritto ben poco, forse perché in fondo non se ne conosce molto. È sintomatico che Irene Kowaliska, giunta a Vietri nel 1931, dunque solo tre anni dopo la sua partenza, dirà "Sembra che prima di lui (Dölker) ci fosse a Vietri un altro tedesco, di nome Stüdemann e la sua fabbrica si chiamava "Fontana Limite". Ma questo era prima del mio tempo e non ne so di più".

Chiudo con l'olio da cui sono partita, firmato in basso a sinistra "Stüdemann 24", un'opera magnifica con la chiesa madre e il suo campanile rosa visti dall'alto, la facciata ottocentesca e il piazzale dinanzi; la cupola è totalmente verde, particolare che fa riflettere per la grande precisione di Stüdemann. Pochi cubi intorno, ma soprattutto la resa del mare con onde concentriche che sfumano dal blu ad una sorta di grigio al bianco che rimembra la spuma creata dalle onde a riva. La grafica degli anni Venti portata ad altissimo livello.

---

68 Luise Mahnken era nata a Brema nel 1910: frequentò una scuola di moda e si occupava dei vestiti di scena nei teatri prima di Brema e poi di Norimberga. Anch'ella si occupò di ceramica, ma solo nella preparazione degli smalti e dei disegni. Stüdemann la sposò nel 1941. La prima moglie si chiamava Charlotte.

69 Nei depositi del Museo Internazionale delle Ceramiche a Faenza si conservano ben 58 ceramiche, lasciate da Stüdemann al momento della sua partenza dall'Italia nel 1928.

Gli olandesi Sara van Heukelom, Jo Koster e Adriaan Lubbers a Positano nel 1924

Una singolare *Gezicht op Positano* (Vista di Positano, fig. 175), del 1924, firmato in basso a sinistra su un solo rigo "S VAN HEUKELOM – 1924" fu realizzata dall'olandese **Sara van Heukelom** (Amersfoort, Paesi Bassi, 28 gennaio 1885 – 18 maggio 1963), sposata con Julius Hendrik (Han) Tutein Nolthenius nel 1935.

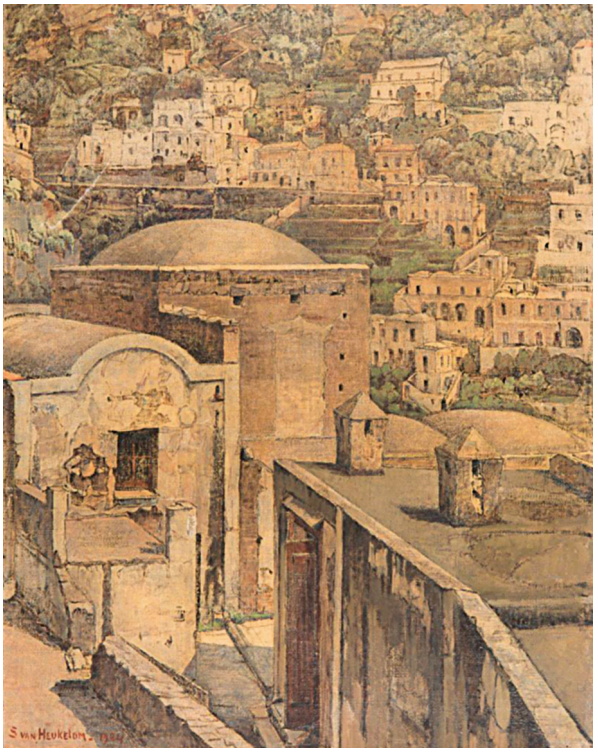
Ho trovato solo una foto di quando aveva un anno, 1886 (Archivio Eemeland, fig. 176).

Si occupò di disegno, pittura e incisione; la sua formazione si svolse alla Drawing Academy di Anversa nel 1906. Ha lavorato ad Amersfoort, Utrecht, Anversa, Amsterdam, Soest (Utrecht) fino al 1934; a Utrecht nel 1934-'35 e Amersfoort nel 1935-'63.

Nel museo storico di Amersfoort e Eemland, la collezione permanente è composta da circa 20.000 opere d'arte e altri oggetti che illustrano più di 750 anni di storia della città. Oltre alla collezione permanente, il museo organizza anche mostre temporanee sulla cultura e la storia dell'arte.

fig. 175
fig. 176

L'opera ha una inquadratura particolare, sì da includere una buona parte dell'agglomerato urbano così caratteristico di Positano che tanto incuriosiva gli artisti stranieri. I toni cromatici sono smorzati, eppure c'è il sole come dimostrano le ombre degli edifici; è dunque una scelta della pittrice che non può non ricordare quello che diceva Jo Koster (vedi infra, in questo stesso capitolo). Sembrerebbe che sia inquadrata la frazione Liparlati all'incrocio con via San Sebastiano. Importante la conoscenza con Jo Koster (vedi infra).



Ancora nel 1933 Sara van Heukelom realizza un olio su tela, *A still life with cactus leaves and figs* (Una natura morta con foglie di cactus e fichi) di cm 29,5x40, firmata e datata in basso a destra *S. van Heukelom 1933*; opera che testimonia, unitamente a molte altre, quanto gli artisti stranieri amassero le piante grasse tipiche del sud (vedi ancora infra).



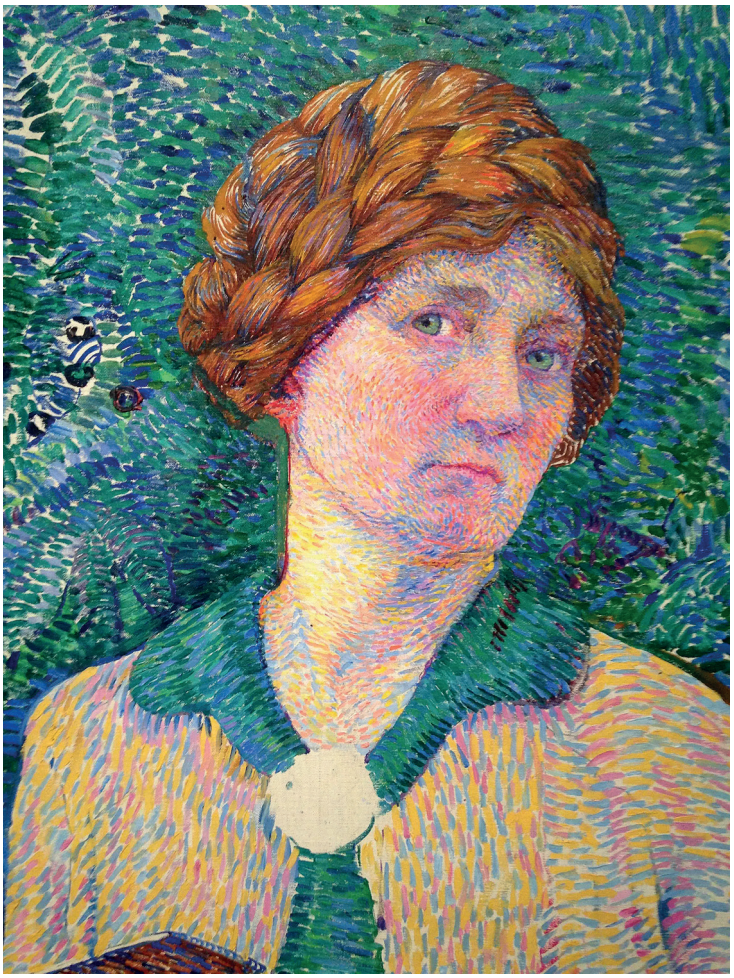


fig. 177

Jo Koster (Johanna Catharina Antoinetta, fig. 177, Jo Koster, *Self Portrait*, 1915) nacque a Kampen il 16 aprile 1869 (altrove 31 maggio 1868); andò alla Scuola Nazionale per insegnanti di disegno ad Amsterdam e poi all'Accademia di Rotterdam nel 1888 con Jan Striening. Insegnò per qualche tempo all'Accademia e, dopo aver ricevuto la Royal Grant for Free Painting nel 1894, prese lezioni a Bruxelles con Ernest Blanc-Garin e all'Académie Julian e all'Académie Colarossi di Parigi. Nel 1902 si stabilisce a Zwolle, dove fonda un corso di disegno e pittura. Nei mesi estivi lavora regolarmente a Staphorst, dove ritrae i braccianti nei costumi tradizionali. Si sentiva particolarmente in contatto con contadini, operai, pescatori e artigiani, che si guadagnavano da vivere con il lavoro manuale e lei attentamente li raffigurava. Andava alla ricerca dell'esistenza "incontaminata" nelle campagne.

Quando la sua carriera giunse a un punto morto nel 1905, si ritirò su consiglio di H.P. Bremmer, ha iniziato a dipingere e si è concentrato di nuovo sul disegno. Il suo lavoro divenne poi più puro nel colore e nella composizione. Lo stile di Koster varia nel corso degli anni, dipinge tra l'altro neo-impressionista e realizza anche opere divisioniste. Dopo la prima guerra mondiale, Jo Koster lavorò molto in Italia, Spagna e Francia, a volte con altri seguaci di Bremmer, come Sara van Heukelom (vedi supra) e Truus van Hettinga Klomp, a volte con studenti. Lì realizzò anche lavori molto diversi, persino cubisti e quasi astratti.



fig. 178



fig. 179

Nel 1934, Koster si trasferì in un piano nella casa di Hettinga Tromp all'Aia. Entra a far parte dello Studio Pulchri. Ora dipingeva principalmente nature morte, ma lavorava anche all'aperto. Nelle sue opere successive, i primi colori scintillanti lasciarono il posto a toni più tenui. In occasione del suo settantesimo compleanno, Koster ha esposto a L'Aia, Dordrecht e Amersfoort. Nel febbraio 1942 tenne la sua ultima mostra retrospettiva presso la concessionaria d'arte Unger and Van Mens a Rotterdam. Poiché non si era iscritta alla Kultuurkamer, esporre in seguito divenne impossibile.

Il suo lavoro è incluso nelle collezioni del Rijksmuseum Amsterdam, del Kröller-Müller Museum e del Voerman Museum Hattem, tra gli altri. L'artista morì il 17 gennaio 1944 (altrove 24 agosto) all'età di 75 anni, quando era ospite di un'amica.

L'opera qui presentata è *Positano*, con la veduta della chiesa di Santa Maria Assunta, dipinta nel 1924 quando vi soggiornò, firmata, titolata e datata in rosso, in basso a sinistra su tre righe "Positano / 1924 / Jo Koster" (fig. 178). Nel suo resoconto di viaggio per la Provinciale Overijsselsche e Zwolsche Courant[70] scrisse all'epoca: "Positano – finalmente! Era l'oggetto del nostro viaggio invernale; ma chi può andare avanti così e passare per tutte quelle città meravigliose con il loro bellissimo passato. Ed ora siamo a Positano e dobbiamo ancora abituarci alle rocce imbronciate e al paese aggrappato; l'aria è meravigliosa, calda e leggera, il mare è ancora bagnato quotidianamente; i cactus portano i frutti più belli, il cielo è di un azzurro limpido e noi stessi diventiamo leggeri come una piuma! Adesso sistematevi un po', poi mettetevi al lavoro!" Jo Koster van Hattem dipinse negli anni 1923, 1924 e 1925 a Positano.

Jo Koster scrive su Positano delle frasi molto particolari: non inneggia ai colori, ma al grigio e bianco, la colpiscono le architetture (come d'altronde accadde per tutti i pittori stranieri) e le piante grasse come cactus e agavi. "Positano è davvero bella! E in realtà non è colorato qui, ma è bello il grigio e il bianco! E le case sono grandi complessi quadrati. Incredibilmente fatiscenti e sporche – bellissime rocce costruite interamente a strati – come l'architettura della chiesa! Anche i cactus e le agavi sono meravigliosi, ma non puoi fare tutto, perché tutto è particolare e devi lavorarci sopra".

Le opere qui esaminate, come quelle già mostrate in Positano II (pp. 165-167, figg. 199-201) e Positano III (pp. 129-131, figg. 310-313), cadono fra il 1923 e il 1925.

Durante la sua vita, Jo Koster ha esposto in dozzine di mostre personali e collettive. Sebbene il suo lavoro fosse talvolta descritto come secco, freddo o duro e non abbastanza commovente, le recensioni erano generalmente moderatamente positive, con termini come: "Vero, fresco e potente" e "sincero, onesto e reale, non fugge mai nel fascino facile, sembra addirittura maschile» (Obreen, 246; NRC, 3-12-1937). Dopo la sua morte, Jo Koster cadde nell'oblio, ma le furono nuovamente dedicate mostre nel 1988 e nel 2003. I suoi ritratti sono oggi considerati il suo lavoro migliore.

Un'altra opera del mitico anno 1924 mi permette di tornare su un pittore olandese del quale mi sono già occupata, **Adriaan Lubbers** (Positano I, pp. 80-83, figg. 137-139; Positano II, pp. 109-116, figg. 108-119).

La chiesa di San Giuseppe a Positano, che si vuole raffigurata su un olio su tela di cm 60x43, firmata e datata 1924[71], non esiste a Positano, nemmeno fra quelle dirute che Giuseppe Vespoli cita

70 Lo Zwolse Courant era un quotidiano regionale olandese apparso – inizialmente con una frequenza di pubblicazione minore e con un titolo diverso – tra il 1790 e il 2003.

71 Titolo autografo del pittore sul telaio, di origine dalla famiglia Lubbers, valutata Euro 6750.

nella sua *Storia di Positano*. In Positano II scrivevo già a proposito di un'altra immagine di Adriaan Lubbers: "La prima immagine che possiamo attribuire a Positano è *The church of SS. Joseph* (*La chiesa di San Giuseppe*), che sembra inquadrare però la chiesa di Santa Margherita a Fornillo, ripresa da ovest e dall'alto; tra l'altro non vi è alcuna attestazione a Positano, nei secoli scorsi, di una chiesa dedicata a San Giuseppe, per quanto io ne sappia".

Anche il 'nostro' quadro ha quelle caratteristiche di cubismo ed espressionismo che furono da sempre imputate a Lubbers: le case squadrate, le linee possenti e l'albero spoglio che rompe la rigida composizione con la sua forma capricciosa (fig. 179).

L'opera comunque ci spinge a tornare su Adriaan Lubbers (1892-1954), l'artista vagabondo che era già a New York nel 1916, e fece un giro per l'Italia nell'estate del 1923 con Leo Gestel, sua moglie e la figlia di Piet Boendermaker. Visitarono Venezia, Padova, Ravenna, Firenze, Assisi, Siena, San Gimignano e Volterra. Verso l'inverno si spostò a Roma, Napoli e Amalfi. Un vero 'gran tour'! Lubbers andava da Amalfi al villaggio di pescatori di Positano, che è incollato ai pendii rocciosi della montagna con le sue case cubiste. Le forme geometriche, le case che sembrano blocchi accatastati l'uno sull'altro con il tetto rotondo di una chiesa qua e là hanno subito attirato la sua attenzione. Vi si trasferì con la famiglia nel gennaio 1924 e vi rimase per un anno intero. Fu un anno produttivo per il pittore. Nel 1925 viene pubblicata una monografia su di lui dal critico italiano Italo Tavolato con 33 raffigurazioni di dipinti, principalmente di Positano (fig. 180). Il nome dell'artista Adriaan Lubbers è così definito. Lubbers è stato considerato un artista moderno dall'autore a causa degli elementi cubisti ed espressionisti nel suo lavoro. I dipinti di Positano sono precursori dei successivi dipinti di New York.

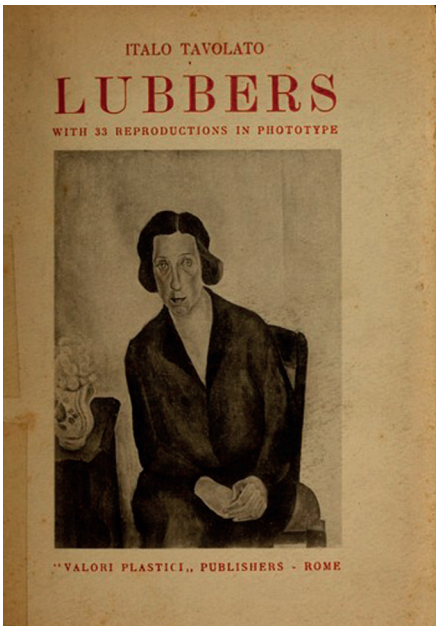


fig. 180

Il tedesco Georg Heine ad Amalfi nel 1924



fig. 181

Georg Heine (Bautzen, 11 settembre 1877 – 6 settembre 1952, fig. 181, cartolina pubblicitaria di Georg Heine, Maler, con la sua figura in primo piano sulla destra e il paesaggio di Bautzen sullo sfondo: è descritta la tipologia dei suoi lavori, Porträt – Landshaft – Grafik, e l'indirizzo, Schäfferstraße 34 a Bautzen) era figlio del produttore di sigari August Heine di Königswartha e di sua moglie Anna ed era nato nella leggendaria "Casa delle streghe" a Bautzen[72]. Tuttavia, la famiglia non si trasferì a Bautzen fino al 1907 circa. Dal 1892 al 1900 Heine ricevette una formazione come litografo nella grande tipografia dei fratelli Weigang a Bautzen. Dal 1900 al 1903 prese lezioni presso la Royal Prussian Drawing Academy di Hanau. Dal 1903 al 1906 studiò a Dresda con Ermenegildo Antonio Donadini alla Scuola di Arti Applicate e dal 1906 al 1914 all'Accademia di Belle Arti. Nel 1908 riceve grande medaglia di bronzo e il decreto d'onore dell'Accademia di arti e mestieri di Dresda e nel 1914 grande medaglia d'argento dell'Accademia statale d'arte di Dresda.

Durante la prima guerra mondiale lavorò dal 1914 al 1918 sul fronte orientale come "pittore di guerra". Dopo la fine della guerra tornò a Bautzen e visse con i suoi genitori nella loro casa in Schäfferstraße 34, a più piani e lavorò come artista. Nel 1919 ebbe la sua prima mostra personale con dipinti, acquerelli, disegni allo Stadtmuseum Bautzen.

Nel 1923 lui e altri artisti fondarono la "Associazione degli artisti sorabi" (Zjednoćenstwo serbskich wumĕłcow), la prima associazione artistica sorabo e divenne membro della "Associazione degli artisti di Lausitz"[73].

---

72 Bautzen è una città di 38 425 abitanti dell'Alta Lusazia, in Sassonia, Germania e capoluogo del circondario di Bautzen.

73 I Sorabi, una popolazione slava stanziata fin dal VII sec. nella regione della Lusazia (Lausitz) nei Länder di Brandeburgo e Sassonia al confine con Polonia, era una minoranza che vive in un solo paese, senza costituire una maggioranza altrove. I Sorabi vivono in Lusazia, regione storica dell'ex Germania Est. Si tratta di circa 70.000 persone divise fra Sassonia e Brandeburgo, stanziate nei dintorni di Dresda: le città più importanti sono Bautzen/Budysin e Cottbus/Chóśebuz. La loro lingua, che appartiene al gruppo slavo occidentale, viene generalmente divisa in sorabo superiore (30.000 parlanti) e inferiore (20.000). A questa suddivisione linguistica corrisponde quella religiosa: i primi sono in prevalenza cattolici romani, mentre i secondi luterani. Il termine con cui si autodefiniscono (Serbski) richiama quello utilizzato dai serbi (Srpski), ma le lingue sono diverse, in quanto il sorabo presenta marcate affinità col ceco e col polacco.





fig. 182
fig. 183

A Bautzen aveva contatto con Mina Witkojc, che ritrasse anche nel 1923[74].

Nel 1924 Heine si recò in Italia con una borsa di studio dell'Accademia di Dresda. Vi furono realizzati principalmente dipinti di paesaggio, ma anche ritratti, tra cui quello di papa Pio XI, che è esposto nella Galleria Vaticana dei Papi nella Basilica di San Paolo fuori le Mura: l'artista incontrò il papa divenendone amico.

Del 1925 è una foto che ritrae Georg Heine mentre dipinge Elisabeth (fig. 182).

Nel 1927 Heine sposò Bernardina, vedova del medico pontificio, detta Dina. Si trasferiscono a Spoleto, in Vicolo del pozzo, n. 3, dove, nello stesso anno, nasce la figlia Faustina. Nel 1930 fu menzionato come collaboratore del "Dresslers Kunst Handbuch" (2° volume) Berlino in Töpferstrasse 23 a Bautzen; si trasferì a Bautzen, sicuramente prima.

Nel 1931 ricevette grande medaglia di bronzo e diploma d'onore della città di Orvieto.

Del 1932 è un ritratto realizzato da Georg Heine, firmato su due righe in basso a destra "Georg Heine /1932", con un uomo di profilo a sinistra, in camice bianco e sul fondo provette di vetro di varia forma e misura e con in mano un teschio (fig. 183). L'opera è citata come *Ohne Titel* (Senza titolo) e resta il dubbio se sia lo stesso Heine a ritrarsi.

Nel 1933 tenne la sua seconda mostra personale, principalmente di opere realizzate in Italia, allo Stadtmuseum Bautzen; nello stesso 1933, in occasione della partecipazione artistica alle celebrazioni del 1000° anniversario della città di Bautzen/Budyšin, Heine autopubblica una serie di cartoline con motivi di Bautzen, dove sua moglie e sua figlia lo seguirono nel 1941, secondo altre fonti nel 1946.

La partecipazione alle mostre del "Lausitzer Künstlerbund" è del 1946; l'anno successivo, nel 1947 è invece alla mostra "Gli artisti vedono il paese sorabo" nel Museo della città di Bautzen.

Nel 1948 è membro del nuovo gruppo di lavoro "Artisti visivi sorbi/Koło serbskich tworjacych wumělcow". Nel 1949 partecipa alla 2ª Mostra d'arte tedesca a Dresda e agli artisti visivi sorabo nel Museo della città di Bautzen. Inoltre illustra un libro di scuola "Wobrazowa zběrka", edito da Domowina a Bautzen.

74 Mina Witkojc, nata il 28 maggio 1893 a Burg (Spreewald) e morta l'11 novembre 1975, era una giornalista, sostenitore etnico e poeta tedesco; ha scritto nella lingua sorabo inferiore.



fig. 184



fig. 185

Nel 1951 è presente alla mostra dell'Associazione Artisti Visivi.

Morì nel 1952 e fu sepolto nella tomba dei suoi genitori nel cimitero di Bautzen.

Dopo la morte, la sua vedova tornò a Spoleto con la figlia.

Nel 1963 vi fu una mostra commemorativa di artisti lusaziani nel Museo della città di Bautzen: "Il loro lavoro era destinato alla loro patria".

Nel 1998 "Serbske tworjace wumělstwo/arti visive 1923 – 1998", una mostra al Sorbisches Museum Bautzen e Stadtmuseum Schloss Hoyerswerda, "Opera d'arte del mese: Georg Heine" allo Stadtmuseum Bautze.

Georg Heine dipinge Amalfi nel 1924, ma esistono due versioni, per la presenza di un albero di grandi dimensioni che, in una delle due, è al centro della figurazione (figg. 184-185). Entrambe le versioni si pongono da ovest, sì da inquadrare il costone che chiude a est la baia di Amalfi, concludendosi con la torre dell'Hotel Luna; in alto la torre dello Ziro, sopra il Cimitero monumentale, con tutte le case dall'andamento cubista lungo la costa. In entrambi in basso a sinistra la firma, il luogo e la data "Georg Heine, Amalfi 24".

Heine, come accennato, aveva vinto una borsa di studio nel 1924 ed era venuto in Italia; l'Umbria è l'altro suo grande polo di interesse. Il Comune di Spoleto pubblicò Domenico Riccardi "Georg Heine – Paesaggi umbri, *Umbrische Landschaften* 1927-1940", Città di Spoleto, 2001. Ricevette una grande medaglia di bronzo e diploma d'onore della città di Orvieto.

Max Pechstein. A Modern Artist: Positano 1925

Max Pechstein è uno degli artisti tedeschi più importanti del ventesimo secolo, anche per il suo ruolo cruciale nella svolta dell'espressionismo tedesco.

La mostra "Max Pechstein: A Modern Artist" è la seconda parte della Modern Art Trilogy tenutasi al Bucerius Kunst Forum dal 20 maggio al 3 settembre 2017 e nel 2018. Per la prima volta una mostra ad Amburgo esamina il lavoro dell'espressionista Max Pechstein (1881-1955), diventato uno degli artisti di maggior successo della sua generazione, riconosciuto come un rappresentante pionieristico dell'arte moderna.

Pechstein è stato uno dei primi artisti tedeschi ad adottare i mezzi espressivi usati dai Fauves francesi, trasformandoli nel suo stile originale. Elementi di cubismo apparvero dopo il 1912 e dopo il 1914 le impressioni del viaggio nei mari del sud si fecero strada nel suo lavoro. Negli anni '20 dipinse paesaggi, nature morte e ritratti insieme a tramonti radiosi in composizioni drammatiche.

fig. 186



Durante il "Terzo Reich" Pechstein si ritirò nell'emigrazione interna nel Mar Baltico.

Dopo la guerra ha svolto un ruolo fondamentale nella creazione della scena artistica a Berlino.

Max Pechstein (Zwickau, 31 dicembre 1881 – Berlino, 26 giugno 1955, *Selbstbildnis mit Hut und Pfeif,* 1918, Autoritratto con cappello e pipa, fig. 186), pittore e incisore tedesco, dopo aver frequentato la scuola d'arte di Zwickau, dal 1902 al 1906 studiò all'Accademia d'arte di Dresda. Nel 1906 incontrò Erich Heckel, uno dei fondatori del gruppo espressionista "Die Brücke" (Il Ponte). Nel 1907 fece un primo viaggio in Italia, poi visitò Parigi, dove ebbe modo di ammirare da vicino le opere dei Fauves, di Matisse e di Van Gogh. In questi anni il suo stile cessa di rifarsi all'impressionismo per evolvere verso un espressionismo dal cromatismo acceso ma allo stesso tempo temperato: a differenza di molti altri espressionisti, Pechstein ha uno stile con minore violenza drammatica.



fig. 187

Dopo essersi trasferito a Berlino nel 1908, si fece promotore della Nuova Secessione, per poi avvicinarsi al gruppo del "Blaue Reiter". Nel 1913 tornò in Italia per un lungo soggiorno a Firenze e in Liguria a Monterosso. Nel 1914 si recò alle isole Palau, nel Pacifico del sud; questo mondo totalmente nuovo, senza le costrizioni delle convenzioni europee, sarà da lui romanticamente idealizzato come un paradiso terrestre.

In questi anni, ispirato dai suoi viaggi, crea i suoi lavori migliori, pieni di violenta sensualità, di fascino per l'esotico e di ideali di comunione con la natura. Le sue opere tendono a diventare sempre più primitive, e la componente decorativa finisce per prevalere su quella puramente emotiva. Il colore è ricco e modulato, ma più morbido rispetto ad altri pittori espressionisti, ed incorpora spesse linee nere che bloccano le forme in una strana immobilità, carica di stupore e contemplazione.

Negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale si guadagnò un considerevole successo, ottenendo anche numerose commissioni per mosaici e vetrate; nel 1922 fu nominato membro dell'Accademia di Berlino. In questi anni la sua pittura si fa più naturalistica, senza però raggiungere i picchi artistici e gli slanci emotivi del passato. Nel 1924 tornò ancora in Liguria, nelle Cinque Terre. Nel 1933, con l'avvento dei nazisti, Pechstein fu destituito dall'Accademia e le sue opere furono rimosse dai musei tedeschi; molte di esse furono esposte nella mostra d'arte degenerata del 1937. Dopo la seconda guerra mondiale fu reintegrato all'Accademia. Morì a Berlino il 26 giugno 1955.

Ho trattato Max Pechstein già in Positano I e Positano III, per un totale di nove opere, tutte straordinarie. Fortunatamente continuano ad emergere materiali che sfaccettano ulteriormente la sua opera.

La sua presenza a Positano è registrata soprattutto nel 1925, anno in cui scrive anche una lettera al dott. Walter Minnich che era a Montreux, nel mese di luglio: il foglio è disegnato ad acquerello nei toni del bruno nella metà superiore e la scena è chiaramente riferibile a Positano, con il campanile, le casette, i grandi archi, le barchette, una sintesi degli elementi che affascinavano nel paesaggio positanese gli stranieri. Nelle righe sottostanti si colgono i luoghi attraversati per giungere a Positano, fra cui Livorno e Napoli, e si ribadisce l'aspetto saraceno del luogo (fig. 187).

Mi piace riproporre l'opera *Ein Italiener Positano* (Un italiano di Positano, fig. 188), che potetti solo inserire come immagine – perché rinvenuta in fase finale di stampa – in Positano III, p. 324, per introdurre il tema della fatica degli uomini, molto caro a Pechstein, come appare dai successivi dipinti. Questo è un acquarello e carboncino su carta pesante a mano con filigrana "V MILANI", di cm 54x39,5; firmato e datato "HMPechstein 1925" (unito) a matita in basso a destra; firmato, con

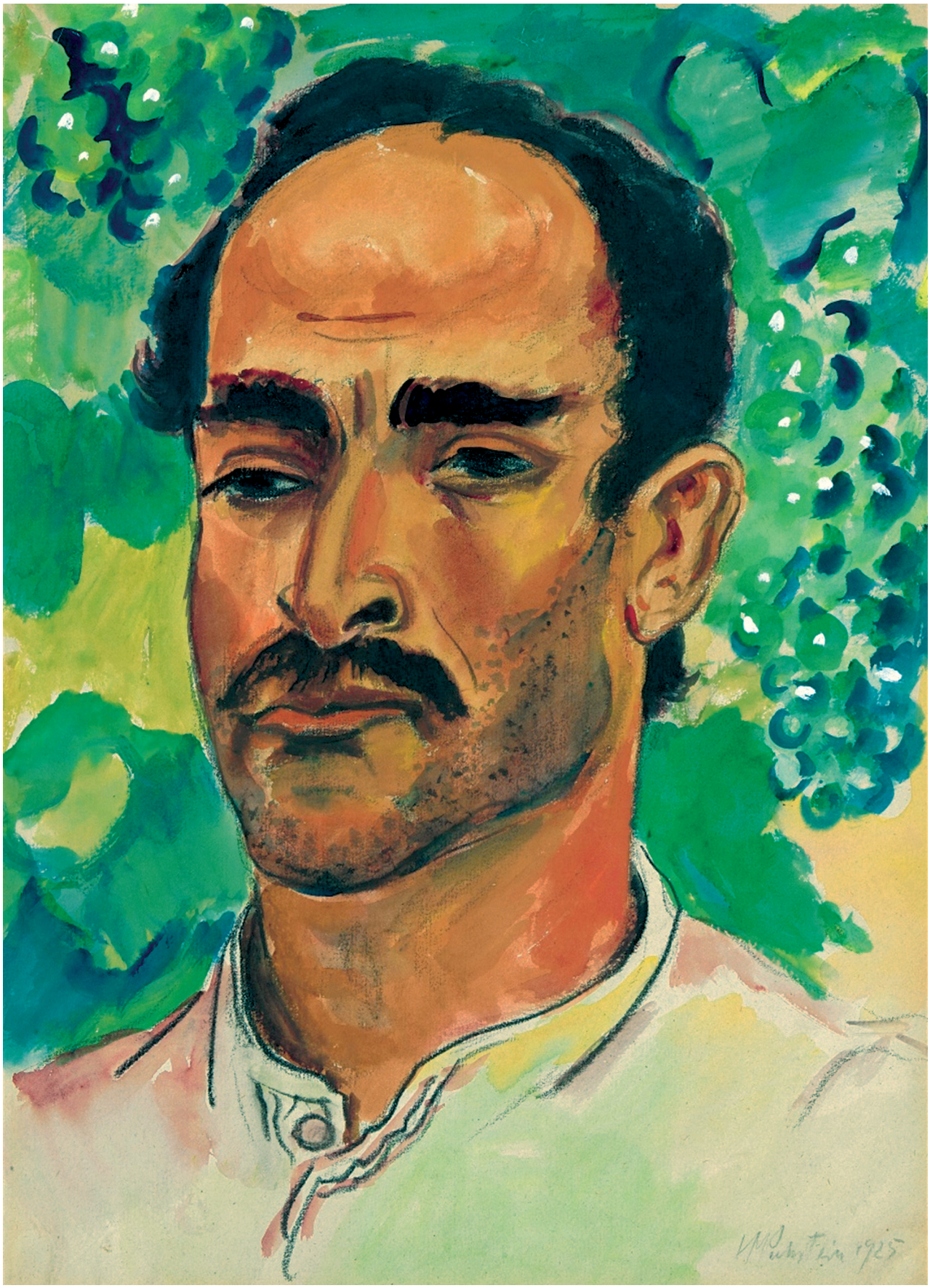


fig. 188



fig. 189



fig. 190

titolo, anno e indirizzo "Ein Italiener Positano 1925 HMPechstein Berlin W.62. Kurfürstenstr. 126" sul verso sulla scheda di supporto del telaio. Il giovane volto rappresentato, con folte sopracciglia e lineamenti marcati, è contornato da grappoli d'uva, come a rimandare direttamente al mestiere di contadino; uomo aduso alla fatica, abbronzato per il sole che un mestiere all'aria aperta consente di avere direttamente e continuamente sul viso. I colori del fondo, verde della vegetazione e il blu-viola dell'uva, sono efficacissimo contraltare nella regia cromatica del quadro. È stata stimata fra 10.000 e 12.000 Euro.

Italienische Steinträger (Portatori di pietre italiani, fig. 189), sempre del 1925, dunque a Positano, è un acquarello su carta tinta marrone, di cm 45x59, firmato e datato in basso a sinistra "HMPechstein 1925". Stimato Euro 35.000,00, ne fu realizzato un francobollo nel 1982 (fig. 190).

Einholen des Bootes (Alaggio della barca, fig. 191), ancora del 1925 e dunque riferibile a Positano, è un olio su tela di cm 81x100,5; conservato al Kunstmuseum a Lucerna.

Per chiudere in bellezza mostro un quadro che è stato esposto alla mostra *Italiensehnsucht*, *Kaktus Positano*, sempre del magico 1925, dove un cactus enorme la fa da padrone, imponendosi in tutta la sua grandezza e bellezza davanti al paesaggio (fig. 192). Gli artisti stranieri sono stati let-



fig. 191

teralmente irretiti da due piante grasse molto presenti sulla costiera amalfitana, l'agave e il cactus, ammirati sia per la forma che per i fiori o frutti. Margarete Thewald Hannasch disegna un cactus addobbato come un albero di Natale!!! Io Koster nomina espressamente i cactus e le agavi, aggiungendo che sono meravigliosi.

In *Max Pechstein, Erinnerungen* (Memorie), a cura di Leopold Reidemeister, List Verlag, 1963, nella serie *Scritti di artisti tedeschi del XX secolo*, a cura di Francesco Mazzaferro, stranamente non appare affatto Positano, mentre viene esaltato Monterosso in Liguria dove indubbiamente Pechstein trovò il suo paradiso-rifugio, ma le date della permanenza a Positano si sovrappongono, 1925 sicuramente Positano, sul 1924 sono meno sicura. Il curatore sottolinea lo sbilanciamento sui siti dove Pechstein si fermò e credo che questo riguardi anche la permanenza sulla costiera amalfitana.

Pechstein subì più fortemente il fascino dell'arte italiana. In Italia venne diverse volte a partire dal 1907. Nel 1906 aveva vinto il Premio di Stato per l'Arte della Sassonia, chiamato anche "Premio Roma": una borsa di studio che consentiva agli artisti vincitori di rimanere tre mesi nel nostro Paese a spese dell'Accademia di belle arti di Dresda, e di avere a disposizione uno studio pittorico nella Capitale. Su quel primo viaggio del 1907 egli scrisse nelle *Memorie* che non volle usare l'*atelier* che gli era stato riservato per lavorare come pittore a Roma, ma volle visitare l'Italia in lungo e in largo (Verona, Padova, Venezia, Ravenna, Bologna, Firenze, Pisa, Siena, Roma, Napoli, la Sicilia, Genova, Parma e Milano). Fu fortemente influenzato dai nostri primitivi e dal tardoantico: "Mi entusiasmarono gli affreschi di Giotto, Fra Angelico, Ravenna, i mosaici di San Apollinare Nuovo



fig. 192

e il Mausoleo di Galla Placidia; mi appassionarono i resti dell'arte etrusca e scoprii le raffigurazioni dell'antica pittura murale della Biblioteca Vaticana, che ancora non conoscevo nella loro maestosità. Catturai nei miei occhi il paesaggio e le persone attorno a me". Le *Memorie* contengono una serie di schizzi italiani: il Mausoleo di Teodorico a Ravenna, vari scorci di Venezia. Durante il viaggio inviò una serie di lettere all'amico pittore Alexander Gerbig. Da esse si ricava che ebbe pessimi rapporti con gli altri artisti tedeschi che si trovavano a Roma in quel tempo (si comportavano come degli

schizzinosi nei confronti degli italiani). Durante il soggiorno in Italia produsse soprattutto paesaggi e riproduzioni di edifici (nessuna italiana si è mai voluta far ritrarre da me, anche vestita, scrive ironicamente a Gerbig). Non risultano contatti con artisti italiani nel 1907, almeno nelle *Memorie*.

Nel 1910 Pechstein espose anche un'acquaforte ("Un ponte") alla Biennale di Venezia. Evidentemente lasciò un buon ricordo. Nel 1911 fu invitato ufficialmente dalla casa Savoia a partecipare ai festeggiamenti per i cinquant'anni dell'unificazione italiana, per due settimane (tutte spesate dalla casa regnante). Un'occasione unica: ne approfittò per sposarsi con la sua Lotte e fare il viaggio di nozze in Italia a spese della nostra amministrazione. Scrive: "E anche durante questo nuovo, anche se più breve viaggio, vi sono diversi elementi che mi sono divenuti più chiari, e che sono stati importanti per la mia sensibilità". In Italia ritornò, per un terzo viaggio di studio in Toscana e in Liguria, nel 1913, un anno dopo essere stato espulso dal "Die Brücke". Erano mesi di grande successo per il pittore, che fu celebrato a Berlino con una mostra personale alla Galleria Gurlitt. Al tempo stesso Pechstein era oggetto di crescente ostilità da parte di altri pittori (Nolde, Marc, Macke). Un buon motivo per cambiare aria e concedersi un nuovo viaggio italiano.

In quegli anni stava nascendo la 'Secessione Romana', dove anche Pechstein espose; il gruppo della 'Secessione Romana' – con pittori come Casorati e Spadini – fu forse quello più proiettato verso il dialogo fuori dell'Italia (anche se soprattutto verso la Francia). L'Italia era percorsa da fremiti molto simili a quelli tedeschi: un anno dopo, nel 1914, nacquero 'Nuove tendenze' a Milano, la 'Secessione di Bologna' e si tenne la 'mostra dei rifiutati' dalla Biennale di Venezia. Al di fuori dell'esposizione alla mostra della 'Secessione Romana', non esiste però prova che Pechstein abbia avuto contatto con artisti italiani.

I viaggi italiani non furono mai per Pechstein solo occasione di vacanza. Fu proprio nella nostra penisola che si confrontò per la prima volta con un problema che gli era posto dalla peculiarità dei paesaggi, dove spesso case e castelli erano arrampicati sulla cima di una collina: "Ciò mi costrinse a trovare delle soluzioni per suddividere le superfici nel quadro" e perciò "a confrontarmi con i problemi del cubismo, e con le leggi della luce e delle ombre." Trovò quell'anno il suo paradiso-rifugio a Monterosso a Mare, nelle Cinque Terre (che visitò ancora nel 1924 e un'ultima volta nel 1925).

Il soggiorno del 1913 coincide con un cambio di stile, come dimostrato non solo dai paesaggi dei villaggi italiani arroccati sui monti, ma anche da uno dei suoi quadri più famosi, dipinto proprio a Monterosso: la *Barca dei pescatori*. Allo stesso tipo di pittura Pechstein tornò anche nel 1925, a Positano, con i *Portatori di pietra italiani* e *Alaggio della barca*. Monterosso a mare fu insomma il luogo in cui l'artista mostrò in più occasioni una pittura di tipo più monumentale, insomma più italiana.

L'esperienza italiana è fatta anche di mostre e premi. A Venezia l'artista espose ancora due dipinti a olio (*Barca a remi* e *Natura morta*), e tre litografie a colori (*Bagnanti I*, *Bagnanti II* e *Nell'harem*) alla Biennale del 1922, un'edizione particolarmente importante per la Germania, che si ripresentava di nuovo all'opinione pubblica internazionale nel campo dell'arte, dopo la sconfitta militare e la dissoluzione dell'Impero. Nel 1930 ricevette un premio a Milano. Va detto che nel 1930 si tenne a Milano la Triennale d'Arte; in quegli anni Marisa Sarfatti coordina a Milano il Gruppo Novecento. Negli anni in cui Pechstein comincia ad essere ostacolato dalla pressione nazista in Germania, è apprezzato dalla Marfatti, la teorica d'arte del fascismo, che lo cita nella sua "Storia della pittura moderna", ancora del 1930. Pechstein ritornò poi ad esporre in Italia, alla storica biennale di Venezia del 1948, la prima allestita dopo la guerra, per una mostra sull'arte degenerata preparata da Roberto Longhi.

Il rapporto con l'Italia fu fondamentale per il pittore, e lo aiutò a trovare un linguaggio pittorico personale che, da un lato, lo poneva tra gli innovatori espressionisti dell'arte tedesca, per il gusto del colore, e dall'altro ne conservava elementi formali classici.

Pechstein fu il primo degli artisti del "Die Brücke" ad affermarsi commercialmente (nelle *Memorie* ricorda con grande orgoglio che uno dei suoi primi acquirenti fu il futuro Cancelliere Walter Rathenau e che con i 300 marchi avuti per la vendita del quadro riuscì a fare un'intera estate di vacanze). Nel secondo decennio del 1900 arrivarono successi e riconoscimenti, e Pechstein si mise alla guida della "Nuova secessione" di Berlino, quella degli espressionisti. Poi decise di partire per un lungo viaggio nell'isola di Palau (quella dei viaggi extra-europei dei pittori fu una moda contagiosa: negli stessi anni, Nolde raggiungeva la nuova Guinea, mentre Paul Klee, August Macke e Louis Moilliet andavano in Tunisia). La prima guerra mondiale lo colse di sorpresa, con l'occupazione di Palau da parte dei giapponesi (che si erano schierati a fianco dell'alleanza franco-britannica). Così come successe a Nolde, Pechstein riuscì a tornare in Germania solo dopo un lungo e rischioso viaggio, attraversando la stessa Gran Bretagna sotto falso nome. E così come accadde a Klee, al suo ritorno fu subito arruolato nell'esercito tedesco, e dovette combattere.

Finita la guerra, Pechstein aderì alla Rivoluzione del novembre 1918 e si impegnò addirittura per costituire un Soviet degli artisti nel 1919. Quando la neonata Repubblica di Weimar era ancora minacciata da bande armate di destra e di sinistra, non aderì tuttavia al movimento spartachista, operò contro il pericolo della guerra civile e si mise a disposizione dei Socialdemocratici al potere.

Pechstein fu uno dei simboli viventi dell'intensa vita culturale della Germania weimariana. Fu certamente tra i pittori tedeschi più conosciuti degli anni Venti. Non dobbiamo dimenticare – scrive Christian Saehrendt – che gli erano state dedicate tre monografie già prima del 1923: la prima di Walter Heymann del 1916; la seconda, firmata da Georg Bierman nel 1919, contiene una lunga lettera autobiografica, indirizzata il 6 agosto 1919 dal pittore a Bierman stesso (e rappresenta in qualche modo il nucleo fondante delle *Memorie* redatte nel 1947); la terza è la biografia di Osborn del 1922.

Mantenne rapporti intensi e diretti con il governo social-democratico repubblicano, che gli affidò committenze (ad esempio, le splendide vetrate per l'Organizzazione Internazionale del Lavoro a Ginevra), fatte eseguire per rappresentare l'arte moderna tedesca (o la giovane arte tedesca, come si diceva allora) all'estero. La collaborazione con il governo socialdemocratico non gli impedì tuttavia di restare su posizioni di sinistra estrema (ancora nel 1925 produsse un poster di solidarietà con l'Unione Sovietica; fu membro della Lega per i diritti dell'uomo ed il socialismo e dell'Unione degli amici dell'Unione Sovietica).

Per tutti questi motivi Pechstein fu tra i primi (con l'ala sinistra della pittura weimariana, come Karl Hofer e alcuni pittori della 'Nuova Oggettività', fra i quali Otto Dix e George Grosz) ad essere perseguitato dai nazisti: gli fu vietato ogni viaggio all'estero, fu inserito nella lista della cosiddetta 'arte degenerata', venne espulso da tutte le istituzioni accademiche e fu infine vittima del divieto assoluto di esercitare la professione artistica. Si rifugiò a Leba, un villaggio sperduto della Pomerania orientale, dove rimase per anni isolato, insieme alla seconda moglie Marta e ai figli.

A guerra mondiale appena terminata, si affrettò a tornare a Berlino, dove trovò tutto distrutto (casa e atelier) e dettò in quelle condizioni le sue *Memorie* tra il 1945 ed il 1946 ad una segretaria. Riuscì a ottenere, grazie a Karl Hofer, un insegnamento; con lui condivise la battaglia – persa – contro l'astrattismo nell'arte. Gli anni del dopoguerra non coincisero tuttavia con il ritorno al successo.

Il legame al figurativo fece di Pechstein e di Hofer (che per coincidenza morirono entrambi nel 1955) i grandi incompresi dell'epoca.

Insomma, se nel 1916 Pechstein era stato definito da Walther Heymann come "il Giotto del nostro tempo", dopo la seconda guerra mondiale la critica della Germania Occidentale lo trascurò: si pensi a Werner Haftmann, il maggior esperto tedesco di pittura del Novecento, che nel 1953, nella sua prima monografia sulla *Pittura nel XX secolo* di lui scrisse: "Pechstein apprese lo stile del 'Ponte' come una possibilità di produrre una pittura naturalistica – grezza, colorata in modo grossolano, e decorativa – pittura che egli cercò invano di rendere espressiva con gli strumenti esteriori dell'arte esotica". Ancora nel 1986, in un'opera di 400 pagine sull'arte degenerata (con introduzione di Helmut Kohl), Haftmann dedicò a Pechstein solamente mezza pagina e non pubblicò alcuna figura a corredo del suo breve commento. Dall'altra parte della cortina di ferro, nella Germania Orientale, Pechstein subì la stessa sorte a partire dal 1948, questa volta per motivi ideologici: come già ricordato, gli espressionisti furono considerati pittori borghesi, fino alla loro riscoperta negli anni Ottanta.

Pechstein parla –ovviamente– del "nuovo linguaggio pittorico" e delle "nuove conoscenze che io avevo guadagnato nell'uso del colore e delle superfici. E come io affiancassi i colori direttamente sullo sfondo, con contorni molto pesanti." Siamo all'inizio dell'esperienza del "Die Brücke", tra 1907 e 1909.

È del 1910 la scelta esplicita di una semplificazione del linguaggio pittorico e coloristico, caratterizzato da contrapposizioni più forti e una nuova accentuazione dei contorni.

Traspare dalle *Memorie* il grande amore per la natura, il sole, il mare, il nudo, la campagna, i pescatori, i bagnanti; tutti soggetti rappresentati con vivacità di colori, ma non in modo drammatico. A differenza di altri espressionisti, l'obiettivo di Pechstein non è affatto quello di psicologizzare la natura, ma di offrirne una rappresentazione pittorica solare e pienamente vitale. Pechstein è un artista visivo e decorativo, nel senso che la realtà visuale delle cose -interpretata in termini espressionisti- ne esaurisce completamente il campo di interesse.

Anche nelle forme figurative più impegnate (si pensi ai manifesti politici rivoluzionari, alle stampe che documentano la guerra) Pechstein non arriva mai alla drammatizzazione tipica degli altri pittori espressionisti impegnati, come Grosz e Dix. Le miserie della pace e gli orrori della guerra non sono mai mostrati nella loro estrema realtà esplicita. Pechstein usa dunque un linguaggio evocativo lirico del tutto personale.

Il diario di Pechstein solleva una serie di domande. Sappiamo da Fulda e Soika che Pechstein scrisse migliaia di lettere ad amici come Alexander Gerbig per tutta la vita. Le lettere documentano tutte le fasi importanti della sua biografia, come ad esempio quelle spedite dal fronte nel corso della prima guerra mondiale, che includono schizzi di scene di guerra e vita militare: come mai, invece, le *Memorie* sembrano completamente eludere la prima guerra mondiale? Probabile che la risposta sia da ricercarsi nel trauma dell'esperienza bellica. Pechstein combatté per almeno tre anni, e venne congedato per motivi di salute nel 1917, a guerra ancora in corso. La sua salute mentale era pessima. A questo trauma di natura storica, l'artista ne abbinò probabilmente altri, questa volta di natura professionale e personale. Il Pechstein che esce dalla guerra è un uomo distrutto; ci racconta che deve nuovamente imparare a dipingere. Ma la pittura lo salva. Scrive: "Nonostante la mia esistenza economica sia stata rovinata dall'inflazione e distrutta dal tradimento del mio commerciante d'arte [n.d.r Gurlitt], e nonostante il mio matrimonio sia finito nel divorzio, mi è sempre rimasto il mio lavoro".

Dunque, gli anni tra il 1919 ed il 1933 sono, in proporzione, oggetto di scarsa attenzione. Eppure, questi sono anche anni di successi: si risposa e ha un secondo figlio; il governo gli affida ordini importanti; grazie alla Fondazione Carnagie, diviene famoso negli Stati Uniti; viene nominato membro dell'Accademia Prussiana delle belle Arti; viaggia ancora in Francia, Spagna e Italia.

Quando la sciagura nazista si abbatte su di lui, ha un crollo psicologico, con forme patologiche di dipendenza dal sonno. Si salva dal crollo totale rifugiandosi in un luogo sperduto, a Leba, con la famiglia, lontano da tutto e da tutti fino alla conclusione della guerra, quando le *Memorie* si interrompono. Non cita le diverse infamie che subì nel momento della sua massima debolezza, come quando Nolde lo denunciò alla Gestapo come ebreo (in realtà, non lo era). Nulla si dice degli ultimi dieci anni di vita, dal 1945 fino al 1955.

Secondo la famiglia del pittore, la città natale ha ora l'unico museo dedicato a Pechstein. Tante persone coinvolte hanno lavorato duramente al progetto per molto tempo. Le Zwickau Art Collections presentano ora quella che affermano essere la più grande collezione museale delle sue opere. All'inaugurazione sono intervenuti nipoti e pronipoti. Il nipote Alexander ha sottolineato che un tale museo avrebbe riconciliato suo nonno con la città, dopo che si era arrabbiato per una borsa di studio che gli era stata negata per tutta la vita. Inoltre, la famiglia ha donato al museo 100 lettere del pittore, aprendo così opportunità di ricerca.

Nel 2012 De Gruyter ha pubblicato il libro *Max Pechstein:The Rise and Fall of Expressionism*, a cura di Bernhard Fulda and Aya Soika, Volume 11 nella serie Interdisciplinary German Cultural Studies. Questa biografia combina il ritratto di una personalità artistica eccezionale con la storia di un individuo tedesco che ha lottato attraverso gli sconvolgimenti politici del suo tempo. Il lavoro di Pechstein è presentato nel contesto culturale delle associazioni artistiche, dei mercanti d'arte e dei critici, delle forze di mercato e delle tendenze culturali.

Nel capitolo IV, The Weimar Years 1919-1932, Pechstein ricorda le sensazioni forti che ha provato in Italia: "Il sole è rotondo e caldo, il vino è dolce e buono, e l'aragosta che ho mangiato oggi a pranzo era grande e ancora viva prima di cucinare. Tengo sempre in mano il mio album da disegno e se ne dipingo solo un decimo, la mia testa esploderà". Pechstein così scrive in una lettera a Eduard Plietzsch, da Monterosso al Mare, il 19 giugno 1924. Durante il suo soggiorno sulle rive del Mar Baltico a Nidden nell'estate del 1919, Pechstein lavorò come in trance, sfornando ben oltre cento dipinti ad olio. Riferì in una lettera: "Annego tutto a colori, il mio cervello è pieno solo di quadri, e l'idea di cosa dipingere mi spinge da un posto all'altro, già alle otto di sera cado a letto stanco morto, eppure ho ancora montagne [di lavoro] da affrontare, se fosse possibile dovrei passare tre anni qui senza interruzioni e lavorare come un cavallo per finirlo a un certo punto". Si sentiva come uno "schiavo, strumento dell'arte", lavorando fino al totale esaurimento fisico e mentale. "Solo dipingere ancora mi fa andare avanti, una volta finita, crollerò sicuramente, quindi [bisogna] raccogliere, portare nella stalla, il più a lungo possibile". Tornato a Berlino, Pechstein si ammalò, lottando con la sua salute per la maggior parte dell'inverno. Eppure godeva dell'intensità di quei mesi estivi. «Non ho mai vissuto un periodo del genere, una rinascita!», si entusiasmava.

Nel 1925 è a Positano, che sembra subentrare a Monterosso a Mare e diviene per Pechstein emblema di assoluta libertà.

Karl Zerbe e il suo *Landschaft aus Süditalien*, 1924-‘26

Karl Zerbe (Berlino, 16 settembre 1903 – Tallahassee, 24 novembre 1972, fig. 193, ritratto di Karl Zerbe eseguito da Henry Varnum Poor, 1948, Wichita Art Museum, dono di Peter Poor, in memoria di suo padre) è stato un pittore tedesco naturalizzato statunitense. Le sue opere assumono un significato particolare nel testimoniare “la risposta di un artista di sensibilità europea alla scena culturale del Nuovo Mondo”.

Dal 1923 preferì dedicarsi allo studio della pittura presso la scuola d’arte Debschitz di Monaco di Baviera, dove fu allievo del pittore Josef Eberz. Tra il 1924 e il 1926 lavorò in varie città italiane, grazie al contributo della città di Monaco.

fig. 193



Conosciuto come pittore espressionista, Karl Zerbe insieme a Hyman Bloom e Jack Levine, ottenne il riconoscimento nazionale negli anni ‘40 come la prima generazione di espressionisti di Boston. Hanno prodotto un lavoro che era sorprendentemente diverso dal lavoro signorile di artisti di Boston affermati più anziani, come John Singer Sargent e Edmund C. Tarbell. Sebbene gli espressionisti di Boston differissero stilisticamente l’uno dall’altro, erano legati dal loro interesse per l’umanesimo così come lo percepivano nel loro ambiente a Boston. Il loro lavoro è stato l’inizio di una lunga tradizione di lavoro espressivo umanista a Boston. Karl Zerbe, nato a Berlino, è fuggito dalle persecuzioni politiche negli Stati Uniti durante la seconda guerra mondiale. Dal 1937 al 1954 fu capo del dipartimento di pittura presso la Museum School del Boston Museum of Fine Arts, Massachusetts, e in questa veste introdusse gli studenti al lavoro dei più importanti espressionisti tedeschi. Nel 2000, l’Università del New Hampshire ha tenuto una mostra, “Against the Grain”, di ventuno artisti che sono diventati famosi negli anni ‘50 e ‘60 e il cui lavoro si



fig. 194



è evoluto dalla filosofia espressionista di Boston sposata da Zerbe, Bloom e Levine. Di questa mostra, un critico ha scritto: "Questa è una rara opportunità di vedere molti degli importanti espressionisti figurativi di Boston insieme in un'unica mostra. Non solo questi artisti erano uniti dalle stesse filosofie artistiche, ma anche dall'amicizia. Rifiutando lo stile espressionista astratto di artisti come Jackson Pollock, gli espressionisti di Boston lavoravano "controcorrente", mantenendo l'elemento figurativo nel loro lavoro". Nel caso di Zerbe, un artista nato in Germania e, per molti anni, capo del dipartimento di pittura al Museum School, c'era un'incredibile testa semi-astratta dell'artista Oskar Kokoschka. Nel 1954 Zerbe si trasferì in Florida e dal 1954 agli anni '60 insegnò alla Florida State University di Tallahassee. Morì nel 1972 a Tallahassee.

Landschaft aus Süditalien (Paesaggio dell'Italia Meridionale, fig. 194): è una bellissima curva accompagnata da alberi, e casette con cupole, terrazze e livelli diversi a seguire le varie quote dell'altezza crescente sottolineata con efficacia da una sorta di linee sulla strada. Mi sembra di ravvisare una delle ultime curve salendo verso la zona cosiddetta "in mezz a Terra", oggi bar Internazionale a Positano. Immagine recuperata digitalmente nella Biblioteca dell'Università di Heidelberg (1928), l'opera è databile tra il 1924 e il 1926, quando Zerbe era in Italia.

"Nel 1941 H. W. Janson dedicò al pittore Karl Zerbe un breve saggio, nel quale rifletté sul problema dell'acculturazione che dovevano affrontare gli artisti emigrati"[75]. Janson considera le difficoltà dei pittori immigrati, in particolare quelli più anziani e dunque più maturi e anche più noti, rispetto ai giovani che, malgrado la precarietà iniziale, in genere riuscivano ad ambientarsi meglio essendo il loro lavoro ancora in una fase di evoluzione, dunque in grado di crescere

75 Da Wikipedia, sotto voce Karl Zerbe, L'arte di Zerbe.

più rapidamente all'interno del nuovo ambiente, sia socialmente che artisticamente, dal momento che le loro personalità non erano ancora del tutto modellate.

"A Boston il rapporto sereno di Zerbe con il nuovo ambiente era testimoniato dal favore crescente con il quale le sue opere venivano accettate da musei e collezionisti privati. Gli incarichi prestigiosi, la cittadinanza e la moglie statunitensi costituivano segnali esteriori della crescita della personalità artistica di Zerbe. Eppure all'arrivo nel nuovo continente, all'età di 31 anni, il pittore era riconosciuto già da diversi anni quale uno dei più promettenti giovani artisti tedeschi. Le sue prime mostre, a Monaco e Berlino, avevano ricevuto immediata attenzione, e le sue opere erano state acquisite da alcuni dei più prestigiosi musei del Paese. Nel 1934, proprio mentre le stesse opere venivano rimosse dai musei con l'accusa di arte degenerata, il museo germanico presso l'Università di Harvard organizzò la sua prima mostra personale negli Stati Uniti. A quell'epoca i lavori di Zerbe, effettuati principalmente con il guazzo, ritraevano quasi esclusivamente paesaggi e fiori, e rivelavano la padronanza dell'artista nei confronti del colore. Le opere giovanili degli anni 1928-29 lo avvicinarono al movimento che negli anni venti promuoveva il ritorno alla natura e che portò alla Neue Sachlichkeit. Tali tendenze, tuttavia, non trovarono vera eco nelle opere di Zerbe, il cui stile apparteneva piuttosto alla tradizione paesaggistica dell'espressionismo da Van Gogh a Kokoschka".

Dai viaggi effettuati ricavava spunti, ma il senso di responsabilità del ruolo di docente lo portò anche alla ricerca di nuovi significati. Zerbe utilizzò la pittura a olio; le tele della fine degli anni Trenta mostrano la simpatia dell'artista nei confronti dell'eredità cubista.

"Dal 1937 iniziò a sperimentare nuove tecniche, per le quali gli tornarono utili sia lo studio della chimica effettuato in gioventù, sia l'esperienza nel laboratorio del museo di Monaco in cui aveva approfondito la conoscenza dei maestri del passato, e utilizzò lacche industriali e tempera. Nel 1939 trovò infine la tecnica che più gli si addiceva, quella dell'encausto, che perfezionò fino ad ottenere gli effetti desiderati".

Niels Frederik Schiøttz-Jensen e la fontana di Ravello: tre scene nel 1925

Raramente si incontrano tre dipinti della stessa epoca riguardanti lo stesso tema realizzati dallo stesso artista, che ha ruotato l'obiettivo pochissimo in due casi e focalizzato nel terzo su una metà della scena. Scena che riguarda la fontana di Ravello, celebre con le sculture romaniche dei leoni, purtroppo non più esistenti, detta *Fontana Moresca*.

Schiøttz-Jensen impressionò con i suoi dipinti di scene di strada molto realistici, rivolgendosi anche ai motivi del paesaggio, in particolare nei suoi dipinti italiani che si basano sulle idee romantiche dell'Ottocento. Paesaggista e ritrattista si distinse con i suoi contemporanei soprattutto con la raffigurazione di persone di diverse estrazioni sociali in scene di vita quotidiana; l'artista rappresentò indifferentemente, in maniera brillante, attenta e realistica il lavoro dei contadini nei campi o dei pescatori, come le tranquille attività ed il riposo dei più agiati.

fig. 195



Niels Frederik Schiøttz-Jensen (Vordingborg, 5 febbraio 1855 – Copenaghen, 30 settembre 1941, fig. 195, foto d'epoca) nel 1873 fu ammesso a studiare alla Royal Danish Academy of Fine Arts di Copenhagen: vi superò l'esame nel 1879.

Nel 1882-'83 studiò ulteriormente all'Académie Colarossi, accademia d'arte privata a Parigi, più volte nominata perché vide l'afflusso di molti pittori di diverse nazionalità.

Intraprese diversi viaggi di studio, oltre al soggiorno a Parigi 1882-'83, visitando l'Italia nel 1886. Ulteriori importanti viaggi lo portarono nel 1891 in Italia e Tunisia (Nord Africa) e di nuovo nel 1911 a Roma. Dunque venne in Italia più volte: sicuramente nel 1925 era a Ravello. Ha dipinto molti siti in Italia, Roma, Anticoli, Capri moltissimo, vedute del Vesuvio, Taormina.

Schiøttz-Jensen espose per la prima volta nel 1880 e continuamente alla famosa mostra di Charlottenborg a Copenaghen. È stato di frequente in altre importanti mostre danesi, come la mostra dell'Associazione degli artisti e le mostre autunnali degli artisti, entrambe a Copenaghen. Per il suo lavoro ha vinto due volte l'Academy Award for Art (1886 e 1895) e ha ricevuto la medaglia annuale di prima classe 1895.

Niels Frederik Schiøttz-Jensen fu sposato dal 2 gennaio 1886 con Augusta Salomon (3 maggio 1862 a Copenaghen, 25 dicembre 1956 a Lund/Svezia).

A Ravello dunque realizzò tre opere.



fig. 196

Italienerinder ved fontaenen i Ravello (o *Italian women at the fountain of Ravello*, Donne italiane alla fontana di Ravello, fig. 196) è un olio su tela di cm 64x51, del 1925; firmato in basso a sinistra "N. F. Schiøttz-Jensen"; una donna e una bambina sono le uniche figure rappresentate.

Nella seconda opera, *Kvinder henter vand ved brønden i Ravello* (Donne che vanno a prendere l'acqua al pozzo di Ravello, fig. 197), 1925, non firmata, sono raffigurate tre donne, di cui due molto giovani, intente alla raccolta dell'acqua con le apposite brocche in terracotta e in rame; a distanza c'è un uomo vicino al suo asinello; numerose galline razzolano a terra.





fig. 197
fig. 198

Il terzo dipinto, *Piger ved fontænen i Ravello* (Ragazze alla fontana di Ravello, fig. 198), vede di nuovo solo due donne, una giovane e una ragazzina, sempre con brocca e anfora.

Il centro dei tre dipinti è dunque la fontana, del 1700, che presenta un bacino circolare con al centro una struttura a doppio ombrello da cui zampilla l'acqua. L'elemento d'interesse, artisticamente molto rilevante, era costituito da due statue raffiguranti il bue ed il leone, simbolo degli evangelisti Luca e Marco, che decoravano le due bocche d'acqua. Esse provenivano dal ciborio dell'ex Cattedrale e furono trafugate negli anni Settanta del 1900.



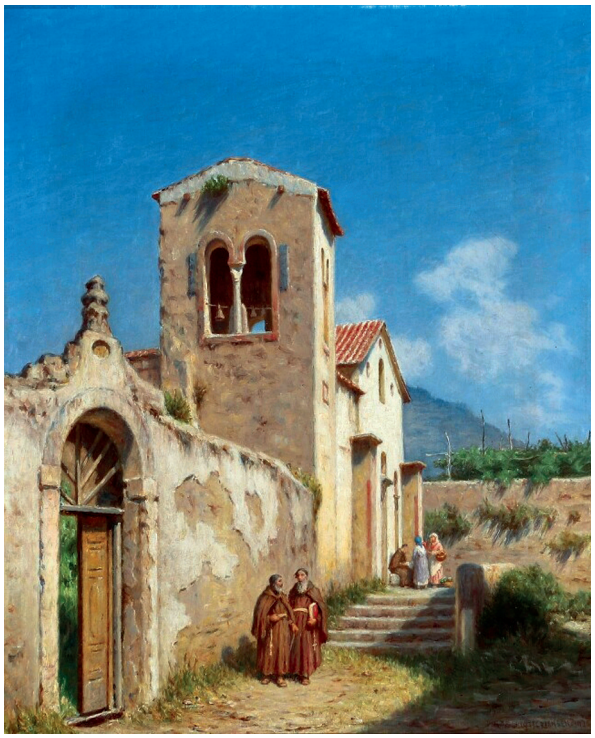


fig. 199
fig. 200

Ora è possibile ammirare le copie, collocate a sostituzione degli originali rubati.

L'artista danese coglie altri aspetti: *Sorting fruit on the balcony* (Ordinamento della frutta sul balcone, fig. 199), firmato in basso a sinistra "N. F. SCHIOTTZ-JENSEN", olio su tela di cm 50,7x40,6, datato nel 1941, anno della morte dell'artista, vede una giovane seduta su un muretto con due grandi cesti di frutta.

Inoltre, in linea con altri pittori stranieri e italiani, riprende la chiesa di San Giovanni a Toro: *View from Italy with monks outside* (Veduta dall'Italia con i monaci all'esterno, del 1925, fig. 200); olio su tela di cm 66,5x56,5 o 55x46; altro titolo attribuito all'opera è *A monastery in the mountains, Italy. San Giovanni a Toro a Ravello*, olio su tela di cm 51x71.

Rudolf e Annot Jacobi fra Vietri sul Mare e Positano a metà degli anni Venti

Il pittore tedesco **Rudolf Jacobi** entra praticamente sempre nei tre libri dedicati a Positano fra il 2011 e il 2019, ma solo nel terzo è unito a quello della moglie Annot (Positano I, p. 94, fig. 164, con la splendida chiesa di Santa Margherita; Positano II, pp. 116-122, figg. 120-131, che tratta del pittore attraverso lo studio di Italo Tavolato in "Valori Plastici", 1924-'25; Positano III, pp. 99-105, figg. 226-241, dove Rudolf e Annot sono i "pittori pacifisti a Positano nel 1923-'26").

Inizio con una immagine di *Vietri sul Mare*, dove Rudolf Jacobi, in un acquerello di cm 38x47, del 1923 (fig. 201) raffigura l'estrema parte occidentale della grande spiaggia di Vietri, con due pescatori in vesti invernali accanto a tre barche a vela tirate a secco; lo scorcio dà modo di rappresentare le case che scendono sul pendio, con intonaci rosa, gialli e rossi, alternati agli alberi; firmato e datato in basso a destra.

Sul retro del *Porträt seiner Frau Annot* (Ritratto della moglie Annot)[76], Jacobi dipinse ancora la *Marina Positano*, ma vista dall'alto, forse dalla Scalinatella, considerato che la prospettiva è da ovest. L'elemento di novità è la presenza molto presso la riva di un piroscafo che lancia verso l'alto una nuvola di fumo nero (fig. 202).

Di recente è apparso su ebay un lavoro in tecnica mista con disegno e acquerello di cm 38x52, firmato, datato e intitolato in alto a sinistra su due righe "Rudolf Jacobi 1923. / Positano." (fig. 203); è ripreso uno stralcio della marina con parte della chiesa e delle case circostanti, le barche e due pescatori. I colori sono vividi, con un azzurro del cielo di una fredda e limpida giornata invernale, considerate le vesti dei pescatori, le case dall'intonaco rosato e le barche colorate.

Vi è inoltre una stampa con la scritta in caratteri tedeschi, *Die Marina von Positano. Gemälde von Rudolf Jacobi* (La Marina di Positano. Dipinto di Rudolf Jacobi, fig. 204), in collezione a Berlino, firmato e datato in basso a destra: sulla spiaggia sono tirate a secco una decina di barche e, anche qui, i pescatori sono in vesti invernali e il mare verde è agitato e genera grossi marosi.

Vi è ancora una *Positano*, olio su tela di cm 79,5x99,5; firmato e datato 1923 in basso a sinistra, con una immagine priva del mare: una giovane donna porta in testa una cesta lungo un sentiero di campagna dove, sulla sinistra, è una esplosione di splendide agavi (fig. 205).

Infine *Southern Landscape* (Paesaggio meridionale) o *Positano*, un olio su tela di cm 90x98, del 1924 (fig. 206): casette, cupole e viottoli si alternano in questa immagine dai colori forti a descrivere

---

76 Firmato e datato (19) 23 in alto a sinistra, 100x80 cm, aggiudicazione 24.000 Euro.

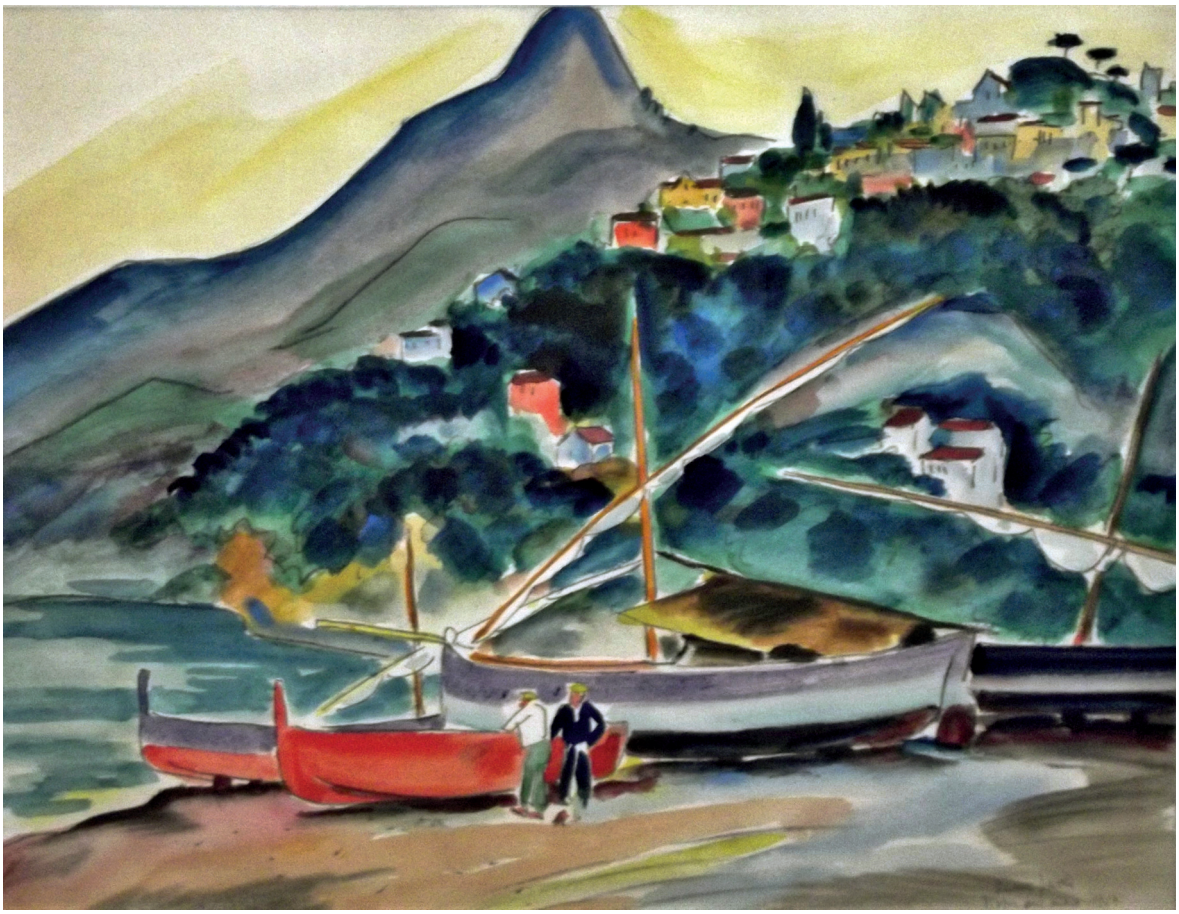


fig. 201



fig. 202



fig. 203



fig. 204



fig. 205

una giornata ventosa che vede gli alberi piegarsi sotto la forza del vento e il cielo striato di nuvole; firmato in basso a sinistra "Rudolf Jacobi '24"

Rudolf Jacobi è nato a Mühlhausen, in Turingia in Germania nel 1889. Ha studiato come pittore di scenografie e ha frequentato la Royal Academy di Berlino. Jacobi partecipò a mostre e divenne membro della Secessione di Berlino. Era un soldato nella divisione di volo durante la prima guerra mondiale. Nel 1921 sposò la pittrice e pacifista Anna Ottonie Krigar-Menzel (Annot), con la quale fondò la Scuola di pittura di Annot. Sebbene avesse iniziato come impressionista, divenne un espressionista misurato; dipinse anche numerosi paesaggi, paesaggi urbani e ritratti. I nazisti chiusero la scuola di Annot nel 1933 dopo che Jacobi e Annot, che non erano ebrei, si rifiutarono di licenziare gli studenti ebrei dalla scuola.



fig. 206

La famiglia Jacobi emigrò a New York nel 1934 e riaprì la Annot School al Rockefeller Center. Jacobi espone ai Salons of America nel 1934; Istituto Carnegie; Biennali della Corcoran Gallery, 1943, 1951; AIC; PAFA; CAMERA; SFMA; e all'estero. Le sue opere sono state acquisite da musei di New York e di altre città americane, tra cui il Museum of Modern Art e lo Springfield Museum.

Durante gli anni '30 e '40 la famiglia Jacobi visse a New York e Gloucester, nel Massachusetts, dove Jacobi dipinse i pescatori di Gloucester. Si trasferirono a Porto Rico nel 1956 e tornarono in Germania nel 1967, stabilendosi a Monaco, dove Jacobi morì nel 1972.

Amalfi e Ravello con Oliver Dennett Grover tra gli anni Dieci e Venti

Due dipinti, rispettivamente di Amalfi del 1913 e Ravello del 1926 sono opera di **Oliver Dennett Grover** (Earlville, Illinois, 1861 – Chicago, 1927, fig. 207, Oliver Dennett Grover, *Self Portrait*, Autoritratto), pittore paesaggista e murale americano, figlio dell'avvocato Alonzo Jackson Grover. La famiglia Grover si trasferì quando era molto piccolo a Chicago, dove ha trascorso gran parte del suo tempo a disegnare all'Accademia di Design. Mostrando di essere una promessa, fu iscritto alla Royal Academy di Monaco nel 1879, dove studiò con Frank Duveneck. All'età di 19 anni espone all'Esposizione Internazionale di Monaco. Grover seguì Duveneck a Venezia e Firenze, e poi studiò a Parigi dal 1883 al 1885 con Gustave Boulanger, Jean-Paul Laurens e Lefebvre. Tornò a Chicago nel 1885 e fu nominato istruttore all'Art Institute of Chicago per cinque anni, aprendo anche uno studio e fondando la Western Art Association. Tra il 1887 e il 1892 prestò servizio presso la facoltà della Chicago Art Academy. Ada Walter Shulz era tra i suoi allievi.



fig. 207

Il primo premio Yerkes fu assegnato a Grover nel 1892 per il dipinto *Thy Will Be Done* che mostra una donna devastata dalle notizie appena ricevute, esposto all'Esposizione mondiale colombiana, dunque l'anno successivo. La Fiera Colombiana di Chicago o Fiera Mondiale Colombiana venne inaugurata infatti nel 1893 per celebrare i 400 anni dalla scoperta dell'America e durò dall'1 maggio al 30 ottobre, nel Palace of Fine Arts (che oggi ospita il Chicago's Museum of Science and Industry)[77].

La reputazione di Grover come pittore tradizionale e autorità artistica era ormai saldamente consolidata a Chicago. Dipinse *Scena dell'Harem* nel 1899, il suo contributo al genere orientalista. Ha esposto tre bozzetti veneziani all'Esposizione Universale di St. Louis[78], ed anche alla Pennsylvania Academy e alla National Academy of Design.

---

77 I protagonisti dell'iniziativa furono gli architetti e urbanisti Daniel Burnham e Frederick Law Olmsted. Furono esposte migliaia di opere d'arte, a rappresentare artisti come gli statunitensi John Singer Sargent, Thomas Eakins e Winslow Homer, oltre a preziose collezioni con opere di Renoir, Pisarro e Cassatt.

78 L'Esposizione internazionale della Luisiana, conosciuta informalmente come la Fiera mondiale di Saint Louis, era un'esposizione internazionale tenutasi a St. Louis, nel Missouri, negli Stati Uniti, dal 30 aprile al 1° dicembre 1904.



fig. 208

Dipinse murales per la James Blackstone Memorial Library di Chicago a metà degli anni Novanta dell'Ottocento e nel 1903: le sue lunette rappresentavano arte, letteratura, scienza e lavoro.

Dal 5 al 24 gennaio 1904 the Art Institute of Chicago promosse una Exhibition of Paintings of Venice by Oliver Dennett Grover: 32 i dipinti esposti che riguardavano ovviamente soprattutto Venezia[79], ma con dipinti relativi anche a Lucca, come *The Controni Garden*, *Piazza San Martino*, *From the Ramparts*.

Grover divenne un associato della National Academy of Design nel 1913. In quell'anno ha esposto al Carnegie Institute di Pittsburgh, alla 17esima mostra annuale dal 24 aprile al 30 giugno[80].

Del 1913 è l'olio su tela, *The Amalfi Coast*, di cm 30,5x40 (fig. 208). La Costiera Amalfitana, timbrata sul verso "Painted by Oliver Dennett Grover/AKA 1913", ha una cornice in legno dorato Heydenryk, e proviene dalla collezione di un'importante famiglia americana. La ripresa è dall'alto e mette in luce i terrazzamenti tipici sulla sinistra in basso e i numerosi anfratti della costa dopo l'ampia spiaggia di Maiori. Le tonalità di verde e azzurro si sposano bene con appropriati, radi, tocchi di rosa.

Tre dipinti italiani, *Ponte Vecchio*, *Florence* e *Rocky Shore: Lake Garda*, sono stati esposti all'Esposizione Internazionale Panama-Pacifico, dal 20 febbraio al 4 dicembre 1915[81].

---

79 *A Venetian garden; Campo Santa Margherita; Morning Departure of fishing boats; From the lagoons; San Giorgio Maggiore; The Rialto Market; A Giudecca canal; Reflections – Palazzo Grimani; A Tuscan Valley; San Giorgio; A village in Tuscany; A rainday on the Riva; The Riva; My gondola; An old gateway; The harbor; Study in greyd; Palazzo Dario; Casa Falier-Howell's home; Palazzo Desdemona; End of Scirocco day; The Grand Canal; At the water gate; The Red Palace; Study of the Rialto Market; Low tide; The shrine by the sea;Lady Layard's palace; In the fishermen's quarter*.

80 Parteciparono 277 artisti, 32 donne e 245 uomini di 17 diverse nazionalità.

81 Nel 1906 un terribile terremoto, e un conseguente incendio, avevano devastato San Francisco. La decisione di organizzare un'esposizione universale, che ufficialmente aveva l'intento di celebrare il completamento del Canale di Panama, era quindi vista come un'opportunità di riscatto per la città, che poteva mostrare la sua resurrezione al mondo intero. È sotto questi auspici che il 20



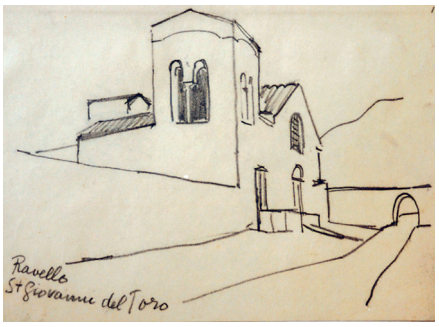




fig. 209
fig. 210
fig. 211

Durante gli ultimi anni della sua vita, divenne anche membro del consiglio dell'Associazione delle arti e delle industrie, che ebbe una grande influenza sul design di Chicago negli anni '20 e '30. Viaggiando nel nord-ovest del Pacifico ha prodotto una serie di dipinti di paesaggi di Banff.

Grover si concentrò su ritratti, paesaggi e disegni decorativi, facendo spesso viaggi in Europa: nel 1926 è appunto a Ravello. È l'anno prima della morte.

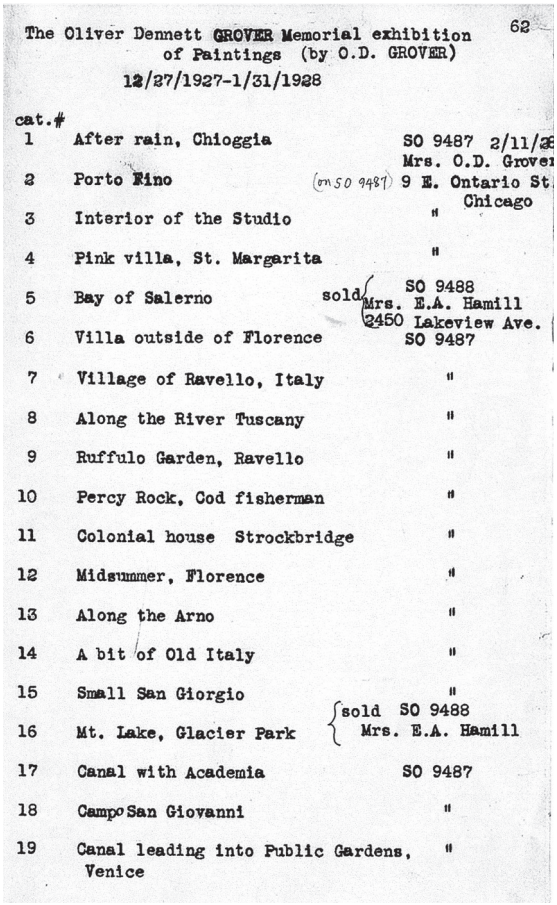
Il dipinto di Ravello inquadra la celebre chiesa di San Giovanni del Toro (fig. 209), costruita nell'XI secolo da un gruppo di famiglie patrizie, fra cui i Muscettola, i Pironti, i Rogadeo e i Rufolo, con tre absidi con cupole ad archi intrecciati che ne costituiscono la caratteristica[82].

L'olio su tela è firmato e datato in basso a sinistra su due righe "Oliver Dennett Grover / 1926". È esposto nel Museo del Paesaggio di Moliterno e fa parte della rete museale MAM (Musei Aiello Moliterno); era indicato come opera di anonimo inglese. Il riconoscimento si è basato sul confronto con altre opere la cui firma era più leggibile, come una veduta di Venezia del 1923. L'opera non è citata in nessun elenco e pertanto questo riconoscimento è particolarmente importante poiché amplia sia la presenza geografica di Grover in Italia, e specificamente in Campania, sia la cronologia, essendo evidente la sua presenza a Ravello nel 1926. Il Museo nel quale è esposto si conferma, dopo il riconoscimento l'anno scorso del quadro di Gorbatov raffigurante Atrani del 1925, come una straordinaria miniera di opere non conosciute di artisti importanti.

---

febbraio 1915 viene inaugurata l'Esposizione Internazionale Panama-Pacifico di San Francisco. L'esposizione, inoltre, fu particolarmente ricca dal punto di vista artistico, con una grande partecipazione di artisti e la presenza di numerose e importanti opere d'arte. Oltre la metà delle 120 gallerie del Palace of Fine Arts era occupata da dipinti di artisti americani.

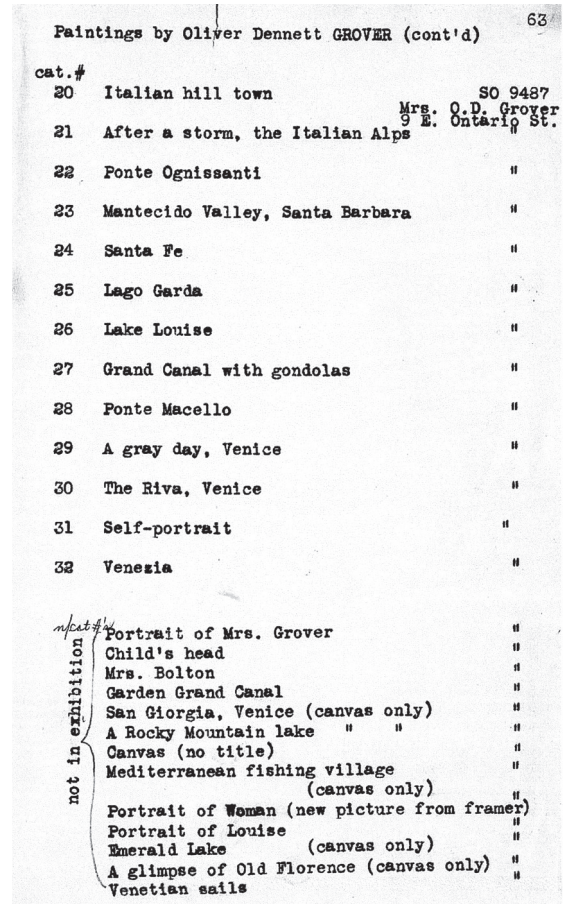
82 Il pulpito è ornato di bacini orientali e risale al XIII secolo circa. Più tardi affreschi, del XIV secolo, sono nella cripta, dove i Pironti possedevano una cappella gentilizia. La chiesa è stata studiata nella rivista Apollo: AA.VV., *L'ambone della chiesa di San Giovanni a Toro a Ravello,* in "Apollo. Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano", VII (1991), pp. 77-126; AA.VV., *Bacini et tesselles en céramique glaçurée de l'eglise San Giovanni del Toro, Ravello,* in "Apollo. Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano", VIII (1992), pp. 74-96.



The Oliver Dennett GROVER Memorial exhibition of Paintings (by O.D. GROVER)
12/27/1927-1/31/1928

62

cat.#		
1	After rain, Chioggia	SO 9487 2/11/3[illegible] Mrs. O.D. Grove[illegible]
2	Porto Fino	(on SO 9487) 9 E. Ontario St Chicago
3	Interior of the Studio	"
4	Pink villa, St. Margarita	"
5	Bay of Salerno	sold SO 9488 Mrs. E.A. Hamill 2450 Lakeview Ave.
6	Villa outside of Florence	SO 9487
7	Village of Ravello, Italy	"
8	Along the River Tuscany	"
9	Ruffulo Garden, Ravello	"
10	Percy Rock, Cod fisherman	"
11	Colonial house Strockbridge	"
12	Midsummer, Florence	"
13	Along the Arno	"
14	A bit of Old Italy	"
15	Small San Giorgio	"
16	Mt. Lake, Glacier Park	sold SO 9488 Mrs. E.A. Hamill
17	Canal with Academia	SO 9487
18	Campo San Giovanni	"
19	Canal leading into Public Gardens, Venice	"



Paintings by Oliver Dennett GROVER (cont'd)

63

cat.#		
20	Italian hill town	SO 9487 Mrs. O.D. Grover 9 E. Ontario St.
21	After a storm, the Italian Alps	"
22	Ponte Ognissanti	"
23	Mantecido Valley, Santa Barbara	"
24	Santa Fe	"
25	Lago Garda	"
26	Lake Louise	"
27	Grand Canal with gondolas	"
28	Ponte Macello	"
29	A gray day, Venice	"
30	The Riva, Venice	"
31	Self-portrait	"
32	Venezia	"

not in exhibition

Portrait of Mrs. Grover	"
Child's head	"
Mrs. Bolton	"
Garden Grand Canal	"
San Giorgia, Venice (canvas only)	"
A Rocky Mountain lake " "	"
Canvas (no title)	"
Mediterranean fishing village (canvas only)	"
Portrait of Woman (new picture from framer)	"
Portrait of Louise	"
Emerald Lake (canvas only)	"
A glimpse of Old Florence (canvas only)	"
Venetian sails	"

fig. 212
fig. 213

Il monumento riprodotto è stato scelto come soggetto da molti pittori: cito per vicinanza di cronologia Raffaele Tafuri che muore nel 1929, conservato nelle collezioni di Stefania Stanzione, Salerno; del 1925 la litografia di Gennaro Favai. La chiesa è disegnata anche da Otto B. de Kat nel 1934-'35 (fig. 210) e dipinta in un acquerello del 1933 da Margaret Jordan Patterson (fig. 211).

Dal 27 dicembre 1927 al 31 gennaio 1928 si tenne una Memorial Exhibition of Paintings di Oliver Dennett Grover che vide in mostra 32 opere (figg. 212-213) quasi tutte di paesaggi italiani[83]: cito i siti del salernitano *Bay of Salerno; Village of Ravello, Italy; Ruffulo (Rufolo) Garden, Ravello.*

Vengono poi citati altri 13 dipinti "not in exhibition", i cui titoli confermano l'attrazione esercitata dall'Italia su Grover. Oltre a cinque ritratti (*Portrait of Mrs. Grover*; *Child's head*; *Mrs. Bolton*; *Portrait of Woman* (new picture from framer); *Portrait of Louise*), sono enumerati: *Garden Grand Canal*; *San Giorgia (ma Giorgio), Venice*; *A Rocky Mountain lake*; *Mediterranean fishing village*; *Emerald Lake*; *A glimpse of Old Florence*; *Venetian sails*[84].

A Venezia si riferiscono molte altre opere[85].

---

83 *After rain, Chioggia; Portofino (scritto Porto Fino); Interior of the Studio; Pink villa, St. Margarita (Margherita); Villa outside Florence; Along the River Tuscany; Percy Rock, Cod fisherman; Colonial house Strockbridge; Midsummer, Florence; Along the Arno; A bit of Old Italy; Small San Giorgio; Mt. Lake, Glacier Park; Canal with Academia; Campo San Giovanni; Canal leading into Public Gardens, Venice; Italian hill town; After a storm, the Italian Alps; Ponte Ognissanti; Mantecido Valley, Santa Barbara; Santa Fe; Lago Garda; Lake Louise; Grand Canal with gondolas; Ponte Macello; A gray day, Venice; The Riva, Venice; Self-portrait; Venezia.*

84 Di quattro opere si specifica che c'è solo la tela, evidentemente non incorniciati.

85 *Rialto Bridge*, del 1902; *Wedding Day at the Rialto Bridge*, sia nel 1905 che nel 1908; *Piazza San Marco, Venice; Midsummer* (World's Columbian Exposition); *Monte De Gardo, Lago Gardo, Italy* (correct name: Lago di Garda); *View of Ships near Venice; View of Venice; Italian Landscape with Moored Boats*, del 1913; *Rialto, Venice; Canal in Venice*, del 1909.

Positano 1925-’30: Karl Kämpf, Oskar Gawell, Theodor Kern ed Hermann Euler



fig. 214

Karl Kämpf è nato il 17 febbraio 1902, figlio di un mastro fornaio a Heilbronn (fig. 214, ritratto del volto girato all’indietro, come a guardare qualcuno che lo osserva, un probabile autoritratto). Aveva tre fratelli. Perse il braccio sinistro in un incidente nel 1908. Dopo i tempi della scuola, ha completato un apprendistato nello studio della fabbrica di argenteria Peter Bruckmann & Sons a Heilbronn. Fino al 1927 ha lavorato come designer nello studio di design della sua azienda. Durante questo periodo ha preso parte alla ricostruzione della vita artistica di Heilbronn e al suo orientamento dopo la prima guerra mondiale.

Nel 1925 divenne membro del Künstlerbund Heilbronn e partecipò a varie mostre.

Dal 1928 al 1935 Karl Kämpf studiò all’Università di Belle Arti di Berlino Charlottenburg.

Un anno dopo aver iniziato la sua attività di artista e grafico freelance, sposò Elfriede Glaser nel 1936, pittrice, scultrice e orafa. Nel 1938 Karl Kämpf divenne insegnante e due anni dopo professore all’Università di Belle Arti di Berlino Charlottenburg.

Nel 1945 la famiglia Kämpf e il figlio Christian furono costretti a fuggire a Fallingbostel. Karl Kämpf ha ripreso il suo lavoro come artista freelance.

La documentazione artistica della distrutta Heilbronn è stata creata negli anni dell’immediato dopoguerra. Karl Kämpf morì a Fallingbostel il 2 marzo 1987.

La Thorwart- Jeska-Stiftung ha supportato il figlio Christian[86] nella compilazione di un catalogo sull’opera della vita del padre.

Si sono svolte numerose sue mostre in patria e all’estero. Poiché Kämpf ha viaggiato molto nel tempo, il suo repertorio ha presto incluso numerosi motivi delle sue destinazioni di viaggio, in particolare quelle della regione mediterranea, principalmente dell’Elba, di Creta e della Sicilia.

Il lavoro di Karl Kämpf abbraccia quasi sette decenni, a partire dai design dei prodotti per Bruckmann, attraverso la grafica commerciale, i poster e le illustrazioni di libri dei primi anni ‘30, il lavoro di propaganda durante l’era nazionalsocialista, la pittura su macerie del dopoguerra, fino

86 È illustratore di libri per bambini: deve il suo amore per l’arte ai suoi genitori, che erano rispettati artisti e docenti all’Accademia di Berlino. Lavora come illustratore freelance dal 1973. Il suo inesauribile repertorio comprende, oltre ai libri per bambini, riviste, film, libri di artigianato e da colorare, poster e molto altro.

ai dipinti di paesaggi dalla Germania settentrionale e meridionale e dalla regione mediterranea. Nel suo libero lavoro artistico, Kämpf si ispirò all'espressionista e professore berlinese Karl Hofer. Inoltre, Kämpf ha anche eseguito appalti pubblici, soprattutto nell'ambito dell'arte in architettura. Ciò include progetti per l'industria ad Hannover, Lüneburg, Munsterlager, Soltau e Rotenburg.

La città di Heilbronn acquistò molti dei suoi disegni e dipinti. Una mostra con opere di Karl Kämpf e Elfriede Glaser Kämpf è stata allestita nel 2007 nel municipio di Abstatt e nel 2010 ha avuto luogo una mostra delle sue opere a Heilbronn.

Il quadro che qui si presenta è una Positano molto particolare; titolata in basso a sinistra "Positano", e firmata in basso a destra "Kämpf", mette in primo piano vari edifici, proiettando tutto il resto





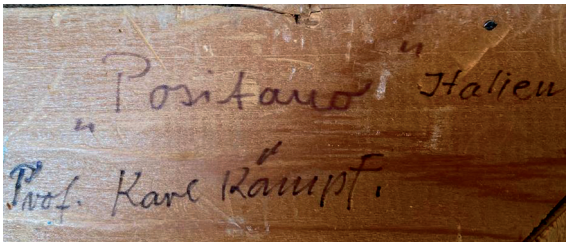


fig. 215
fig. 216
fig. 217

della figurazione verso il mare, un mare di un azzurro intenso sfumato (fig. 215). Ciò che mi lascia perplessa è non aver mai visto a Positano un edificio, come il principale al centro verso destra su due livelli, merlato e con cupola grigia all'interno, mentre una tenda a righe bianche e rosse ombreggia un terrazzo al secondo livello. L'altro edificio sulla sinistra è molto meno imponente, con un grande terrazzo sul quale si vedono due comignoli. Di grande fascino è una scalinata che separa il citato edificio merlato da altri due costruzioni pressocché dello stesso volume, con un gioco di ombre di alta regia pittorica (fig. 216). Molto probabilmente il pittore ha assemblato diverse memorie della città verticale, inserendo anche qualche elemento di fantasia. In alto sul retro, sotto la cornice, appare ancora la scritta, su due righe, "Positano" Italien / Prof. Karl Kämpf." (fig. 217). Non ci sono notizie specifiche su di un soggiorno di Kämpf in costiera amalfitana, e specificamente a Positano, ma colpisce che il sito venga ripetuto sul quadro stesso e sul retro; siamo comunque nell'ambito dei viaggi nel mediterraneo.

Oskar Gawell (*Selbstbildnis mit pinsel und palette* (Autoritratto con pennello e tavolozza), olio su tela, cm 80x56, firmato in alto a destra "O. Gawell", fig. 218) realizza intorno al 1925 una *Positano*, alla Galerie Der Panther -fine art (fig. 219). Nel 1926 è attivo sempre a Positano, dove la fonte di ispirazione è ancora una volta l'aggregato urbano positanese, entrato nei circuiti europei proprio negli anni Venti grazie alla corrente artistica del cubismo.

Di Gawell (1888-1955; Positano I, fig. 181; Positano II, pp. 126-131; Positano III, pp. 139-140,

figg. 336-338; Wanderer, p. 109, fig. 184 riguardante Ravello) avevo ricordato i suoi studi presso le Accademie di Weimar e Breslavia tra il 1909 e il 1912. Nel 1913-'14 è studente a Berlino di Lovis Corinth e la prima mostra della Secessione di Berlino nel 1914 lo vede con Max Pechstein, Pablo Picasso e Camille Pissarro. Durante questo periodo ha stretti contatti con gli artisti del movimento "Die Brücke"; è amico di Chagall e Kokoschka. Ha compiuto numerosi viaggi di studio all'estero, tra cui Belgio, Finlandia, Olanda, Italia, Nord Africa, Spagna e Romania. Nel 1937 ha perso il suo posto di insegnamento per la politica culturale nazista, ma dopo la guerra ha ricevuto importanti riconoscimenti in Austria.



fig. 218

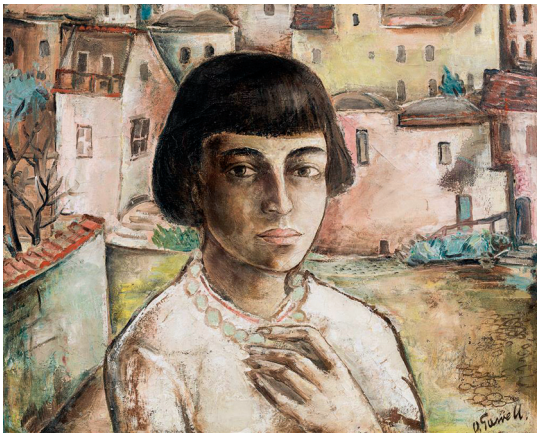
L'elemento fondamentale di revisione di questo artista è scaturito dalla lettura di un articolo che Bruno Erich Werner scrisse nel 1929, dal titolo *Oskar Gawell. Italienische Landschaften* (*Oskar Gawell. Paesaggi italiani*), rintracciato nella Kunstbibliothek dello Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, esaminato nel secondo volume su Positano (Positano II, pp. 126-131). "Werner sostiene che in Oskar Gawell si vede una forza pittorica che si distacca dalle tendenze del momento e dimostra con fermezza la propria maturità; con gli acquerelli egli ha rappresentato il paesaggio nei toni profondi di un colore non convenzionale. Dai suoi quadri è risuonata la gioia di trasformare l'oggetto rappresentato solo con il colore di una magica irrealtà; nelle immagini, a volte, vi è qualcosa di illuminato, come la fantasia di lanterne notturne in cui le donne e gli animali sono delimitati con leggerezza, persi nell'unità di un paesaggio incandescente. Werner, nel 1929, ricorda che Gawell è tornato da un lungo viaggio in Italia, dove ha lavorato molto, occupandosi di un paesaggio governato da una legge diversa ed estranea. I suoi acquerelli meritano di essere tirati fuori dai tanti dipinti italiani realizzati dai pittori tedeschi negli ultimi anni. Gawell proviene da un paese nel quale ha sposato gli orizzonti infiniti con il cielo; ora, nel Sud, ha trovato la possibilità di catturare un aspetto lineare e chiaro: niente trema nella nebbia. Ha stretto nella composizione gli aspetti plastici e grafici. Non più distese infinite, non più cieli nuvolosi e alberi ondeggianti, ma case cubiche cui dare il proprio carattere. C'è stato un ritardo perché il pittore si è trovato quasi agli antipodi e con onestà e serietà ha cercato di catturare i nuovi elementi locali. Per quanto nelle opere d'arte si sia in grado di distinguere le forze creative, si può affermare che nelle nuove opere di Gawell il colore abbandona il suo carattere dominante per arrivare alla forma lineare nella costruzione dell'immagine; il colore, insomma, viene come disattivato e la luce entra al servizio di una struttura chiara. Le immagini avanzano, con un incremento di sana sensualità. La pittura di Oskar Gawell ha una forza indigena: nei suoi migliori acquerelli ha creato una sintesi bella e nobile. Ha il merito di far conoscere l'Italia, evitando di stereotiparla e di congelarla nella coloristica".

Il pittore polacco Oskar Gawell ha regalato fra le immagini più belle di Positano e anche di

Ravello. Uguale suggestione regala un altro suo quadro recuperato attraverso l'esame delle opere che furono inserite nell'esposizione Entartete Kunst, la mostra dell'Arte Degenerata del 1937, un quadro dove le sfumature della vegetazione e delle montagne fanno a gara in armonia, suscitando sconcerto per l'atroce collocazione che ebbe nel 1937 (la citata fig. 338 in Positano III).

Ora è la volta di una Positano, come accennavo, in tecnica mista su carta, di cm 30x30, realizzata intorno al 1925, firmata in basso a destra "O. Gawell", con sfumature di colore molto particolari





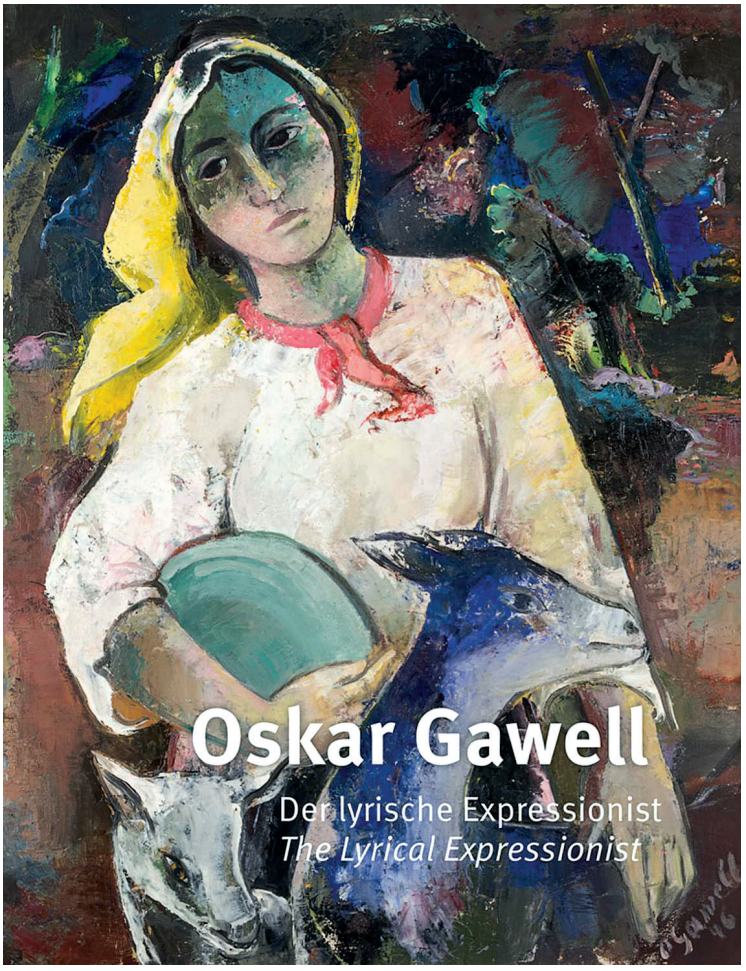


fig. 219
fig. 220
fig. 221

(fig. 219); dell'anno dopo è *Italienerin*, 1926, olio su tela di cm 47,5x58,2, in collezione privata in Sudafrica, che vede in primo piano un volto di donna con pettinatura alla moda del tempo, alla cocotte e una collana a grossi grani chiari (fig. 220). Lo sfondo e l'anno indurrebbero a pensare a Positano.

Mi piace ancora ricordare di questo straordinario pittore una ultima pubblicazione. Il primo marzo del 2021 è stato pubblicato il libro *Oskar Gawell, Der lyrische Expressionist*, scritto da Agnes Waldstein, Christian Bauer, Nikolaus Kratzer, di ben 312 pagine (fig. 221, copertina)**.** L'editore così descrive il pittore: "Pittore della Prussia orientale, ora Polonia. Oskar Gawell ha creato il lavoro di una vita impressionante ed è ancora poco conosciuto. Alla prima mostra della Freie Secession Berlin nel 1914, le sue opere furono esposte accanto a Max Oppenheimer e Pablo Picasso; oggi sono negli archivi di collezioni private oltre che al Belvedere, all'Albertina e al Leopold Museum di

Vienna. Allievo di Lovis Corinth, confidente degli artisti di "Die Brücke" e membro della Secessione viennese, Gawell, rifugiatosi a Vienna nel 1938, occupa un posto importante nel mondo artistico del dopoguerra austriaco. Nonostante l'uso coerente di tecniche diverse, l'influenza di varie tendenze artistiche e il costante ulteriore sviluppo del suo stile, le sue opere mostrano un carattere inconfondibile. Questo volume dà nuova vita al lavoro e alla carriera dell'artista Oskar Gawell".

Theodor Kern (Salisburgo, 10 luglio 1900 – Hitchin, 28 febbraio 1969; *Selbstportrait*, Autoritratto, 1925, fig. 222), artista di origine austriaca che visse a Hitchin, nell'Hertfordshire in Inghilterra, è rappresentato soprattutto nel Wardown Park Museum, Luton Culture, Bedfordshire, in Inghilterra.



fig. 222

Ha studiato alla Vienna Academy Art School e successivamente a Parigi e in Italia.

Si stabilì definitivamente in Inghilterra nel 1938. Quando morì, i suoi dipinti furono condivisi tra diversi musei, il Luton Museum era uno di questi. I suoi dipinti mostrano una varietà di stili e soggetti; ha affrescato numerose chiese.

Su Theodor Kern sono stati scritti ultimamente vari testi: Martin Robb[87], Hermann Bahr, Karl Heinz Ritschel. Sulla sua presenza in Italia, in particolare in costiera amalfitana, leggiamo quanto scrive nella sua recensione di una mostra di ritratti di Theodor Kern del 1924, lo scrittore Hermann Bahr: ha descritto il giovane artista come dotato di "un talento con uno sguardo di nostalgia per il sud", e non si può negare l'influenza del paesaggio e della luce dell'Europa meridionale, e soprattutto dell'Italia, sull'opera di Kern. L'artista visitò l'Italia per la prima volta nel 1923 e l'anno successivo tornò di nuovo, viaggiando con il suo mentore Anton Faistauer a Firenze, Perugia, Assisi, Orvieto e Roma, e scrivendo a seguito di questo viaggio: "Eravamo così sopraffatti da quanto vedevamo che è diventato troppo per noi rispondere". Negli anni successivi ci sarebbero state più visite con la sua prima moglie Christl Engelhart, incluso un viaggio a Positano e appunto la Costiera Amalfitana; durante un viaggio ad Amalfi, Kern aveva conosciuto la famiglia di Fuchs, il professore della Breslau Wroclaw University. In seguito ancora una serie di soggiorni alla villa Hildebrand a Firenze.

87 Scrive di sè: "Ho studiato alle università di Cambridge e Manchester, poi ho trascorso diversi anni a lavorare nell'educazione degli adulti e della comunità, prima di entrare a far parte della Open University come docente a tempo pieno. Oltre alla mia ricerca accademica, sono anche un appassionato storico dilettante e blogger occasionale".

Tuttavia, secondo Karl Heinz Ritschel, uno dei luoghi preferiti di Kern era la Sicilia, che visitò diverse volte, in un'occasione trascorrendo diversi mesi a Taormina[88], "dove… dipinse un affresco in un caffè, che fu distrutto durante la sua trasformazione in agenzia di viaggi». Alcuni dipinti di Kern fanno riferimento alla Sicilia nei loro titoli, anche se è possibile che vi siano stati dipinti anche di altre scene genericamente "italiane" o "meridionali", per non parlare di alcune senza titolo. A tal proposito esprimerò dei dubbi di riconoscimento a favore della costiera amalfitana. Se penso che Atrani, San Salvatore de Birecto fu definita in asta *Griechische Stadt*, e non è certo il solo caso, nutro sempre dubbi sulla veridicità dei titoli.

La collezione include anche una serie di altri disegni a carboncino senza titolo, molti in più versioni, di scene che sono quasi certa siano in Sicilia, tra cui molte delle città collinari che dimostrano la superba abilità nel disegno di Kern. Questi sono datati 1930.

Tuttavia, la maggior parte dei dipinti siciliani di Kern nelle collezioni pubbliche risalgono al 1930 o al 1931, periodo in cui il suo matrimonio con Christl stava cominciando a sfaldarsi. La collezione Kern al Wardown Park Museum di Luton include questi esempi: Ritschel include anche una riproduzione di questa litografia del 1930, in uno stile molto diverso, di una "Città siciliana", dalla collezione del Museo di Salisburgo.

Un post del 12 ottobre 2021 parla di "Two reviews from the 1930s", due riviste degli anni Trenta: "Austrian Paintings on Tour" è una recensione di una mostra itinerante di arte austriaca negli Stati Uniti nel 1930 e l'altro "Art in the East End", un articolo su una mostra alla Whitechapel Gallery di Londra nel 1939, ed entrambi menzionano Theodor Kern.

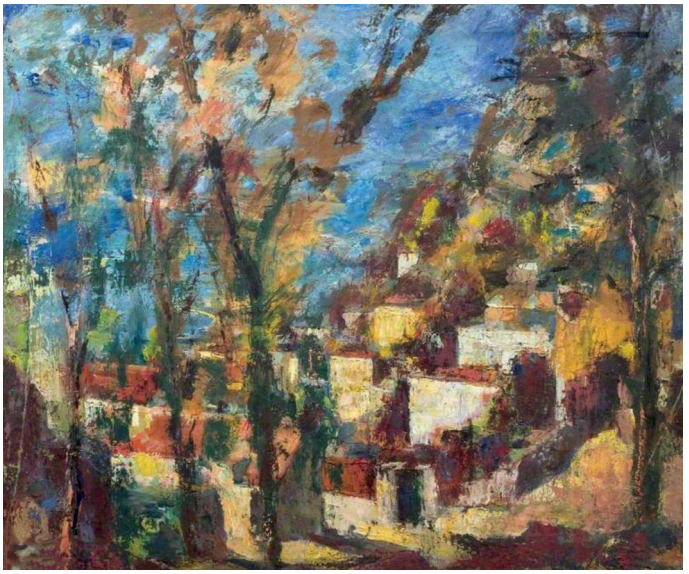
In un post del 4 luglio 2021 scrive su "Kern the Cubist".

Nel suo libro su Theodor Kern, ancora Ritschel nota un interessante sviluppo nello stile dell'artista alla fine degli anni '20. Nel 1928 dipinse il quadro *In un ristorante parigino*, influenzato nella sua piattezza decorativa dai suoi lavori di affresco, ma segnato anche dall'avvento della "Nuova Oggettività"; questo dipinto è stato esposto nella mostra del 1984 "Immagine ed emozione: realismo austriaco 1914-1944".

Lui continua: «In questo stile, Kern dipinse anche "Costa Azzurra" nel 1927, in cui collocò le case nel campo del colore come cubi. Questo è uno stile che Kern ha sostenuto negli anni successivi, ad esempio nel 1928 nel quadro "Case sul mare" o "Am Strand", o nel 1930 nella tempera "Mangano, Sicilia". Questo cubismo volatile era stato accennato già nel 1926 nel quadro "Positano". In modo espressivo, un albero in primo piano solleva i suoi rami nodosi, e attraverso di essi si guarda il mare azzurro brillante e i cubi colorati delle case, che si ergono dalla riva e su per il pendio in pittoreschi colori» (fig. 223).

88 Scrive: "Ernst Ziegeleder cita un dipinto di Taormina, datato 1928, che non ho visto, mentre questo dipinto murale languidamente sensuale di "donne siciliane fruttifere", che un tempo adornava l'esterno della casa della famiglia Kern al 4 Gneiser Straße a Salisburgo, risale allo stesso anno. Ci sono uno o due altri disegni nella più ampia e non catalogata collezione Wardown che la curatrice Elise Naish ha gentilmente condiviso con me, incluso questo di un 'Paesaggio Siciliano' (ovviamente non lontano dall'Etna), presumibilmente del 1927: e questo pezzo senza titolo, quasi certamente di una scena di strada siciliana reale o immaginata, è un ricordo che erano le persone, quanto il paesaggio, dell'isola ad affascinare Kern. Mi sono imbattuto in una versione dell'immagine sopra nella raccolta di schizzi e versioni preliminari Smith, a cui Matt Smith mi ha gentilmente concesso l'accesso. Altri disegni, sebbene senza titolo, hanno una somiglianza così netta con le altre opere siciliane di Kern che devono essere state prodotte nell'isola. Alcune delle figure di questo pezzo, ad esempio, ricordano le "donne fruttifere" del murale di Gneiser Straße. Nelle immagini sensuali e forse esotiche di Kern del popolo siciliano, e in particolare delle sue donne, c'è più di un accenno ai ritratti di Gauguin delle donne e delle ragazze del Sud Pacifico, recentemente esposti alla National Gallery di Londra – e per sua propria ammissione Kern è stato fortemente influenzato dall'artista francese. La Sicilia sembra aver giocato un ruolo simile nell'immaginazione di Kern come Tahiti ha fatto per Gauguin, fungendo da rifugio romantico in un momento di turbolenze nella sua vita emotiva".





C'è un dipinto intitolato "Positano, Italia" nella collezione Wardown House, ma è del 1929 non del 1926, e non corrisponde alla descrizione di Ritschel tanto quanto l'immagine qui sotto, della stessa collezione, anche se questo è stato etichettato (dalla galleria?) "Houses on a Hillside", Case su una collina. Più avanti nello stesso capitolo del suo libro, Ritschel osserva che "Theodor Kern ha incorporato elementi del cubismo, proprio come aveva preso a bordo una misura appropriata di "realismo" e "nuova oggettività", e proprio come ha creato immagini impressioniste con un aspetto molto espressivo". Tuttavia, in almeno tre dipinti, tutti ora nella collezione Wardown House, Kern è andato oltre la semplice incorporazione di elementi cubisti e ha prodotto "studi" in piena regola, esplicitamente cubisti, proprio come aveva creato altre immagini con l'etichetta "Studio impressionista" . Di questi solo uno è datato – 1931 – ma si può forse dedurre dalla loro somiglianza stilistica che gli altri due siano stati dipinti più o meno nello stesso periodo. Questo avvenne durante il periodo parigino di Kern, dopo la sua separazione da Christl e quando stava attraversando una crisi spirituale.

fig. 223
fig. 224



fig. 225

È allettante vedere questi esperimenti stilistici come il risultato della sua esposizione a Parigi alle correnti trasversali della moda artistica francese, sebbene il periodo cubista di Picasso fosse in realtà stato circa due decenni prima. Si è anche tentati di leggere in questi dipinti qualcosa del tumulto emotivo che l'artista austriaco stava vivendo in quel momento.

Quanto ai dipinti su Positano, mi sembra che ci sono dei vuoti e degli errori (Positano II, pp. 189-190, figg. 229-231). L'opera del 1929 con le case le une sulle altre e tutte la straordinaria palette di colori degli intonaci delle case era stato già pubblicato da me nel 2013, insieme ad un'altra opera che raffigurava la scalinata dei Leoni alla Marina, del 1931, date che attestano già ripetute frequentazioni dell'artista sulla costiera amalfitana e Positano in particolare.

Il quadro sopra citato che si daterebbe nel 1926 non appare nel post di cui trattiamo, mentre si vede un'altra opera, *Houses on the hillside* (Case sul fianco di una collina), che sembra quasi una preparazione o un rifacimento del citato quadro del 1926 (fig. 224).

Del 1930 è un'altra opera che rievoca straordinariamente quella magnifica di Adolf Erbslöh del 1923-'24, *Gottlich Positano* (La divina Positano), con la magica cascata di case sul fondo di montagne immanenti sfumate nel blu. Anche questa di Kern è molto suggestiva, firmata in basso a destra su due righe "Th. Kern / 1930". Purtroppo viene etichettata come "untitled/unfinished painting, probably of a Sicilian town, 1930s (?) (Smith collection)". Questa opera invece è quella più positanese di ogni altra, con le case arrampicate e sulla destra un piccolissimo scorcio della chiesa, all'epoca già con la nuova facciata, che Kern non riprende, riversando il suo interesse su quelle abitazioni così sfacciatamente in bilico le une sulle altre! Poche le barche tirate sulla spiaggia, molto scuro il cielo, reso con rigature continue ma non a rendere una imminente tempesta, forse addirittura un potente azzurro. Un'opera di grande bellezza (fig. 225).

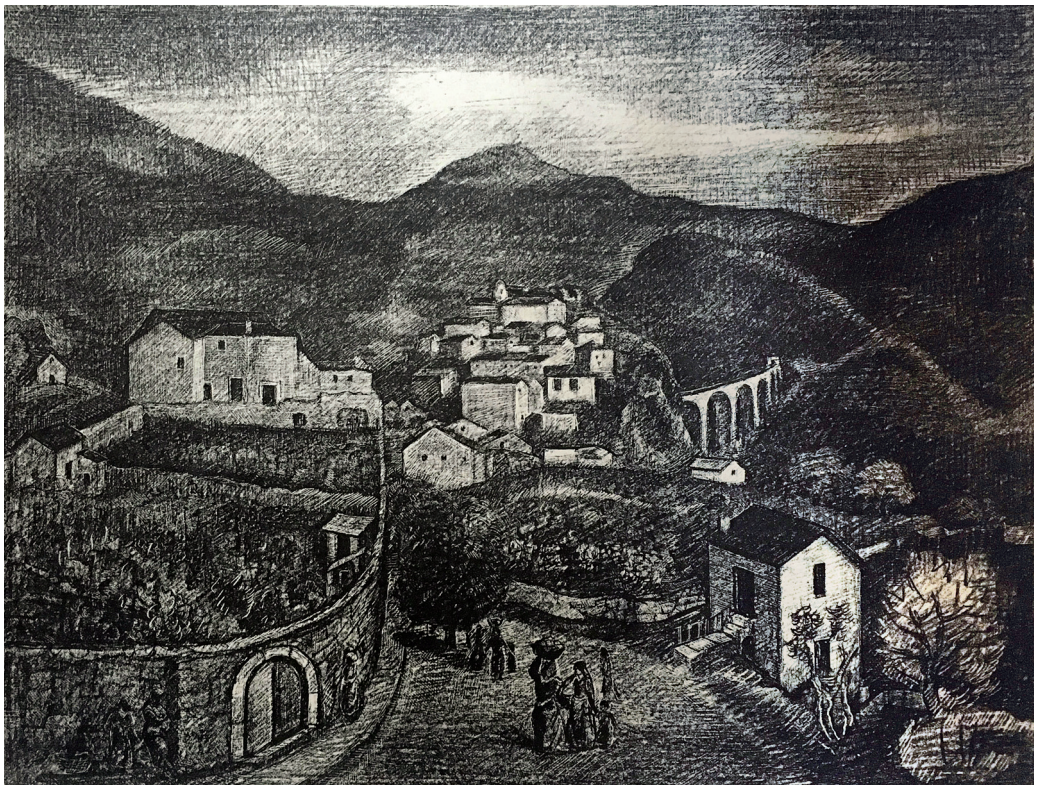




fig. 226
fig. 227

Come questa, anche altre due opere mi sembrano esulare dal paesaggio siciliano e corrispondere piuttosto a quello campano. Per la prima, connotata dal lungo viadotto, propendo per Vietri sul Mare (fig. 226); per la seconda per la fontana dei Leoni di Ravello, sempre estremamente gettonata (fig. 227).



fig. 228

Hermann Euler (*Selbstportrait*, Autoritratto del 1922, Positano I, p. 113, fig. 227) è uno eccezionale artista del XX secolo nella Germania meridionale: a partire dalla dissoluzione impressionista del soggetto ha sviluppato la sua pittura colta con grafia profondamente espressiva. Realizzò un dipinto *Positano* nel 1928, un olio su tela di cm 65x85, dove si vede come si è orientato sul lavoro di Matisse e Munch e ha sviluppato nelle sue nature morte e nei pezzi di giardino intimo un suo singolare linguaggio espressivo pittorico, reso con colori luminosi (già pubblicato in Positano I, p. 113, fig. 206).

Nel 1930 realizza un'altra Positano, la curva di Fornillo, splendido olio su tela di cm 65,5x99,8, firmato in basso verso sinistra "H. Euler" (fig. 228). L'immagine si ritrova in moltissimi altri artisti che propongono quella grande curva che si pone a metà della strada che parte dalla statale Amalfi-Sorrento e arriva alla marina di Positano.

Hermann Euler (Aschaffenburg, 4 luglio 1900 – Eich Bichl a Rosenheim, 6 gennaio 1970) era il figlio del direttore della birreria di Monaco; veniva da una casa orientata verso l'arte e iniziò, dopo gli anni della scuola di Monaco di Baviera, a dipingere senza formazione fino a quando ha frequentato la scuola d'arte nel 1919, la Heymann Moritz. Nel 1921 si trasferisce all'Accademia di



Belle Arti a Monaco di Baviera. Nel 1925 entra a far parte dell'Associazione Artisti della Secessione di Monaco di Baviera: di particolare importanza per lui e la sua pittura furono i viaggi di studio in Norvegia. La scoperta della pittura di paesaggio espressivo e il suo amore per Edvard Munch si riflettono nelle sue opere di questo periodo. Dal 1926 è stato in tour con Daisy Campi, in particolare in Francia. Dopo il ritorno Euler ha fondato con altri studenti e Daisy Campi l'Associazione degli Artisti di Monaco. Nel 1928 ha sposato l'artista Daisy Campi e si trasferiscono in uno studio a Monaco di Baviera. Seguirono quattro mesi di luna di miele in Francia, Belgio e Paesi Bassi. Nel 1930 è nato il figlio Alessandro; nel 1934, si trasferisce con la famiglia da Monaco di Baviera in paese, dedicandosi all'agricoltura. Tuttavia nel 1935 venne l'invito dalla Carnegie Foundation, New York, che ha mostrato alcune immagini di Hermann Euler in una mostra. Ha viaggiato a Parigi, poi viaggi di studio in Italia, e dal 1961 Jugoslavia, Francia e Spagna. Euler è morto nel 1970, per le conseguenze di un incidente d'auto subito un decennio prima.

Lui e la moglie Daisy Campi hanno lasciato un segno duraturo nell'arte del paesaggio del XX secolo della Germania (fig. 229): temperamento lirico quello della moglie Daisy Campi che ha trovato espressione principalmente in accattivanti immagini dei suoi viaggi. La coppia scrive un capitolo della storia dell'arte meridionale tedesca, ma fornisce anche spunti in una storia di reciproca ispirazione artistica che attraversa cinque decenni.

Propongo un brano scritto da Hans Heyn, *Le sue immagini rimangono, Alla morte di Hermann Euler*, in "Oberbayerisches Volksblatt", dell'8 gennaio 1970, due giorni dopo la morte di Euler. "Hermann Euler è morto. Chi lo conosceva, chi sapeva delle conseguenze del grave incidente che ha subito anni fa, doveva essere preparato a questa notizia. Eppure ora ti colpisce come uno shock. Tutti capiscono che un uomo è scomparso, la cui vita si è compiuta all'età di 70 anni e la cui opera e progettazione erano complete, non può nascondere la perdita che la sua morte significa per questo panorama artistico. È uno dei pochi di cui si può dire durante la sua vita che i suoi quadri resteranno anche quando non vi sarà più alcun legame personale con il nome, esso continua a rivivere nell'opera dipinta.

Non importa quanto ampio fosse il raggio tematico di questo paesaggio, questa fattoria nel deserto di Eichbichl divenne il punto cardine di questa vita creativa. Situata sopra il Lago Rinser, già staccato dalla catena delle Alpi settentrionali, privo di ogni attributo effettivo, il lavoro degli Euler si sviluppò qui nel silenzio della campagna rurale. Oggi può sembrare che la morte separi queste due persone. In realtà, ciò che li unisce è ciò che la vita comune e il lavoro artistico li hanno resi un nome familiare come "Gli Euleri" nel panorama artistico della Germania meridionale. Questa idea è legata all'assoluta indipendenza. Sebbene ci siano suggestioni e impulsi ricevuti l'uno dall'altro durante il lungo tempo di buona convivenza, che hanno trovato espressione nelle opere, non esiste immagine dell'uno che possa essere attribuita all'altro. Nessuno dei due proviene da questo paesaggio. Hermann Euler è nato il 14 luglio 1900 ad Aschaffenburg, sua moglie Daisy Campi a Port Said. Aveva studiato a Monaco prima alla scuola d'arte con Heymann, poi all'accademia. Reins e Jank erano stati i suoi professori. Quando nel 1934 acquistò la fattoria a Eichbichl, gli "anni di viaggio" con l'incontro con Munch nel suo paese natale e le sue prime mostre al Palazzo di vetro di Monaco erano già alle spalle. Il suo percorso è diventato evidente nella sua appartenenza al gruppo "senza giuria". Nel dopoguerra fece parte del consiglio direttivo della "Secessione" fino alla morte.

Ciò che forse fu più importante per Euler di queste stazioni fu che Eichbichl divenne davvero



fig. 229

suo possesso. Ha gestito l'azienda agricola per molti anni. Questo stretto legame con l'ambiente ha dato vita alle immagini che rimarranno: il frutteto, l'orto della fattoria, la vista del vicino, un tema ricorrente che cambia con il mutare delle stagioni. Questo pittore non può essere classificato in alcuno schema di ismo. Era un artista contemporaneo, ma non un artista moderno. Euler implementò il suo tema, ma non lo distrusse. Ha lasciato che le cose avessero il loro velo. Da questo paese agricolo traeva la forza per il suo lavoro. Nel loro equilibrio di colore e composizione, creano possibilità di comunicazione in un mondo che sembra esaurirsi negli estremi. Oltre all'opera creativa di quest'uomo, ce n'è una seconda. Il suo significato è limitato al nostro paesaggio. Euler, generalmente fiducioso nel suo giudizio artistico, ma capace di trasformarsi in passione in un dibattito che, dato il suo stato di salute, spesso rasentava l'autodistruttività, determinò in modo decisivo lo status che la Galleria di Rosenheim acquisì nel periodo post-moderno, anni di guerra. Secondo il rapporto dei membri, le riunioni della giuria dell'associazione artistica a volte assomigliavano a battaglie. Hermann Euler era, come sostengono anche i suoi oppositori, spietato quando si trattava di separare il grano dalla pula. La sua opera pittorica è ben nota. Tuttavia, il suo impegno personale ha fissato gli standard per l'arte contemporanea nella valle dell'Inn e nel Chiemgau in un momento di generale declino degli standard."

Acquerelli e oli di Josef Buchty nella Positano del 1926

Josef Buchty è nato il 26 marzo 1893 (per altri 1896) ad Aquisgrana; ha vissuto e lavorato a Monaco di Baviera; ha fatto viaggi di studio in Finlandia, Lapponia e Africa. Morì a Garmisch-Partenkirchen, nel 1966.

Nella Biblioteca digitale di Heidelberg, 1928-'29, pp. 152-156, vi è un articolo di Buchty, dal titolo *Kreuz und Quer durch Finnland und Lappland. Am Saimasee in Ostfinnland. Reisebericht eines Künstlers* (Incrociando la Finlandia e la Lapponia: al lago Saima nella Finlandia orientale; Diario di viaggio di un artista). Sono i viaggi citati sopra, fatti dopo il soggiorno a Positano, considerate le date.

Josef Buchty realizzò a Positano due oli su tela e otto acquerelli nel 1926: il primo olio che si presenta ha dato il titolo al libro e l'immagine di copertina, trattandosi proprio di quel tema, più volte ripetuto, dell'incantesimo che creavano le case a grappolo sulle alture di Positano.

Häuser vor Gebirgskulisse (Case su fondo di montagna, fig. 230), olio su tela di cm 50x70: è l'opera che dà il nome al volume. Credo che i contrasti di colore, con l'azzurro cupo delle montagne e sulla destra l'intonaco rosato della casa in primo piano, creino un forte impatto, sotto un cielo che non sembra promettere niente di buono. Archi, terrazzini e cupole completano la regia architettonica del quadro.

Stadt vor Gebirgskulisse (Città su fondo di montagna, fig. 231), olio su tela di cm 70x50: mi viene subito in mente l'opera di Anita Rée, *Casa Ferdinando con Città Morta* che mette a fuoco proprio l'abitazione che qui è in primo piano sulla destra, mentre sullo sfondo appare Liparlati, la Città Morta, per lo spopolamento subito fra fine Ottocento e inizi Novecento.

Positano (fig. 232), acquerello di cm 36,5x26; firmato, titolato e datato in due scritte in basso, verso il centro e a destra; l'immagine è quella della Chiesa Madre nel suo aspetto ottocentesco, essendo giusto un anno prima della trasformazione della facciata; di impatto il rosa del campanile sul quale mi sono soffermata molte volte negli studi passati, tinta ritrovata anche durante i lavori di restauro dello stesso campanile.

Positano – Teilansicht (Positano – veduta parziale, fig. 233), acquerello di cm 30x46, firmato e datato e titolato in basso a destra, su due righe "Buchty 1926 / Positano": l'inquadratura è in prossimità della parte alta di Positano, come la Chiesa Nuova, vedendosi dietro chiaramente le punte dei monti che la circondano. "Positano 1926" e poco più a destra, sempre in basso "Buchty".

Abendliche Straßenpartie (Festa serale in strada, fig. 234), acquerello di cm 30x46: il paese appare illuminato e con molte persone presso la marina, indicando che Buchty è restato colpito dal movimento legato ad una qualche festività, come per esempio il ferragosto.



fig. 230

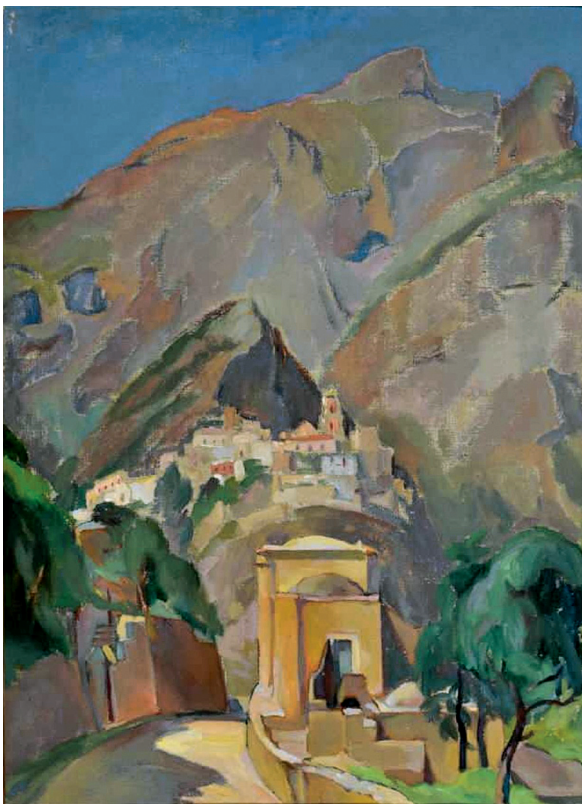


fig. 231

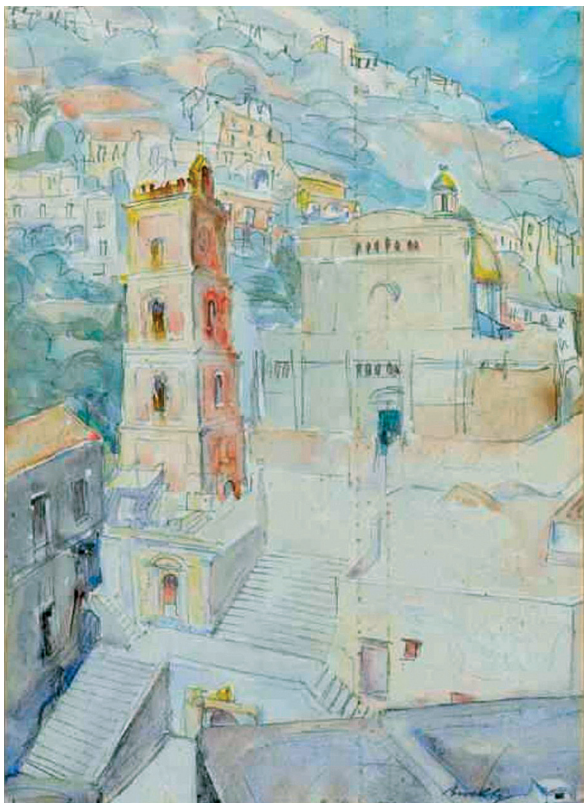


fig. 232

Südländisches Städtchen (Città del sud, fig. 235) acquerello di cm 33,5x49: è inquadrata la famosa grande curva che dalla strada statale sopra porta giù alla marina, all'altezza del bivio per Fornillo, immortalata innumerevoli volte, da Hans Dornbach a Oswald Baer a Jupp Winter, come accennato sopra.

Fischer im Hafen (Pescatori nel porto, fig. 236), acquerello di cm 30x45,5 firmato e datato "Buchty '26" in basso a sinistra e a destra: quattro sono i pescatori con un ragazzino, presso le varie barche tirate a secco.

Straßenszene (Scena di strada, fig. 237), acquerello di cm 31x23, dietro di nuovo il titolo.

Blick aus einem geöffneten Fenster auf eine Küstenlandschaft (Vista da una finestra aperta su un paesaggio costiero, fig. 238), acquerello di cm 30x22, firmato e datato in basso a sinistra "Buchty 1926". Dalla finestra aperta a metà si vedono le isole de Li Galli e in primo piano torre Clavel e, parzialmente, uno degli scogli "Mamma e figlio".

fig. 233
fig. 234





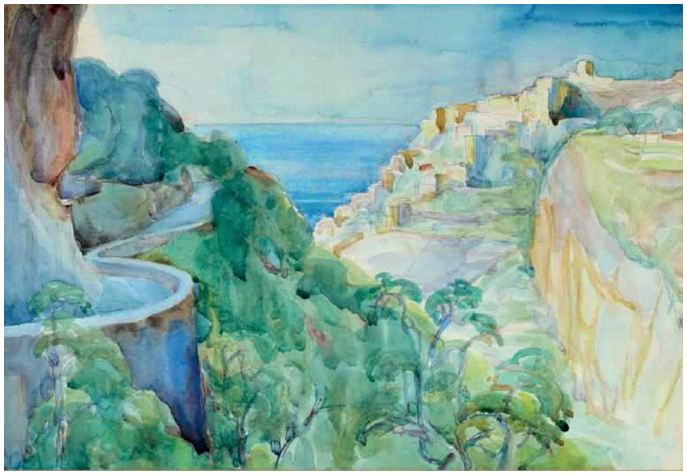




fig. 235
fig. 236

Am Strand von Capri mit Blick auf die Faraglioni-Felsen (Sulla spiaggia di Capri con vista sui Faraglioni, fig. 239), acquerello di cm 30x45: il titolo è sbagliato, trattandosi della spiaggia di Positano e non di Capri e i Faraglioni sono invece gli scogli "Mamma e Figlio". Nel 1926 esistevano ancora. Sulla spiaggia sono nove persone, di cui tre bambini, in vesti estive e muniti di due ombrelli e un ombrellone, indicando chiaramente la stagione estiva.



fig. 237



fig. 238



fig. 239

Purtroppo non sono riuscita a trovare elementi importanti per dettagliare il periodo in cui Josef Buchty ha vissuto a Positano nel 1926; ciò nonostante è proprio una sua opera a illustrare il libro e questa ci sembra la migliore risposta all'interrogativo su cosa lo avesse veramente colpito nella città verticale .

L'ungherese Karoly Patko sulla costiera amalfitana fra gli anni Venti e Trenta e il conterraneo Hugó Poll

Negli ultimi dieci anni, durante le ricerche sugli artisti stranieri che avevano visitato per più o meno tempo la costiera amalfitana, mi sono imbattuta in diversi ungheresi, Pal Bor, Mihaly Erdelyi, Deli Antal, Gáborjáni Szabó Kálmán, Georg Mayer-Marton, Istvan Csok, le cui opere si concentrano fra gli anni Venti e Trenta. Nati tutti sullo scorcio dell'Ottocento, hanno in parte vinto la borsa di studio per l'Accademia Ungherese a Roma, in parte partecipato alle Biennali di Venezia, ma tutti hanno sentito come forza di vita la luce del Mediterraneo.

Pal Bor (Budapest, 2 marzo 1889 – 31 gennaio 1982)[89] nel 1914-'19 è internato civile in Bretagna: durante la sua prigionia con costanza disegna, dipinge, scolpisce, scrive note. Negli anni Venti scrive in Ungheria su riviste d'arte e anche per l'arte ungherese industriale. Nel 1925 è a Parigi ancora una volta, e poi in Italia. Nel 1930 è uno dei fondatori del Laboratorio dell'Alleanza; inizia a disegnare tappeti. Durante la guerra viene distrutta la maggior parte delle sue opere. Negli anni successivi riprende a viaggiare ancora una volta, Francia, Inghilterra, Italia, Dalmazia. Ha tenuto numerose mostre personali fin dal 1921, partecipando anche alla Biennale di Venezia nella seconda metà degli anni Venti e nel 1933 alla sezione ungherese presso la Triennale di Arti Applicate di Milano (vincendo medaglie di bronzo per i tappeti). Realizza vari acquerelli e oli di Positano nel 1927-'28: ha viaggiato in Italia nel 1925, si è sposato nel 1926 per poi passare un anno in Italia. La pittura di Bor vince per la bellezza cromatica e la capacità disegnativa: sembra che la luce mediterranea sia per lui, segnato anche da un lungo internamento, vitale e l'ha ricercata proprio tornando in Italia per soggiornarvi un anno intero.

Mihaly Erdelyi (Szeged, 17 settembre 1894 – 19 marzo 1972)[90] frequenta nel 1920-'23 l'Accademia Ungherese di Belle Arti. Nel 1923-'26 è all'Accademia di Firenze e Palermo. Nel 1967 vince il premio "Summer Exhibition" di Szeged. La sua vita fu avventurosa, con un approccio di ottimismo: per diciotto anni è stato arruolato come marinaio e ha viaggiato in tutto il mondo. Fece esperienze di viaggio ispirate alla pittura: nel 1934 dipinge ad olio su cartone una *Positano* particolarissima, di cm 30x40: egli è stato influenzato dall'uso fauves di colori vivaci e dall'espressionismo che gli ha trasmesso quel modo di rappresentare gli edifici, deformandone le linee, con un approccio giocoso e talvolta comico. Su questa base ha creato un linguaggio dal design unico, dove gli elementi epici e coloristici hanno fin dall'inizio un ruolo importante. Prima di stabilirsi definiti-

89 Positano I, pp. 104-107, figg. 188-191.

90 Positano II, pp. 193-194, figg. 239-240; Positano III, pp. 127-128, figg. 304-305.

vamente a Szedeg, è stato in Italia, a Monaco, Berlino, Parigi, in Svizzera, dove ha vissuto e lavorato. Nel frattempo, ha realizzato la regia di molte mostre.

Deli Antal (Gerényes, 16 settembre 1886 – Szentendre, 1 marzo 1960)[91] venne a studiare in Italia. Tra il 1914 e il 1918 prestò servizio come soldato durante la prima guerra mondiale. Nel 1918 divenne allievo del College of Fine Arts, dove insegnavano Károly Ferenczy e István Réti. Dal 1922 si esibisce regolarmente al Salone Nazionale, alla Galleria d'arte, al Museo Ernst e al Museo Ferenczy di Szentendre. Nel 1922, come borsa di studio per la Società Szinyei, si formò a Monaco, un viaggio di studio a Parigi nel 1925, nel 1926 e nel 1927 studiò a Parigi, e in Italia nel 1928, anno in cui realizza *City detail*, un carboncino su carta che rappresenta il confluire di due scalinate a Positano.

Negli anni Trenta divenne membro della Colonia d'arte di Szentendre, cittadina a nord di Budapest, dove agli inizi degli anni Venti si formò una colonia di artisti. È stato membro della Fondazione ungherese per le arti creative e dell'Association of Hungarian Fine and Applied Artists, fondata nel 1949.

Gáborjáni Szabó Kálmán (Debrecen, 18 settembre 1897 – Budapest, 19 giugno 1955)[92] fu pittore, designer grafico, artista e docente. La sua vita e il lavoro sono strettamente legati al College calvinista. È stato allievo dell'Accademia di Belle Arti. Dal 1922 al 1945 è stato il maestro di arte calvinista al College. Nel 1934 ha pubblicato il suo libro in forma di ex libris; poi una serie di xilografie nel 1936. Nel 1945 ha preso parte ad una nuova sistemazione della riformata Università di Debrecen e organizzato la prima mostra di disegni dei bambini. È stato nominato insegnante presso l'Accademia di Belle Arti nel 1945. Nel 1930-'31 ha vinto una borsa di studio all'Accademia Ungherese di Roma e di nuovo nel 1938-'39. *Visioni d'Italia* "Italian Cityscapes", è una serie di 12 xilografie realizzate nel 1929-'30 e pubblicate in forma di album nel 1939 a Roma dove si vedono, per il territorio in esame, dove ha catturato le sue esperienze in Italia.

Georg Mayer-Marton (Győr, 3 giugno 1897- Liverpool, 8 agosto 1960)[93] è figura significativa dell'arte viennese tra la prima e la seconda guerra mondiale che lavorò in olio, acquerello e grafica. Tra il 1923 e il 1939 partecipò a oltre 40 mostre nazionali e internazionali; in particolare si ricorda la Biennale di Venezia del 1934, per la vicinanza cronologica con le opere prodotte in Italia. Nei suoi dipinti, Mayer-Marton utilizza elementi di espressionismo e cubismo. Domina una certa trasparenza della composizione accompagnata da una struttura quasi ritmica. Dopo la sua emigrazione forzata in Inghilterra nel 1938, ha continuato a dipingere ad acquerello e olio. All'inizio degli anni Cinquanta iniziò un rinnovamento della produzione artistica, soprattutto in olio e, per la prima volta, in mosaico, una tecnica che aveva studiato a Ravenna trent'anni prima. Il suo stato di appartenenza agli ebrei gli creò moltissimi problemi e avversità.

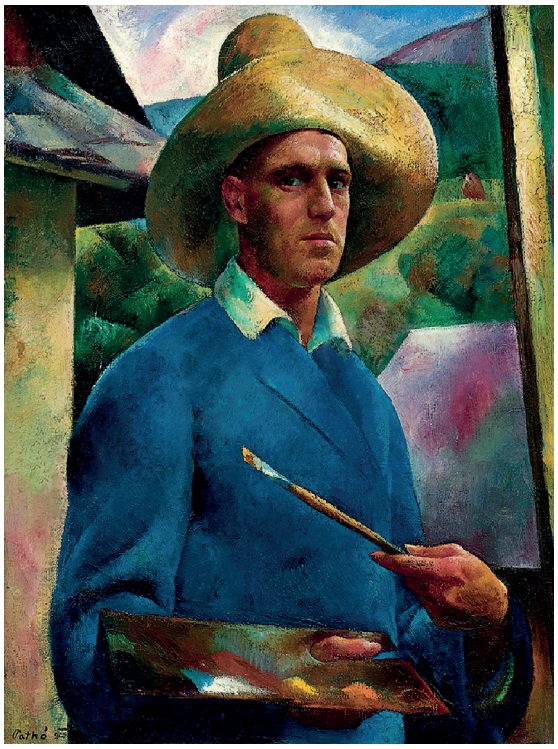
István Csók (Sáregres, 13 febbraio 1865 – Budapest, 1 febbraio 1961)[94], pittore impressionista, è diventato famoso in Ungheria per i suoi nudi, i ritratti e i paesaggi del lago Balaton. Visse ed espose a Parigi per una parte della sua vita. Csok tenne molte mostre internazionali in città come Roma, San Francisco, Pittsburgh e Londra. Ha vinto il Premio Kossuth due volte. Nel 1937 realizzò una bellissima Amalfi, una combinazione di paesaggio e natura morta tipico di István Csók: l'audacia dei colori

91 Positano III, pp. 126-127, figg. 302-303.

92 *Wanderer,* pp. 150-151, figg. 249-253.

93 Ibidem.

94 Ibidem.



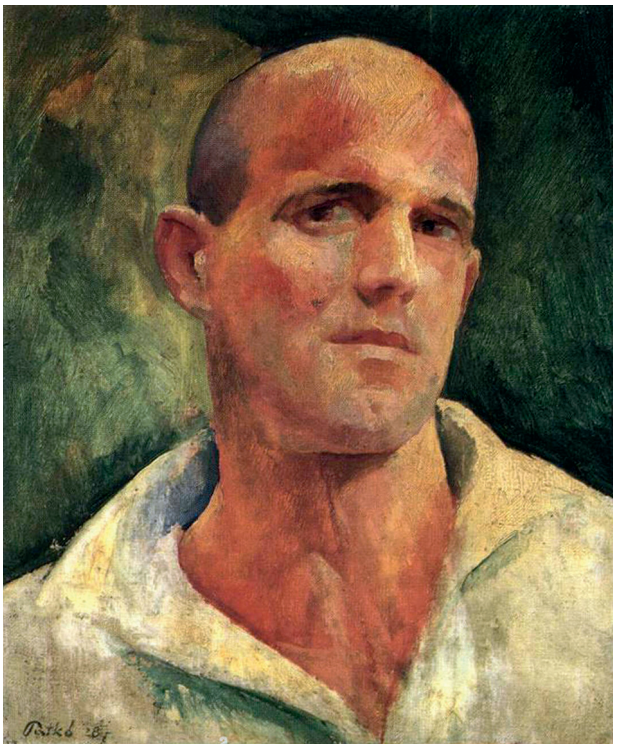


fig. 240
fig. 241

riflette il suo viaggio in Italia. È il desiderio della gente del nord di andare a sud. Oltre al disegno, forti contrasti di colori e una composizione audace e brillante rendono l'immagine dimenticabile. Linee fluide si fondono nella natura morta e nel paesaggio in un panegirico pittorico di Amalfi, ricordando le emozioni e i pensieri di Goethe sulla terra dei limoni; coraggiosamente e brillantemente risolta l'esatta composizione del contrasto di colore in un vivido disegno, rendendolo indimenticabile.

L'artista ungherese qui trattato è **Károly Patkó**, pittore, grafico e incisore di rame, che nacque a Budapest il 7 aprile del 1895 ed ivi morì l'1 aprile del 1941, pochi giorni prima di compiere 46 anni. I genitori di Károly erano dipendenti pubblici austriaci: dei loro quattro figli, Rudolf e Anna erano ancora nati a Vienna, Károly e Péter già a Budapest. Della famiglia, Károly era l'unico a scegliere la carriera artistica, Rudolf era uno chef, Anna una casalinga e Péter un cameriere. È nato originariamente con il nome di Paumkirchner. Il figlio maggiore, Rudolf Paumkirchner Jr., nacque a Vienna nel 1888. Károly cambiò Paumkirchner in Patkó nel 1914 e Rudolf scelse il cognome Palmer, dopo che lui e sua moglie si stabilirono a Londra nel 1940 e acquisirono la cittadinanza britannica. Rudolf ha lavorato come chef a Londra e ha fatto notevoli sforzi per rendere suo fratello un artista di fama internazionale; ha prima organizzato mostre delle opere di Patkó a Vienna e poi a Londra, e ha venduto le opere durante le mostre. Trasportare le immagini all'estero non è stato un compito facile; Paul Tabori[95], autore dell'introduzione al catalogo della mostra del 1957, rileva anche che aveva bisogno soprattutto di pazienza e risorse finanziarie.

Si conservano vari autoritratti e ritratti di Patkó: *Self-Portrait with Hat* (*The Painter at Work,* Autoritratto con cappello o Il pittore al lavoro, avendo pennello e tavolozza in mano), olio su tela di cm 99x74, firma e data in basso a sinistra "Patkò 925", collezione privata (fig. 240); *Self-Portrait,* olio su tela di cm 110x90, 1928, proprietà privata (fig. 241); *Self-portrait*, olio su tela di cm 50x41, 1928, firmato e datato in basso a sinistra "Patkò 28" (fig. 242). Ernő Bánk (v. infra) dipinse *Patkó*

95 Giornalista e scrittore ungherese di origine ebraica.

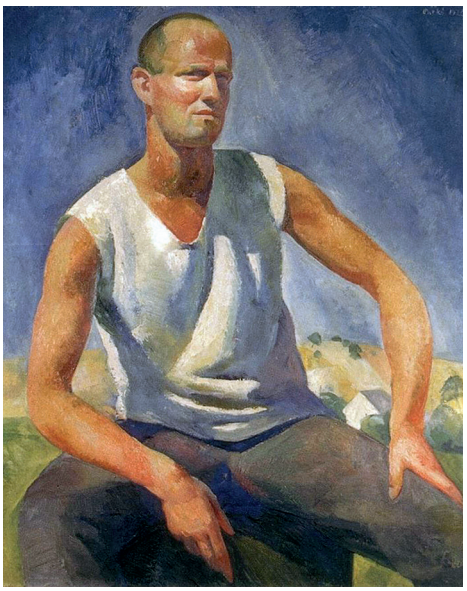




fig. 242
fig. 243

allo specchio, olio su tela di cm 55x68, firmato e datato "Bánk Ernő / 928" in alto a destra su due righe, Magyar Nemzeti Galéria, Galleria Nazionale Ungherese, Budapest (fig. 243).

La compagna di Patkó si chiamava Irén Deutsch ed è stata anche la sua musa ispiratrice e partner durante il suo breve periodo creativo di soli due decenni: *Female portrait*, Ritratto femminile (Irén), tempera su tavola di cm 62,5x50, 1930; non firmato (fig. 244); una figura riconoscibile nei dipinti sia degli anni Venti che degli anni Trenta. In *Resting girl*, Ragazza che riposa (fig. 245), tempera su legno di cm 60x51, firmato in basso a destra "Patkò", collezione privata, credo si possa riconoscere Irén, come in altre opere (v. infra). Irén appare già nel quadro *Kályha mellett (Pihenő modellek),* 1926, o *Next to the Stove* (Resting Models) (Accanto alla stufa (modelli a riposo); denominato anche *At the Fireplace* (Resting Models, fig. 246), olio su tela, cm 99x70, firmato e datato in basso a destra "Patkó 1926", collezione privata; doveva essere stato acquistato, o forse donato dallo stesso pittore, tanto che nessuna traccia può essere trovata nelle mostre degli anni '20 e '30, né nelle mostre commemorative dell'artista.

Questo grande dipinto a olio è una delle opere più intime e personali di Károly Patkó. Ricomparve dopo un lungo nascondiglio, dopo quasi 80 anni può essere rivisto nella mostra della Galleria Kieselbach. In un interno semplice, solo in una stanza angusta arredata con gli oggetti più necessari, figure femminili compaiono attorno a una stufa di ferro: lo schienale della modella seduta su una sedia in primo piano, con un drappeggio che scivola fino alle ginocchia, una figura femminile vestita con un abito malva bluastro dietro la stufa, le mani sui fianchi e un dipinto di un paesaggio sullo sfondo. Una stufa in ferro risalta in modo interessante, fatta di piastrelle bruno-rossastre poste in un angolo, con un fuoco scoppiettante al suo interno, e le figure segnano il centro della composizione. La stanza dalle pareti turchesi è illuminata dalla calda luce della stufa, amplificando la brillantezza del drappeggio arancione e della superficie del corpo marrone dorato. Il luogo può essere identificato sulla base dei dipinti a tempera di Károly Patkó realizzati intorno al 1932 (Natura morta con una stufa; Nudo femminile seduto su un divano), il motivo principale di queste immagini è la stufa e un nudo seduto su un divano in una posizione simile: la casa dell'artista a Budapest era al 38-40 Soroksári út. che servì



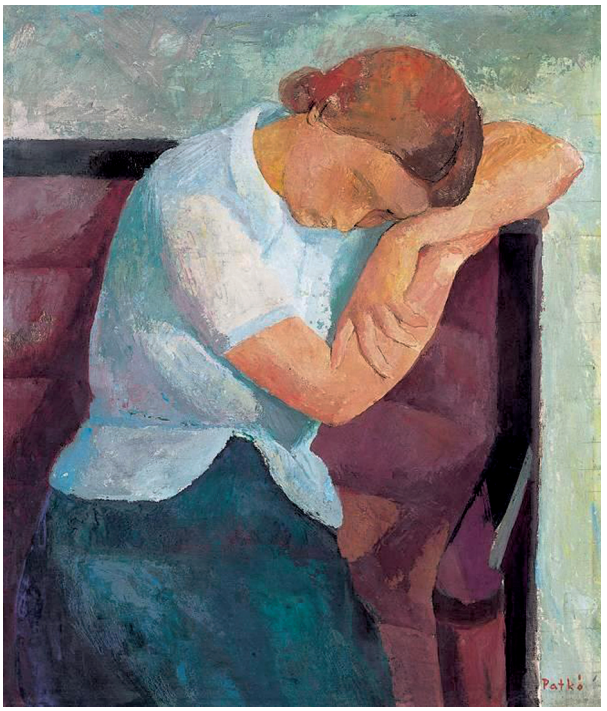


fig. 244
fig. 245

come residenza permanente e studio dall'inizio degli anni '20 al 1934. Le figure raffigurate potrebbero certamente essere attori nelle immediate vicinanze di Patkó, il nudo seduto con la schiena presumibilmente Irén Deutsch, appunto la sua compagna, un modello costante di molte delle sue opere.

Károly Patkó studiò a Budapest, prima presso il dipartimento di formazione per insegnanti d'arte dell'Accademia di Belle Arti ungherese, il suo insegnante era István Szőnyi.

Insegnò anche lui stesso presso la colonia di artisti di Nagybánya nelle estati del 1913 e 1914. Dopo la prima guerra mondiale, dipinge con Vilmos Aba Novák ed Elisabeth Korb nello studio Róbert Berény nello studio Városmajor. Divenne uno studente laureato presso il Graphic dipartimento artistico nel 1922-'23. Era un amico intimo di Ernő Bánk che ha dipinto il suo ritratto in numerose occasioni (v. supra). Nel 1923 vinse la borsa di studio romana della Società Szinyei Merse Pál e fece il viaggio di studio in Italia, restando molto influenzato dall'arte di Roma. In Italia ha imparato la tecnica italiana della tempera, che è stata successivamente utilizzata anche da Vilmos Aba Novák con grande successo. Il metodo pittorico di Patkós era strettamente basato sul disegno e puntava a uno stile monumentale. Ha unito in modo unico le tendenze espressioniste e costruttiviste con la direzione neoclassica del Novecento. Il suo fulcro era la rappresentazione figurale, la pittura di paesaggi sommari e l'affrontare i temi mitologici, biblici e sociali. Le sue incisioni mostravano temi simili ai suoi dipinti, eccellenti capacità di disegno e capacità creative di composizione che lo hanno aiutato a incidere.

Visitò anche Parigi, mentre lavorava a Nagybánya e Felsobányain verso la metà degli anni Venti e dal 1927 partecipò regolarmente alle mostre della Munkácsy[96] Guild.

Patkó trascorse vari anni a Roma, tra il 1929 e il 1932, come borsista del Collegium Hungaricum. Da questo momento il risultato dell'arte del Rinascimento e del Novecento, il disegno geometrico e le ripetizioni ritmiche dei motivi furono sempre più promossi nelle sue opere. I temi ripresi vengono ampliati con le piccole piazze delle città, dei palazzi e dei porti italiani, ma l'atmosfera dei dipinti è sempre mantenuta viva.

96 Mihály Munkácsy (Mukačevo, 20 febbraio 1844 – Endenich, 1 maggio 1900) è stato un pittore ungherese.



fig. 246

L'Accademia d'Ungheria a Roma opera nella capitale dal 1927: la sua sede, il Palazzo Falconieri, è l'immobile di maggior valore dello Stato ungherese all'estero, anche perché molti dei suoi meravigliosi dettagli sono stati realizzati nel Seicento da Francesco Borromini. Il capo del governo dell'epoca, István Bethlen e Kuno Klebelsberg ministro d'istruzione e degli affari del culto, acquistarono il palazzo di particolare bellezza, perché volevano donare una degna dimora, nella Città Eterna, alla scienza e alla cultura ungherese come anche alla formazione degli artisti, come ricordato sulla lapide commemorativa situata all'ingresso dell'edificio.

L'arte di Patkó è stata maggiormente influenzata dagli anni della sua borsa di studio in Italia. A causa della sua natura tranquilla e sfuggente, non prese parte all'allegra vita sociale degli studiosi romani, ma viaggiò in tutta Italia, da Roma a Cefalù, con il suo migliore amico, Vilmos Aba Novák. Dopo il suo ritorno, ha insegnato disegno presso la King Matthias Grammar School di Buda fino alla sua morte (oggi Scuola Cattolica dell'Università di Budapest).

A metà delle estati degli anni Venti dipinse anche con Vilmos Aba Novák ed Ernő Bánk a Felsőbánya (città nel nord-ovest della Romania) e nell'estate del 1927 e del 1928 andarono a dipingere a Igal (Transdanubio meridionale in Ungheria). Nel 1922 il Belvedere, nel 1923 l'Helikon, nel 1924, 1927 e nel 1932 espone le sue opere nell'Ernst Museum. Molte delle sue opere sono in collezioni private e molti dei suoi dipinti sono conservati dalla Galleria Nazionale Ungherese.

Si formò in quel particolare clima culturale che caratterizzò negli anni Trenta e Quaranta l'arte ungherese, sensibilmente aperta a influenze artistiche di varia provenienza (Parigi, Monaco, Vienna, Roma, Milano), attraverso la mediazione delle grandi rassegne internazionali. In questo clima di informazione estetica, la ricerca di Patkó si indirizzò verso l'approfondimento e l'interpretazione delle suggestioni neoclassiche della pittura italiana, risolte dall'artista con una pittura di lucida impostazione geometrica.

Questa svolta è testimoniata anche attraverso la mostra *Pittura ungherese la modernità del 1905-1925* allestita alla Gnam nel 2013, anno culturale Ungheria-Italia: Laszlò Baàn, Direttore generale del museo delle belle arti e della Galleria nazionale ungherese, sostenne che si trattava del"l'esposizione più importante di pittura ungherese realizzata a Roma, una delle capitali culturali del mondo". E la soprintendente alla Gnam, Maria Vittoria Marini Clarelli sottolineò come "nel periodo 1905-1925, i rapporti con l'Italia furono pochi ma significativi. Il più importante è certamente il rapporto con il Futurismo", poi "un'altra connessione, più ambigua, è il revival classico degli anni venti, con la percezione scultorea della forma".

Nel Catalogo il capitolo *Il ritorno a un nuovo classicismo* sottolinea che "I sommovimenti del primo quarto di secolo, dopo aver prodotto il dinamismo innovativo delle avanguardie, determinarono un contraccolpo verso un ritorno al classicismo. Fu l'effetto della prima guerra mondiale che con i suoi lutti e le sue rovine spense molti entusiasmi per il futuro facendo sentire il bisogno dell'ordine e dell'equilibrio dei tempi andati. Questo sentimento diffuso nella società ebbe riflessi anche nell'arte come li aveva avuti il sentimento opposto. Anche questa volta è in un'Accademia che nasce la nuova tendenza, quella di Budapest, come la tendenza opposta di reazione al classicismo era nata in quella di Monaco. Un gruppo di allievi dell'Accademia ungherese ancora studenti cerca di tornare all'ideale della bellezza classica pur non rinunciando ad alcune conquiste dell'arte contemporanea".

Nella Sezione n. 6 furono esposte 20 opere di Istvàn Szonyi,Vilmos Aba Novàk e del nostro Kàroly Patkò, ritratti e scene di ambiente classico, ma modernizzati, come autoritratti e paesaggi con nudi. In particolare di *Patkò Autoritratto*, 1922, e *Nudi nel paesaggio*, 1926.

È stato definito "stile neoclassicista ungherese di ispirazione italiana", con il gusto del classico che entra a permeare l'arte contemporanea ungherese, anche tramite l'Accademia d'Ungheria a Roma, con i citati Szònyi, Aba-Novàk e Patkò che fruiscono di una borsa di studio, incoraggiati dal curatore dell'Accademia, Tibor Gerevich.

"Gerevich – si afferma al termine della presentazione della mostra – nell'affermazione dello stile neoclassicista ungherese di ispirazione italiana, riconosce il trionfo del gusto classico, nell'arte contemporanea ungherese". L'Accademia ungherese[97] ebbe come "padre intellettuale" appunto Tibor Gerevich, storico dell'arte e primo direttore dell'Accademia d'Ungheria in Roma. L'intento di Gerevich consisteva nel proposito di voler indirizzare gli artisti borsisti a studiare la tradizione artistica greco-romana nonché le tendenze dell'arte moderna italiana anziché quella francese e tedesca, dando vita in tal modo ad un nuovo stile romano ungherese.

Chiamata anche Scuola Romana, non si intende una formazione accademica bensì un ambiente artistico caratterizzato da un'apertura tipica dei laboratori di formazione autodidatta, la cui forza risiedeva nelle influenze reciproche date dal luogo, ossia Roma e dagli artisti qui presenti.

Al primo gruppo di borsisti, del 1928, fino al 1942 ne seguirono altri 125 che poterono lavorare negli atelier della Palazzina, in alcuni casi soggiornandovi anche per due o tre anni. I primi, tra cui Vilmos Aba Novák (tra i primi a vincere una borsa di studio al Collegium Hungaricum), Pál Molnár C., Pál Pátzay e István Szőnyi, dovevano giungere a Roma nel 1928. La borsa di studio statale ha fornito alloggio e uno studio per gli artisti e le loro famiglie.

La famiglia Aba Novák e gli altri ospiti, Károly Patkó, István Szőnyi e Pál Pátzay arrivarono a Roma il 27 gennaio 1929, dove furono accolti da una situazione sfortunata. Palazzo Falconieri, sede appunto dell'Accademia, era in ristrutturazione, quindi non ci si poteva trasferire; furono costretti ad affittare un appartamento. Szőnyi tornò presto a casa. Scriveva Aba Novák: "Durante i primi tre mesi della mia permanenza a Roma ho visitato musei e monumenti di Roma. Alla fine di aprile 1929, ho trovato un lavoro temporaneo nel Palazzo dell'Accademia, con il risultato che si entrava nell'atmosfera di casa. Fu in questo periodo che ho iniziato la mia tela di grandi dimensioni di "Trattoria", ma non accontentandomi, dopo due mesi di lavoro, l'ho interrotta e sono partito da Roma". Inizia così il viaggio di studio in Italia con Patkó. Nei mesi successivi hanno girato l'Italia centrale e meridionale con piccole interruzioni e ha raggiunto anche la Sicilia. Il 15 settembre 1929 scrisse: "Sono stato di nuovo a Roma per due giorni, dopo aver vagato in Umbria per 3 settimane, Perugia, Assisi, Arezzo (disegnata) e trascorso tre settimane sulla costa adriatica a Francavilla al Mare e San Vito, con Carlo Patkó. Abbiamo ammirato i paesini qui dimenticati dal Medioevo, che non sono stati più toccati dai secoli passati. Abbiamo trascorso una settimana a Francavilla, questo è un luogo balneare! Vele colorate, costumi da pesca colorati! Arancione, blu ruggente! Verde dolorante! Una follia di bello! D'altra parte, a nostro vantaggio".

Il metodo di lavoro di Aba-Novák e Károly Patkó era il seguente: viaggiare, meravigliarsi, ammirare e poi registrare l'essenza della vista su carta con matita e acquerello. E le scene raccolte in questo modo sono state elaborate un po' più tardi, già in condizioni di calma e tranquillità in studio. Nascono così spesso più versioni di una prima idea, con tecniche diverse e in formati diversi. Così si utilizzano

---

97 Zsuzsa Ordasi, Trieste, La Rivista, settembre 1998, n. 5, *Un'Accademia, mille opportunità*; Andras Zwickl, *La "Scuola di Roma" – borsisti ungheresi a Roma*, 1998.

gli schemi iniziali lavorando sull'acquerello e sulle versioni a tempera, in formati diversi e in sintesi spesso davvero liriche. Nello studio, la costruzione, cioè la giocosità astratta di dispositivi artificiali, nella tempera, l'atmosfera, le luci e le ombre diventano i protagonisti. È estremamente eccitante come la freschezza della prima impressione diventi qualcos'altro, come l'immagine si trasformi in una composizione fondamentalmente diversa oltre all'identità dei motivi e come diventi un capolavoro.





fig. 247
fig. 248

Un esempio chiarissimo sono le due opere che si riferiscono allo Studio di Scultura del collega Pál Pátzay: uno del 1927 e l'altro del 1931, appaiono praticamente uguali, ma differiscono nelle misure e nella tecnica: quello del 1927 fu realizzato prima che Patkó entrasse nell'Accademia Ungherese, l'altro quando vi risiedeva stabilmente già da due anni. Lo scultore proprietario dell'Atelier era il suddetto ungherese Pál Pátzay (v. infra). *L'Atelier*, inchiostro, carbone, tempera su carta, cm 79,5x58, firmato in basso a destra "Patkó 1927 Roma" (fig. 247)[98]; *In the Atelier of Pál Pátzay (Sculptor Studio)*, tempera su tavola, cm 142x100, 1931 (fig. 248)[99].

Vi sono altri casi, per esempio Positano (v. infra), chiaramente testimoniato dalle immagini; la Baia di Cetara del 1932 ora misura cm 48x71, ora cm 100x122. Ciò accade anche con la successiva opera che vado a illustrare.

98 Valutazione € 4.688 – € 6.250.

99 Valutazione € 15.625 – € 21.875.







fig. 249
fig. 250
fig. 251

Alla sede dell'Accademia si riferisce un dipinto titolato *At the Hungarian Academy*, *Rome* (In the Salon), una tempera su carta di cm 179,5x144 (altrove però il quadro ha le misure di cm 84x73) del 1931, firmato in basso a destra " Patkó" (fig. 249). La scena propone un interno con pavimento in cotto con tre persone sedute su poltrone gialle nello stile dell'epoca attorno ad un tavolino tondo ugualmente giallo: una donna bruna con un vestito smanicato blu elettrico sta leggendo il "Corriere della Sera" ed è Pál C. Molnár, la moglie del pittore Gáborjáni Szabó Kálmán (v. supra), mentre l'altra donna dai capelli rossi, fasciata in un vestito nero con collettino bianco, non può che essere la compagna di Patkó, Irén Deutsch; l'unico uomo si sta versando dell'acqua in un bicchiere. Completa la scena la presenza di un tavolino quadrato in angolo in basso a sinistra e un paio di quadri appesi alla parete.

Patkó dunque si formò nel clima culturale che caratterizzò negli anni Trenta e Quaranta del Novecento l'arte ungherese, aperta a influenze artistiche di varia provenienza, dalla Francia alla Germania e all'Italia, attraverso le grandi rassegne internazionali. In Italia ha rappresentato i paesi da Atrani a Positano, Vietri sul Mare (numerose volte), Torre del Greco, Subiaco, Lerici, Cefalù. Nel 1923 vinse la borsa di studio Szinyei, come detto sopra e in Italia ha imparato la tecnica italiana della tempera.

La ricerca di Patkó si volse verso l'approfondimento e l'interpretazione del Neoclassicismo della pittura italiana, risolvendo i risultati in una pittura di impostazione geometrica molto netta.

Secondo Gabor Bellak, Károly Patkó è uno dei più importanti esponenti del neoclassicismo ungherese. I suoi primi autoritratti, nudi mitologici e paesaggi erano pezzi emblematici dell'arte degli anni '20. Questo periodo della storia dell'arte ungherese è stato riscoperto e rivalutato negli anni '90, culminando nella mostra *Nella terra dell'Arcadia. Istvan Szönyi and his Circle 1918-1928*, tenutasi alla Galleria Nazionale Ungherese nel 2001. Le opere di Patkó erano una parte essenziale di quella mostra.

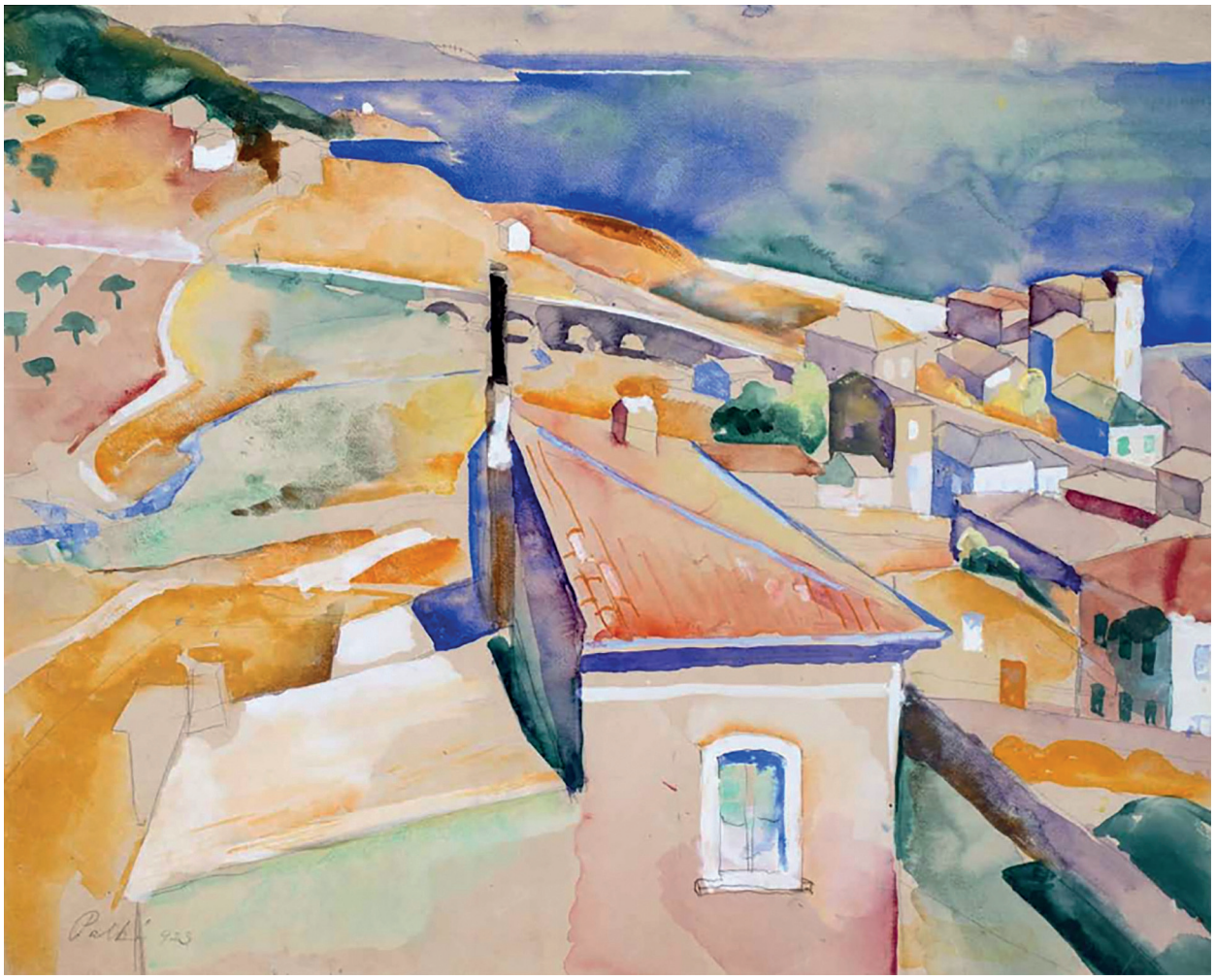


fig. 252

Al suo ritorno dall'Italia nel 1933, Patkó si allontanò gradualmente dallo stile neoclassico e si avvicinò al cosiddetto "Gresham-Circle", un importante movimento artistico degli anni '30. Le sue opere successive rappresentano semplici paesani, mietitori, camionisti e momenti della quotidianità contadina. Dopo la morte di Patkó, Tibor Gerevich, un ex mecenate dell'artista, organizzò una retrospettiva al Nemzeti Szalon (Salone Nazionale) del 1941, che comprendeva 75 dipinti a olio e tempere e 37 disegni e incisioni, provenienti dalla tenuta dell'artista e da collezioni private.

Ha prodotto numerosi dipinti sulla costiera amalfitana all'inizio degli anni Trenta, Vietri sul Mare, Cetara, Atrani, Positano.

- *Vietri sul Mare*, acquerello su carta, cm 58x78,5, firmato, titolato e datato in basso a destra "Vietri sul mare 1931 VI. 8 Patkó" (fig. 250). L'acquerello ritrae la frazione di Marina di Vietri sul Mare con l'abitato della Marina che lambisce l'ampia spiaggia in cui sfocia il fiume Bonea. La datazione specifica addirittura il giorno e il mese, l'8 giugno del 1931. L'elemento caratterizzante della frazione è la cinquecentesca torre di avvistamento posta a difesa dalle incursioni dei saraceni e i palazzi che le fanno da cornice ospitano oggi locali, bar e ristoranti, come si nota nella foto attuale (fig. 251). Nell'opera di Patkó vi sono invece file e file di reti appese ad asciugare con i pescatori che si danno da fare per sistemarle nel modo migliore.

- *Vietri sul mare látképe* (Veduta di Vietri sul Mare), acquerello e matita su carta, cm 48x59,5, 1923, firmato in fondo a sinistra "Patkó 923"; in asta alla Virág Judit Gallery & Auction House,

Budapest, 16 dicembre 2018 (fig. 252)[100]. L'anno, il 1923, è il primo che vede la presenza di Patkó nel territorio, avendo vinto la suddetta borsa di studio: Pál Szinyei Merse (Szinyeújfalu, 4 luglio 1845 – Jernye, 2 febbraio 1920) era un pittore e insegnante d'arte ungherese e, dopo la sua morte, un gruppo di amici creò la "Szinyei Merse Society" per continuare il suo lavoro di discoperta e promozione di nuovi giovani talenti artistici. Considerando che Pál Szinyei Merse morì nel 1920, Patkó è stato uno dei primi vincitori di tale borsa. Vietri è inquadrata da ovest, sì da cogliere anche un lembo del golfo di Salerno sul fondo; in primo piano i tetti diversi e colorati della stazione balneare.



fig. 253



fig. 254



fig. 255

- *Cetarai öböl* (Baia di Cetara), acquerello e matita su carta, cm 48x71, 1932 (fig. 253). All'ultimo anno di permanenza presso l'Accademia Ungherese di Roma, il 1932, si lega questo acquerello particolare, appena citato come esempio di quei casi (probabilmente più numerosi di quel che possiamo pensare) in cui la scena viene riprodotta più volte con tecniche e misure diverse: infatti è citata anche una *Cetarai öböl* di cm 100x122. La visione della baia è molto ampia e luminosa: in basso una scalinata vede un uomo che scende perché l'ingresso a Cetara dalla costiera amalfitana è più in alto; sotto l'abitato si nota la spiaggia con le barchette sulla riva del mare.

- *Vietri sul Mare*, tempera su legno, cm 84x96, 1931; proprietà privata (fig. 254)[101].

La Vetreria Ricciardi, straordinario esempio di archeologia industriale, si affaccia maestosa sulla vallata di Vietri sul Mare nel punto da cui si diparte la Strada Statale Amalfitana n. 163: convento femminile nel Settecento, lanificio sotto Gioacchino Murat, fu acquisita da Cesare Ricciardi nel 1880 diventando una importante vetreria. L'alluvione del 1954 la portò ad un irreversibile declino. Il confronto con la cartolina del 1870-1890 dimostra assoluta identità, dalla stessa vetreria, alle ciminiere, alla strada in basso a destra dove Patkó fa avanzare un carretto con un uomo che lo guida, in una piena identificazione (fig. 255). L'opera è comunque straordinaria, a mio parere, per equilibrio compositivo e cromatico, come per altro verso confermato dall'altissima valutazione.

100 Valutazione € 12.308 – € 18.462.

101 Valutato € 107.692 – € 153.846.

- *Sunlit Italian Landscape* o *Brick Factory* (Paesaggio italiano soleggiato o Fabbrica di mattoni), 1930, tempera su tela, cm 90x105, firmato in basso a sinistra "Patkó 1930"; proveniente dalla collezione di László Cseh-Szombathy (fig. 256). Il riferimento è chiaramente all'attività di lavorazione dell'argilla che Vietri sul Mare detiene da molti secoli e così, rispetto al quadro precedente, la prospettiva è completamente invertita: si riconoscono le ciminiere ma in fondo si vede il mare. Patkó realizza anche nature morte e in queste inserisce ceramiche: in almeno un caso si tratta di una delle ceramiche prodotte a Vietri sul Mare in questo periodo, cioè la ceramica del "periodo tedesco" (v. infra).





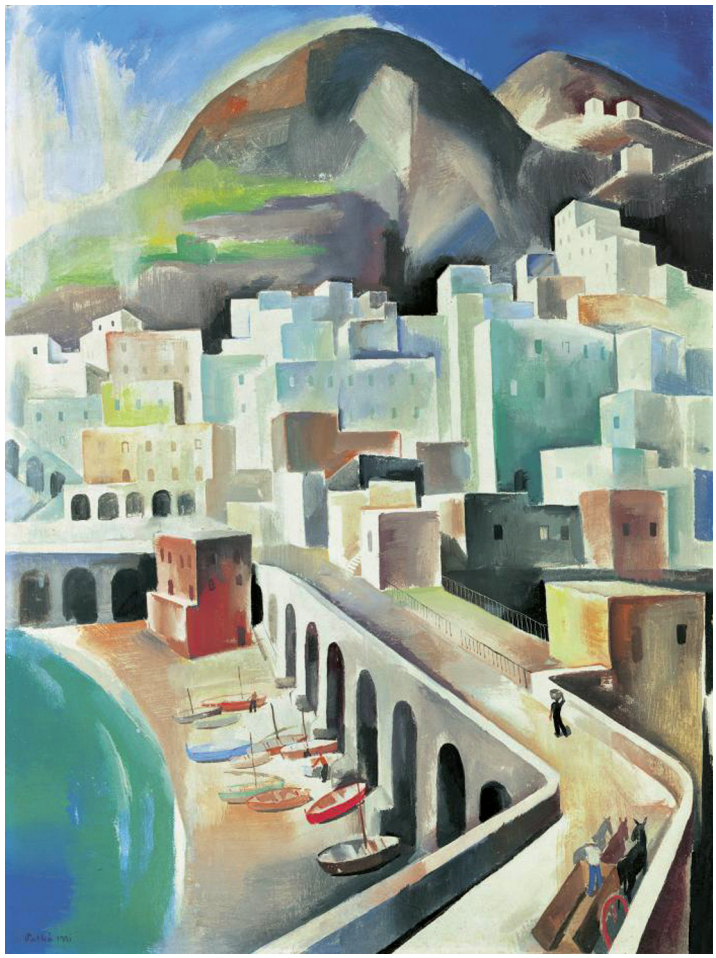


fig. 256
fig. 257
fig. 258

L'opera è stata numerose volte in mostra (v. anche infra): *La mostra della collezione del pittore Károly Patkó*, Museo Ernst, gennaio 1932, cat. 96 (Fabbrica di mattoni); *Mostra commemorativa di Károly Patkó*, Salone nazionale, novembre 1941, cat. 11 (Fabbrica, proprietà privata, in vendita); Arte Asta di immagini. Commission Department Store Company, dicembre 1967, cat. 122 (cantiere italiano); *Mostra commemorativa di Károly Patkó (1895-1941)*, Galleria Nazionale Ungherese, settembre-ottobre 1971, cat. 10 (Fabbrica).

- *Positano*, china acquerellata su carta di cm 54,5x73 firmata e datata in basso a sinistra addirittura al giorno, 25 giugno 1931: su un terrazzo tre donne stanno appendendo il bucato, e il terrazzo è posizionato in modo da vedere la Chiesa Nuova in alto a sinistra, mentre le scalette e gli archi sono efficacemente sottolineati dalla tecnica (fig. 257). Nel 1930 circa aveva realizzato una tempera su pannello di legno di cm 64x74, *Positano*, il cui impianto è identico (fig. 258): sicuramente il colore dà maggior risalto alla composizione che colpisce per i particolari di vita quotidiana, uno per tutti il filo cui appendere il bucato.

- *San Vito*, tempera di cm 120x90, 1931: l'immagine, davvero spettacolare a mio parere, raffigura chiaramente Atrani (fig. 259). Lo schema cubista dei volumi delle case abbarbicate l'una all'altra





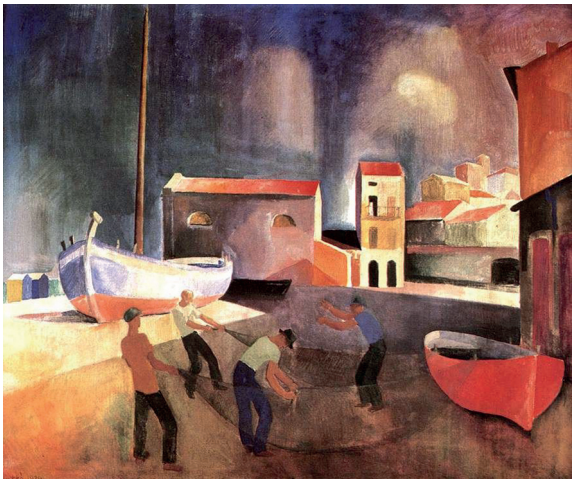


fig. 259
fig. 260
fig. 261

si sposa a risoluzioni cromatiche di grande valenza, in una regia complessiva assai affascinante; il solito carretto sulla strada principale, come in molti dipinti degli artisti stranieri innamorati del "somariello".

Il 15 aprile 2016 Regina Saphier, scrittrice ungherese[102], ha pubblicato on line *Finding the Valley of the Dragon* che ha correttamente identificato l'opera di Károly Patkó denominata San Vito con Atrani[103] (fig. 260, stampa del 1898).

Károly Patkó, come molti stranieri, fu affascinato dai mestieri pesanti che vedeva impegnati i locali.

- *Italian Fishermen* (Pescatori italiani), 1929, tempera su tela, cm 90x106, firmato in basso a sinistra "Patkó 1929" (fig. 261); fu in mostra alla XVII. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1930. I pescatori e tutte le azioni legate alla pesca e gli strumenti sono tema carissimo agli stranieri, unitamente al fascino delle reti color vinaccio, molto presenti in Richard Dölker, Kurt Craemer, Max Hermann Pechstein. Qui sono impegnati quattro pescatori su uno spiazzo delimitato

102 Scrittrice e blogger, nel 2003 ha fondato ed è stata direttrice dell'ONG Project Retour nella sua nativa Ungheria, primo grande progetto di rimpatrio introdotto in Ungheria e da allora è stato un modello per l'intera regione dell'Europa centrale dove i paesi soffrono la "fuga di cervelli".

103 *Wanderer,* pp. 147-148, fig. 246.



fig. 262

a sinistra da cabine, dunque il mare, e a destra vari volumi di case, e due barche, di cui una rossa di grande effetto.

- *Shipwrights* (Maestri d'ascia), 1929, tempera, olio su tela, cm 51x60,5, firmato in basso a sinistra "Patkó 29" (fig. 262)[104], su barella Dr. Jajczay János. L'opera mostra quattro azioni in contemporanea, come la costruzione dello scafo o la curvatura delle assi di legno, con l'impiego di complessive sette unità; una grande tenda gialla ripara gli operai dal sole.

Conosciamo un'opera su Torre del Greco e credo che si recò anche nella vicina Castellammare di Stabia dove vide i cantieri di costruzione delle navi. Il cantiere navale di Castellammare di Stabia, già Regio Arsenale, è la più antica fabbrica di navi intesa in senso moderno. Venne realizzata e inaugurata al tempo dei Borbone di Napoli, sovrani del Regno delle Due Sicilie. Per l'aumentata mole delle navi da guerra, diventati inadatti gli scali dell'Arsenale di Napoli alle grandi costruzioni, venne fondato il Real arsenale nel 1783 sotto re Ferdinando IV[105].

---

104 Valutazione € 24.615 – € 30.769.

105 Il nuovo secolo portò un progresso tecnologico che si concretizzò in migliori infrastrutture di collegamento dell'area dei cantieri con il centro cittadino: fra il 1906 e il 1946 nasce la tranvia Castellammare di Stabia-Sorrento. Senza dubbio la nave maggiormente rappresentativa di questo cantiere è l'Amerigo Vespucci del 1931. Nel 1939 venne fondata la società Navalmeccanica con sede a Napoli che incorporava le società Officine & Cantieri Partenopei, il Cantiere di Vigliena, le Officine Meccaniche e Fonderie (ex Hawthorn e Guppy), ed il Cantiere navale di Castellammare di Stabia.

- *Washer women* (Lavandaie), 1930, olio su tela, cm 138x121, Galleria Nazionale Ungherese di Budapest (fig. 263): le lavandaie, come le portatrici d'acqua nelle anfore, è il corrispettivo femminile nei lavori pesanti. Qui otto donne lavano nel fiume, strizzano, stendono i panni, dopo averli portati nelle ceste, preferibilmente in testa; come sul terrazzo di Positano hanno in testa il classico "maccaturo"[106], il grande fazzoletto che copre interamente la testa, facilitando così il trasporto di oggetti pesanti sulla testa.





fig. 263
fig. 264

Patkó dipinse anche scene di nudo[107] e Nature morte: colpisce in particolare per il tipo di bicchiere utilizzato la tempera su tavola di cm 50x61 *Still Life with Bread* (fig. 264), 1929, firmato in basso a destra con il solo cognome. Fra i motivi caratteristici della fabbrica ceramica vietrese ICS (Industria Ceramica Salernitana, 1927-1939), creata dai "tedeschi" venuti a lavorare nelle fabbriche ceramiche vietresi, si distingue infatti quello dei "pois a rilievo" che, assieme a quello "a tovaglia quadrettata", fu riprodotto da Guido Gambone e anche da Irene Kowaliska, e originato da un servizio della Ginori per Ponti apparso nella prestigiosa rivista "Domus" agli inizi degli anni Trenta. Considerato che l'opera è del 1929, il bicchiere monoansato fu veramente uno degli esemplari più antichi.

Mentre questo lavoro stava per andare in stampa, ho ritrovato altre immagini relative alla lavorazione dell'argilla che tanto lo aveva colpito a Vietri sul Mare: sono ben sei immagini che ancora illustrano gli operai impegnati nel trasporto e la lavorazione dell'argilla, mentre continua a stagliarsi quasi sempre sul fondo la ciminiera accanto al corpo centrale della fabbrica.

La fig. 265, *Brick-yard* è una tempera su legno di cm 63x75, firmata in basso a sinistra "Patko"; la fig. 266, senza titolo, è una tempera su pannello di cm 62,5x75, firmata in basso a destra "Patko", sul rovescio "14", 1931. Andò in mostra a Budapest, Nemzeti Szalon Müvészeti Egyesül, *XXI Velencei Biennale*, 1938 e a London, Foyles Art Gallery, *An exhibition of paintings, drawings &*

106 Per "maccaturo" s'intende inoltre il fazzoletto da testa usato dalle contadine, generalmente molto colorito e rigorosamente nero quando le signore diventavano vedove. È un termine d'origine spagnola e deriva da *mocador*, che significa appunto fazzoletto da naso, sostantivo del verbo *mocar* (soffiarsi il naso), derivante, a sua volta, dal latino *muccus*.

107 Negli anni '20, oltre alle rappresentative composizioni biblico-mitologiche, uno dei gruppi caratteristici delle opere sono le scene di nudo in cui troviamo una spiegazione comune per la nudità del figure: figure femminili prima o dopo il bagno, l'abbigliamento o l'abbellimento. I dipinti raffiguranti asciugamani, nudi che si spogliano o modelli a riposo, solitamente arricchiti solo con pochi dettagli di nature morte negli interni semi-scuri, divennero pezzi quasi emblematici della prima metà degli anni '20. Gli esempi più belli sono state le composizioni nude e più intime (*Bathers*, 1923, Hungarian National Gallery; *In front of a mirror*, 1923, proprietà privata); le due versioni della *Toilette*, (1929, 1931, di proprietà privata) sono tra le opere più significative degli anni della sua borsa di studio a Roma.





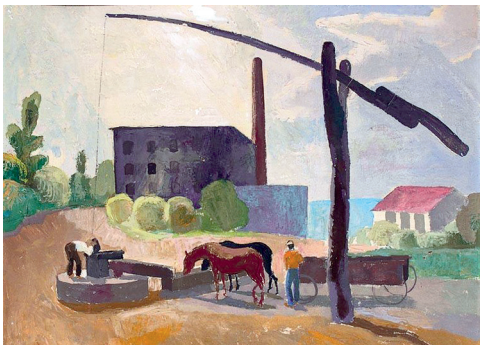


fig. 265



fig. 268



fig. 266

fig. 267



fig. 269

fig. 270

etchings by Charles Patko (1895-1941), 1957, no. 8 (titled *Loading on the Bank of a River in Hungary*); collezione privata americana.

La fig. 267, *Watering the Horses*, una tempera su legno di cm 67x90, non firmata, 1937 circa, è in collezione privata americana. Andò in mostra a Budapest, Nemzeti Szalon, *Károly Patkó Memorial Exhibition*, 1941, no. 53, as *Resting Herd* London, Foyles Art Gallery, *Paintings & Etchings by Charles Patko (1895-1941)*, 1957, no. 8.

Watering the Horses è un'opera rappresentativa della metà degli anni '30. Patkó è stato il primo tra i giovani artisti della borsa di studio romana che ha cambiato il mezzo dei loro dipinti da olio a tempera. L'uso della tempera ha portato a composizioni più chiare e luminose. Strati spessi di vernice con una superficie leggermente ruvida, come nel presente lavoro, sono tipici di questa tecnica.

La fig. 268, *Brickyard*, è un acquerello su carta di cm 59x47,5, non firmato ma sul retro è scritto il nome del pittore "maler Karoly Patko". La fig. 269, *Italian Brick Factory*, è un acquerello di cm 49,5x59,5, firmato in basso a destra "Patko"; la fig. 270, *Brick-burner*, *Italian factory yard*, è una gouache su carta di cm 51x66, firmata in basso a sinistra "Patko", del 1930 circa.





fig. 271
fig. 272

Anche i titoli, sostanzialmente tutti uguali, sottolineano il forte impatto che ebbe su Patko questa particolare attività della cittadina vietrese. Probabilmente nel periodo in cui la frequentò e realizzò queste opere venne a sapere della lunga stagione della lavorazione dell'argilla nel Salernitano che nasce già nel VI-V secolo a. C. grazie alla presenza di ottime cave di argilla nell'area N-E di Salerno, dove nell'area archeologica di Fratte erano presenti fornaci e vasche per la decantazione dell'argilla, nell'ambito di un quartiere artigianale. Una produzione che restò pressoché invariata fino agli inizi del XX secolo, quando negli anni Venti comincia il periodo codificato come "tedesco", così denominato dall'afflusso di stranieri, per la maggior parte di origine germanica, venuti a lavorare nelle fabbriche di ceramica. Tale periodo è generalmente racchiuso nell'arco cronologico fra l'inizio degli anni Venti e la seconda guerra mondiale. Dunque quando Patko frequentò Vietri vi erano proprio gli artisti del "periodo tedesco"[108]: anche nella natura morta, fig. 263, appare una ceramica tipica di quest'epoca.

Gli artisti della Scuola Romana si presentarono anche alla Biennale di Venezia; nel tempo divennero figure di rilievo nella storia dell'arte ungherese e, al loro rientro in Ungheria, ottennero numerose commissioni dallo Stato e dalla Chiesa.

108 Il "periodo tedesco" è stato uno straordinario momento di sincretismo artistico che vide sposarsi inventiva e capacità tecniche indigene con matrici culturali di grande momento nell'Europa del primo Novecento. Centinaia di artisti e intellettuali transitarono o lavorarono nella nostra provincia portatori dei grandi movimenti artistici che avrebbero poi improntato i percorsi culturali del secolo appena passato: una grande fortuna che la nostra terra ebbe nel vedersi "portati a casa" i semi dei grandi ismi dell'Europa novecentista.

Nel 1928, dall'1 aprile al 31 ottobre, nel Padiglione Ungheria, 16. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (fig. 271), Karoly *Patkó* espone: *Paesaggio rigoglioso*, *La Pittrice*, *Nudo*, *Villaggio nel Somogy*; "La Pittrice" (282694) catalogo", 3. ed., Venezia, 1928, p. 228.

Nel 1930, alla 17. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, dal 4 maggio al 4 novembre (fig. 272), viene esposta la tempera su tela di cm 90x106, *Pescatori*, del 1929, firmato in basso a sinistra "Patkó 1929" e *Lavandaie*, un olio su tela di cm 138x121, dello stesso 1930.

Nel 1942, dal 21 giugno al 20 settembre, alla 23. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte (fig. 273), vi è imprecisione nell'attribuire "Il nudo coricato" a Károly Patkó: "Nudo" è il titolo corretto, come si specifica nell'articolo di Katinka Borsányi, *L'arte ungherese nella stampa italiana alla Biennale di Venezia, 1928-1930*[109].

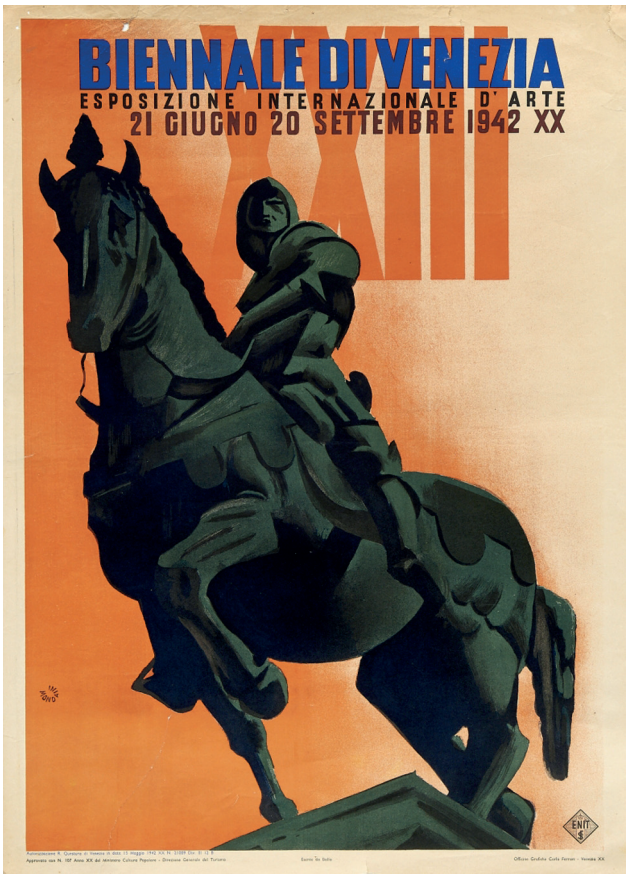


fig. 273

Fra gli amici artisti spicca Ernő Bánk (Szalmatercs, 1883 – Budapest, 1962); era un pittore e insegnante ungherese noto per i suoi ritratti in miniatura. Era un membro dell'Associazione dei pittori ungheresi dell'acquerello e pastello. Bánk si formò come insegnante di scuola secondaria e nel 1915 ottenne un dottorato in geografia e storia all'Università Pázmány Péter di Budapest. Divenne amico di Vilmos Aba Novák, Károly Patkó e dipinse con loro in estate a metà degli anni 1920 a Felsőbánya, e poi a Igloo nel 1927-'28. Ha dipinto entrambi i giovani pittori.

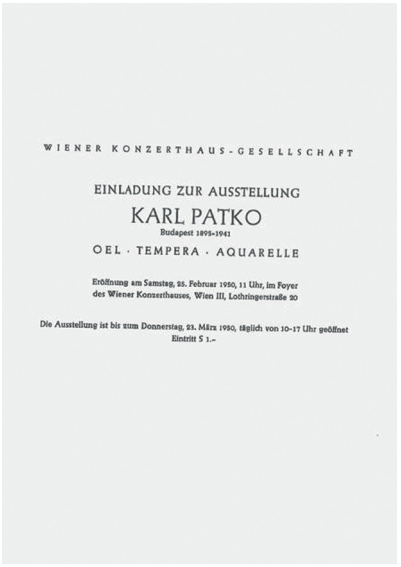
Inoltre Vilmos Aba Novák (Budapest, 15 marzo 1894 – Budapest, 29 settembre 1942) è stato pittore e incisore ungherese. È incredibile che rispetto a Patkó sia vissuto praticamente quasi negli stessi anni: nato un anno prima e morto un anno dopo. Fu allievo di Carol Ferenczy e Viktor Olgycey e visse in Italia e a Parigi. Pur essendo molto personale, la sua pittura richiama gli espressionisti. La maggior parte dei suoi quadri sono dipinti a tempera, ma usò pure la tecnica della pittura a fresco. Tenne mostre a Milano nel 1931, a Genova nel 1932, a Milano, Genova, Bergamo e Trieste nel 1933. Nel 1932 ebbe una medaglia d'oro per la Mostra del Museo Cattolico di Padova; nel 1940 il Gran Premio alla Biennale di Venezia. Dipinse Viterbo e una *City in Umbria* che mi sembra proprio Spoleto, Cefalù e *Sizilianische Hafenlandschaft*, e ancora *Italian port with sails* e *City by the sea*, entrambe del 1930, e *Mediterranean Harbour*.

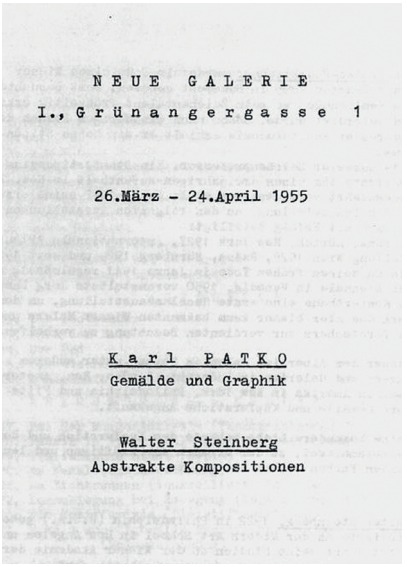
István Szőnyi (Újpest, 17 gennaio 1894 – Zebegény, 30 agosto 1960), pittore ungherese, visto che simpatizzava con la Repubblica sovietica ungherese, dopo la sua caduta, venne espulso dall'U-

109 Casa Editrice Università La Sapienza, Rivista di studi ungheresi, VIII, 2009.

niversità ungherese delle belle arti. Nel 1920 organizza la prima mostra collettiva presso il Museo Ernst di Budapest. Le sue prime pitture, in uno stile scultoreo, produssero una grande influenza sui giovani pittori come Vilmos Aba Novák e Károly Patkó. Stette presso l'Accademia Ungherese a Roma. Durante la seconda guerra mondiale aderisce alla resistenza, salvando molti ebrei ed altri perseguitati, fornendogli documenti falsi ed alloggi temporanei, per questo, tutta la sua famiglia ricevette, nel 1986, la medaglia postuma di Giusti tra le nazioni dallo Stato d'Israele.

Pál Pátzay (1896-1979) è stato arrestato e incarcerato per aver sostenuto la direzione culturale nella Repubblica sovietica ungherese. Nel 1928 si trasferisce a Roma con una borsa di studio dell'Accademia Ungherese di Roma. Nel 1931 tiene una mostra con Vilmos Aba Novák. Nello stesso anno ha vinto la medaglia Franz Josef. Nel 1935 iniziò a lavorare alla progettazione della tomba di Ernő Szőts, presidente della Radio ungherese: la tomba, chiamata "Vento sul Danubio", fu eretta sul lungomare del Danubio. La statua "St. Stephen " fu premiata con il Gran Premio dell'Esposizione Mondiale di Parigi. Fu nominato deputato da un governo ungherese di transizione nel 1945. Realizzò una statua commemorativa della lotta di Raoul Wallenberg contro il nazismo, successivamente rimossa e reinterpretata dai sovietici come scienza medica che combatte le malattie.





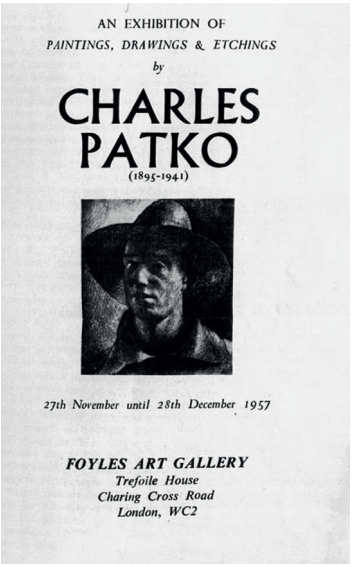


fig. 274
fig. 275
fig. 276

Patkó apparve in pubblico molto presto: già nel 1922 organizzò una mostra indipendente nel Museo Ernst, guidata da Béla Fónagy, dando un'opportunità per presentare i maestri più moderni, e poi nel febbraio 1927, nell'ambito di una mostra collettiva, il pubblico interessato ha potuto incontrare gli ultimi lavori dell'artista. La maggior parte della collezione presentata era la raccolta estiva del 1925 a Felsőbánya, integrata da opere realizzate nel 1926 a Budapest. Patkó ha esposto più di trenta opere grafiche – disegni, incisioni e acquarelli – oltre a 17 dipinti ad olio in compagnia di Vilmos Aba Novák ed Emil Kelemen, tra gli altri, e Béla Lázár, la direttrice artistica dell'istituzione, ha elogiato i suoi sforzi. Oltre a un autoritratto, alcuni paesaggi e nature morte, la spina dorsale del materiale esposto erano composizioni figurate: sono stati qui presentati per la prima volta i modelli *Resting* (v. supra a proposito di Irén Deutsch).

Di seguito le esposizioni in ordine cronologico.

Exhibition of Modern Hungarian Paintings, E. and A. Silberman Galleries, New York, 1931.

La mostra della collezione del pittore Károly Patkó, Museo Ernst, gennaio 1932[110].

Esposizione di Arte Moderna Italiana di Budapest, 1936.

Mostra commemorativa di Károly Patkó, Nemzeti Salon a Budapest, Salone nazionale, novembre 1941[111].

Nel 1950, dal 25 febbraio al 23 marzo, con la partecipazione dello storico dell'arte Jörg Lampe, si tenne alla Konzerthaus di Vienna la mostra sull'eredità di Károly Patkó, dove furono presentati un totale di dieci dipinti a olio e tempera, quindici acquerelli e venti acqueforti (fig. 274).

Dal 26 marzo al 24 aprile del 1955, le opere di Patkó -*Gemalde und Graphic*- furono nuovamente esposte a Vienna. Undici dipinti, così come dozzine di acqueforti e acquerelli, furono presentati insieme a composizioni dell'americano Walter Steinberg nella Neue Galerie del mercante d'arte Otto Kallir-Nirenstein (fig. 275).

Nel 1957, dal 27 novembre al 28 dicembre, alla Foyles Art Gallery di Londra furono esposti *Paintings, Drawings & Etchings* (dipinti, disegni e incisioni) *by CHARLES PATKO* (fig. 276).

Mostra commemorativa di Károly Patkó (1895-1941). Galleria Nazionale Ungherese, settembre-ottobre 1971[112].

Un articolo di Anna Kelen su "Artmagazin Online", 2016-11-1, *Patkó Károly müveinek utóélete* (Il Post-Vita delle sue opere e le sue mostre), fornisce elementi interessanti di lettura dell'opera di Patkó. La Kelen sostiene che, sebbene le opere parlino per i loro autori, quando le notizie scarseggiano, come per Károly Patkó, tutti gli elementi aggiuntivi che contano per la sua vita e il destino delle sue opere sono importanti. Si chiede quando sono arrivate all'estero le immagini di Patkó. Ci sono molti vuoti nell'opera di Patkó fino ad oggi; la ricerca sulle opere è ostacolata dal fatto che suo fratello si è trasferito in Inghilterra e ha portato con sé parte delle foto.

L'autrice dell'articolo si è basata nelle sue ricerche sul Belvedere di Vienna, The Frick Collection a New York, The National Archives in United Kingdom e archivi domestici, cercando di ricostruire cosa è successo alle immagini che il fratello di Patkó ha scattato prima a Vienna e poi a Londra dopo la morte dell'artista.

Fino ad ora, negli scritti di storia dell'arte ungherese non era noto che Patkó avesse avuto due mostre a Vienna negli anni '50. Date le radici austriache, non c'è da meravigliarsi che Rudolf, sebbene già all'epoca vivesse a Londra, tentò prima la fortuna a Vienna con le foto di suo fratello. Rudolf, con un buon senso degli affari, ha posto l'accento sulla discendenza austriaca, evidenziando l'attaccamento viennese della famiglia nell'introduzione al catalogo. Il prezzo più alto dei pezzi presentati è stato 9.000 scellini; alla luce del fatto che all'epoca il salario medio lordo in Austria era di 876 scellini, significava prezzi molto alti.

Oltre al dipinto intitolato *L'Accademia ungherese a Roma*, ce n'è un altro, che si può presumere abbia ampliato una volta l'elenco delle opere d'arte giunte a Vienna, per poi apparire all'inizio degli anni 2000, dopo molti decenni. Il paesaggio monumentale del 1931 raffigurante *San Vito* è stato

110 Fu esposta *Sunlit Italian Landscape*, cat. 96.

111 Fu esposta *Sunlit Italian Landscape*, cat. 11 (proprietà privata, in vendita).

112 Fu esposta Sunlit Italian Landscape, cat. 10.

sicuramente protagonista della mostra del 1955 alla Neue Galerie, con lo stesso titolo, come terzo elemento in catalogo. Non solo San Vito è stato l'unico capolavoro di simile calibro nella mostra: negli anni '80, un grandioso paesaggio raffigurante *Vietri sul Mare mit Meeresbucht nach Cetara* (Vietri su Mare con baia a Cetara) è apparso in un'asta a Londra, così come una significativa natura morta floreale, che un tempo era inclusa nel materiale espositivo della Neue Galerie.

Confrontando i due cataloghi di mostre a Vienna, è ipotizzabile che ciò che non è stato venduto nel 1955 sia stato riesposto nel 1957. Ciò è indicato dal fatto che il paesaggio e la natura morta del Lago Balaton sono inclusi in entrambe le pubblicazioni, e poiché nessuno dei due è un genere comune nell'opera, si può presumere che si tratti degli stessi dipinti.

Non si sa con quale successo Rudolf avrebbe potuto giudicare le rappresentazioni viennesi, cioè quanti dipinti avesse venduto, ma dopo il 1955 tentò la fortuna solo a Londra. Certo, è stato anche logicamente più facile per lui organizzare la mostra dei quadri vicino a dove abitava.

È difficile decidere sulla base dei titoli del catalogo londinese cosa Rudolf aveva cercato di vendere prima, ma si può dire che un'opera è stata vista a Vienna nel 1955 e poi a Londra nel 1957, e questo è il dipinto a tempera raffigurante *L'Atelier* di Pál Pátzay, che era esposto nella mostra del 1932 al Museo Ernst.

Purtroppo i cataloghi non contengono riproduzioni, ma se partiamo solo dalle opere dell'Accademia Ungherese di Roma e San Vito, possiamo ragionevolmente presumere che altre opere significative e importanti possano aver lasciato il Paese.

A metà del 2000, alcuni dipinti di Patkó dell'eredità di Rudolf Palmer apparvero da Sotheby's a Londra. Anche la mostra londinese del 1957 è stata menzionata nel catalogo dell'asta, ma finora non è stata trovata una pubblicazione correlata. Secondo una pubblicazione di Rudolf nel 1957, un totale di 75 opere erano esposte e vendute a Londra. La maggior parte delle opere esposte erano acquerelli, disegni a inchiostro e incisioni, ma erano disponibili più di una dozzina di dipinti a olio e tempera, che, se il catalogo è accurato, sono stati tutti realizzati tra il 1921 e il 1932, quindi non sono opere tardive. Al contrario, le prime opere dell'artista, arcadiche e romane, la maggior parte delle quali sono ancora oggi nascoste, erano esposte nella mostra londinese. Di questi, solo uno è un autoritratto dell'inizio del 1922, apparso decenni dopo, nel 2005, all'asta di Sotheby's. La mancanza di queste opere è particolarmente dolorosa, poiché era la fase di Patkó artistica più potente e matura. Tuttavia, in base ai titoli e alle date assegnate alle opere esposte, non solo i dipinti ma anche alcuni dei disegni ad acquerello e inchiostro sono stati realizzati durante il viaggio romano. Tra i dipinti a olio e tempera si trovano nudi, autoritratti e paesaggi; e l'opera del 1932 intitolata *Lo studio di Pál Pátzay*, menzionata sopra, può essere particolarmente interessante perché Patkó ha solo un'opera ben nota che riflette specificamente la vita quotidiana a Roma presso l'Accademia Ungherese di Roma menzionata in precedenza.

Non fu solo Rudolf a portare alcune delle opere di Patkó a mostre straniere. Ad esempio, il brillante dipinto Ponte Nomentano, che ha raggiunto l'America negli anni '30, ha intrapreso un viaggio avventuroso. Il Ponte Nomentano, raffigurante un antico ponte costruito intorno al I secolo, potrebbe essere stato realizzato all'inizio del soggiorno di Patkó a Roma. Fu presentato alla mostra della Munkácsy Guild nel novembre 1930 all'Ernst Museum e un anno dopo alla Silberman Gallery di New York, in compagnia di molti altri dipinti ungheresi dove un fortunato collezionista d'arte poteva acquistarlo per $ 100.

Dopo la morte di Rudolf nel 1978, le immagini di Patkó provenivano da luoghi sorprendenti. Quando il nome di Patkó era ancora abbastanza sconosciuto in patria e il commercio d'arte ungherese era ancora agli inizi, alcuni capolavori furono venduti da Sotheby's per una cifra considerevole. Nel 1984, due grandiosi dipinti, un paesaggio e una natura morta, furono battuti a Londra. È certo che entrambi i dipinti erano presenti alla mostra del 1955 alla Neue Galerie di Vienna, come dimostra il catalogo associato alla mostra, dove entrambi i dipinti hanno lo stesso titolo, e il catalogo dell'asta si riferisce anche alla mostra di Vienna. Il brillante dipinto raffigurante la baia di Cetara, con le sue dimensioni di 100x122 cm, è una vera rarità, in quanto oggi si conoscono meno di una dozzina di quadri di dimensioni simili realizzati in Italia da Patkó.

Dopo Austria, Inghilterra e America, i dipinti di Patkó sono apparsi in Germania negli anni '90. Nel 1990, un dipinto di paesaggio alla casa d'aste Lempertz di Colonia e nel 1994, un raro dipinto a olio a tema del Lago Balaton alla casa d'aste Ketterer di Monaco. Quest'ultimo è probabilmente derivato anche da materiale esportato a Vienna, come indicato dalla voce 5 del catalogo del 1950 (*Die drei Schiffer am Plattensees*, I tre barcaioli sul lago Balaton) e dal titolo della voce 6 del catalogo del 1955 (*Am Ufer des Plattensees*, Sulle rive del lago Balaton). Si può solo immaginare se si tratta della stessa opera o di due dipinti separati.

Nel 2004 e un anno dopo, nel 2005, diversi dipinti di Patkó sono stati battuti da Sotheby's a Londra, tutti accomunati dal fatto che risalgono all'epoca tarda dell'artista (ad eccezione di un autoritratto del 1922 precedentemente menzionato) e una volta erano di Rudolf Palmer; prima dell'asta, le immagini erano di proprietà di un collezionista americano che ha dichiarato di aver acquistato personalmente le immagini da Rudolf nel 1957.

Secondo l'attuale fase della ricerca, Rudolf non organizzò più mostre del lavoro di suo fratello dopo il 1957. Una possibile ragione di ciò è che le opere si sono semplicemente esaurite, la maggior parte venduta a quel punto durante e fuori le esibizioni, e un'altra parte è stata presumibilmente conservata dalla famiglia. Ma forse il fatto che abbia divorziato dalla moglie ungherese, Agnes contemporaneamente all'ultima mostra, e poi si sia risposato (con una signora inglese), potrebbe aver contribuito alla chiusura.

Proprio come un pacchetto più grande di immagini di Patkó è apparso all'inizio degli anni 2000 da Sotheby's e prima ancora in varie case d'aste straniere, abbiamo motivo di sperare -sostiene la Kelen- che le opere perdute prima o poi verranno alla luce, rendendo l'opera di Patkó più completa.



fig. 277

Cito qui sia come ungherese sia come coevo nella produzione per l'opera trattata, **Hugó Poll** (Pest, 15 novembre 1867 – Budapest, 11 luglio 1931, fig. 277, *Self-portrait*, firmato in basso a destra "Poll H"), pittore ungherese figlio di Simon Poll e Leonora Schwarz; dal 1886 ha continuato i suoi studi di pittura a Monaco di Baviera con Simon Hollósy, poi ha studiato a Parigi presso l'Accademia Julian. Il suo maestro fu, tra gli altri, William-Adolphe Bouguereau. In Francia si occupò principalmente dei paesaggi della Bretagna e della Normandia. Era anche interessato alla pit-



fig. 278

tura a cielo aperto in Ungheria, catturando principalmente il lago Balaton e l'area di Dömsöd. È apparso anche con tali immagini nelle sue mostre a Budapest. Espone a Műcsarnok nel 1907, 1923, 1928. Ha anche vinto il Gran Premio della Società di Belle Arti. Le sue opere possono essere viste nella Galleria Nazionale Ungherese.

Terrasse über dem Meer (Terrazza sul mare, fig. 278), pastello di cm 36x48, firmato, iscritto, sul retro della cornice con iscrizione "Hugo Poll München", è titolato in basso a sinistra "Amalfi" e firmato in basso a destra "Poll". Rappresenta varie figure umane presso il muretto dal quale contemplare il mare, con ampio spazio ad una enorme palma sulla sinistra; i colori e la composizione nell'insieme suggeriscono una temperie artistica piuttosto particolare. L'opera è databile prima degli anni Trenta, visto che Hugó Poll muore nel 1931.

Jupp Winter negli anni Trenta a Positano

Troviamo **Jupp Winter** (fig. 279, senza titolo, china su carta incollata su carta di cm 42x32,5, firmata in basso a destra), protagonista in un acquerello di Paula Bärenfänger mentre dipinge su un terrazzo, un acquerello su cartoncino, firmato, titolato e datato in basso a destra su due righe "P. Bärenfänger / Positano 30", del 1930, in collezione privata (Positano III, pp. 156-157, fig. 369, qui riproposta, fig. 280). Di Jupp Winter presentai una bella opera, intitolata in basso a destra *Positano* e firmata in basso a sinistra, che ripropone la curva scendendo verso la marina dal bivio del Bar Internazionale, già in Hans Dornbach e Oswald Baer (Positano I, p. 147, fig. 279, riproposta, fig. 281); inoltre sappiamo che fu tra i firmatari di una richiesta al Prefetto di Salerno, nel novembre 1938, sulla necessità di conservare la bellezza e l'architettura del sito, insieme a Del Castillo e alla moglie Wanda De Felicis, Brunhilde Damira e la figlia Solveig Smith, Clare Biermann.



fig. 279

La nuova opera ritrovata è relativa al campanile della Chiesa Madre, alla marina (fig. 282): della torre campanaria si apprezzano i due livelli superiori con il soprastante campaniletto e si privilegia il lato dell'orologio rivolto verso il paese, dalla parte opposta al mare. Il disegno riveste particolare interesse per la presenza dell'orologio -del 1884- sul campanile, eliminato da un restauro del 1963. Firmata in basso a sinistra "Jupp Winter", la xilografia vede due figure umane: una bambina con le mani raccolte all'altezza del grembo e un uomo maturo tutto vestito di nero che potrebbe essere anche un prete. Notevole, come nell'altra opera che conosciamo, il tratteggio che riesce ad esaltare i volumi, pieno nelle parti superiori, più diluito in basso. E, come nell'altra opera, sono presenti due figure, una bambina e un anziano. Per i precedenti, l'opera si inquadra negli anni Trenta.

Una prospettiva insolita ed ancora una volta il rammarico di non conoscere di più di questo artista, tanto sensibile alla bellezza di Positano, come evinciamo dalla lettera al Prefetto citata sopra. Ma fa luce sulla figura di questo pittore un articolo di Renate Miguet, André Souyris**,** *Deux peintres émigrés à Cagnes-sur-Mer, Jupp Winter et Heinrich Davringhausen,* in "Cahiers d'Études Germaniques", 1987, 13, pp. 193-198; fa parte di un numero tematico: *Exils et migrations d'Allemands 1789-1945* (fig. 283). Per questo ho riproposto anche una immagine già pubblicata, volendo dare finalmente un po' di spessore alla figura di questo artista.


P. Bürstinger
Positano 30



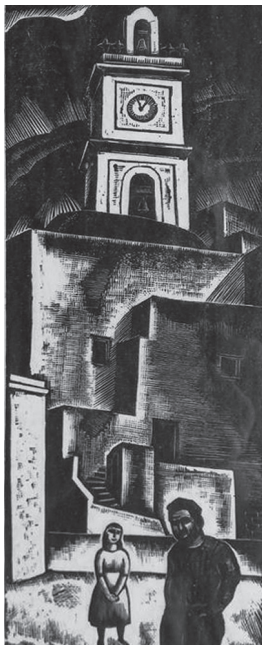


fig. 280
fig. 281
fig. 282

Molti artisti tedeschi e austriaci si rifugiarono a partire dal 1933 a Cagnes o nella vicina regione. Winter e Davringhausen appaiono qui come rappresentanti delle decine di pittori che dovettero stabilirsi in esilio temporaneo lungo tutta la costa delle Alpi Marittime e del Var; e si sarebbero potuti citare altri nomi, come quelli di Charlotte Salomon, assassinata ad Auschwitz, o di Werner Baer, internato a diciassette anni, mentre suo padre Leo era costretto ad un internamento "volontario", la Legione straniera nell'autunno del 1939 per sfuggire all'internamento.

Di origini modeste, Jupp Winter nasce il 9 settembre 1904 a Nierenheim, a una ventina di chilometri da Colonia. Il ricordo di questo pittore esiliato non sarebbe stato possibile senza le informazioni fornite dalla stessa compagna di J. Winter, la signora Claire Maillot, pittrice lei stessa, e il signor Michel Gaudet, pittore e critico d'arte, entrambi a Cagnes-sur-Mer.

Ha un'infanzia e una giovinezza difficile, dovendo provvedere ai bisogni della famiglia, avendola abbandonato il padre (una casa, una sorella e tre fratelli) prima di partire per Berlino, appena diciottenne, per studiarvi pittura. Nella capitale degli anni Venti, il giovane Winter guadagna il denaro indispensabile per garantirsi l'esistenza materiale esercitando vari piccoli mestieri, finché le sue doti di ritrattista non migliorano la sua situazione finanziaria tanto da permettergli di avere un atelier. Fu, per esempio, una comparsa teatrale e un ballerino in una compagnia di varietà.

Fu poi influenzato dal gruppo "Die Brücke" e dalle concezioni dell'arte moderna difese dalla rivista "Der Sturm". Come per molti, il 1933 segnò una svolta decisiva per il fratello Eduard, apertamente antifascista: arrestato nella sua prigione e incarcerato per denuncia, ben presto avrebbe avuto lui stesso alterchi con sostenitori o scagnozzi del nuovo regime. Dopo una dura visita al suo studio e la distruzione di molti dei suoi dipinti, Jupp ha approfittato dell'invito di un ricco amante dell'arte per recarsi a Positano in Italia. Nonostante l'accoglienza cordiale e generosa di una famiglia tedesca, il pittoresco paesino del golfo di Salerno, meta di villeggiatura per artisti, lo trattenne solo per pochi mesi: nell'autunno del 1933 arrivò a Cagnes. I motivi che possono averlo attratto e portato a stabilirvisi sono così evocati da Michel Gaudet: "Tra i tipici ristorantini o alberghi, oltre al Jimmy's, il Cagnard, il Restaurant des Peintres, l'Auberge du Vieux-Cagnes o, più tardi, il Cabaret de Suzy Solidor, tutti luoghi frequentati contemporaneamente da artisti, persone e personaggi

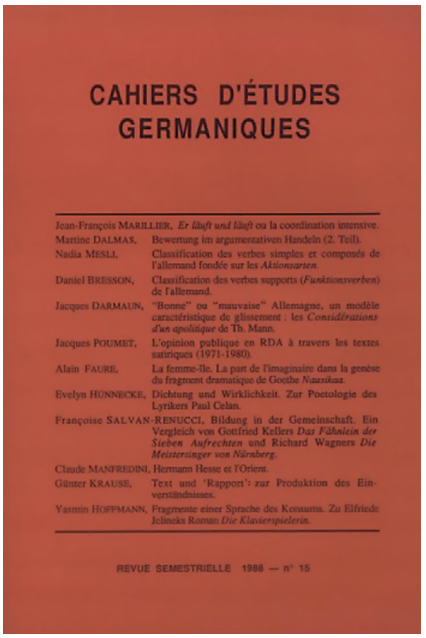


fig. 283

eccentrici, c'era anche La Tourelle, gestita da Claire Maillot, lei stessa pittrice. È facile immaginare che lo spirito del luogo in cui le discussioni estetiche a volte si svolgevano fino a notte fonda debba aver attratto Jupp Winter. In questa comunità di artisti dove erano rappresentate molte nazionalità, non si sentiva isolato e il suo incontro con Claire Maillot lo fissò definitivamente a Cagnes: divenne il suo compagno e lei sarebbe rimasta fino alla sua morte la principale ispiratrice della sua arte.

A Cagnes, fra i suoi amici artisti c'erano anche gli olandesi Fred Klein e Geer van Velde; tanti artisti che ritardarono il riconoscimento della loro opera, perché la situazione di esilio li condannò in gran parte a rimanere isolati.

È facile comprendere come fosse difficile per gli emigranti che non avevano ancora una fama consolidata partecipare a mostre collettive o, ancor più, presentare mostre personali. Winter scelse di obbedire solo alla sua vocazione artistica che gli impose, per tutta la vita, un ritmo di vita e di lavoro dal quale le vicissitudini dell'esistenza non avrebbero mai potuto distoglierlo. Come tutti i cittadini di sesso maschile residenti in Francia e di età compresa tra i 17 e i 50 anni, dovette presentarsi nel settembre 1939 al luogo di raggruppamento del dipartimento, in questo caso Fort Carré d'Antibes, da dove fu presto trasferito, come la maggior parte degli internati presenti, al campo di Milles vicino ad Aix-en-Provence.

Lì incontrò Max Ernst tra molti altri. Il loro rapporto rimase piuttosto freddo: a parte la differenza nelle loro concezioni artistiche, Winter, di carattere altezzoso e sospettoso, sentiva l'atteggiamento dell'anziano, già famoso, come condiscendente. Come altri pittori e artisti, J. Winter trasse vantaggio dal suo tempo libero e lavorò dipingendo e creando disegni.

Aveva anche dei permessi di cui approfittò per venire a Cagnes, finché non fu rilasciato poche settimane dopo la firma dell'armistizio. Nel suo piccolo hotel-ristorante a La Tourelle, che era più una sorta di pensione, Claire Maillot ha ospitato a più riprese ebrei nascosti.

J. Winter dal canto suo li aiutò – così come altre persone minacciate – grazie soprattutto alle sue doti di incisore: il timbro della polizia che incise su un baule permise la creazione di preziose carte false. Anni dopo, avendo nel frattempo acquisito la nazionalità francese, lo regalò all'ex commissario di polizia di Cagnes! Era da tempo che non riprendeva la sua attività e la sua esistenza sobria e discreta di artista interamente dedito alla sua arte.

Una malattia interruppe ogni attività qualche anno prima della morte avvenuta a Cagnes a metà ottobre 1983.

Stephanie Hollenstein, “nazista” a difesa dell’arte, tra Cetara e Positano nel 1931

Stephanie Hollenstein (Lustenau, 18 luglio 1886 – Vienna, 24 maggio 1944) era una pittrice espressionista austriaca di paesaggi e nature morte. Sebbene membro del partito nazista, ha cercato di difendere i colleghi artisti dalle accuse di degenerazione.

Nel 2001, Evelyn Kain ha scritto un articolo su di lei: *Stephanie Hollenstein: Painter, Patriot, Paradox,* in Woman’s Art Journal, vol. 22, n. 1 (primavera- estate, 2001), pp. 27-33, che fornisce molti elementi interessanti sulla sua vita e le sue opere.

Artista della città mercato Lustenau nel Vorarlberg, lo stato più occidentale dell’Austria al confine con Germania e Svizzera, non era solo un pittore espressionista, ma anche una grande patriota fascista. Sebbene sia generalmente accettato che queste proprietà si escludono a vicenda, si sono mescolate tuttavia senza soluzione di continuità nella vita e nel lavoro. La storia paradossalmente mostra come il primo modernismo e il primo fascismo condividevano idee collegate, che non erano affatto in contraddizione fino al tempo della seconda guerra mondiale. Come uno dei tanti artisti austriaci che hanno visto la turbolenta transizione dell’Austria dalla monarchia alla Repubblica e al Terzo Reich, Hollenstein era anche contemporanea di Oskar Kokoschka ed Egon Schiele. Oltre a Angelika Kauffmann, Stephanie Hollenstein era una delle poche pittrici femminili di importanza sovraregionale che lo stato del Vorarlberg ha mai generato. Veniva da un ambiente modesto, tutt’altro capitale imperiale della monarchia austro-ungarica, eppure verso la fine della sua vita era l’artista più influente in Austria durante il Terzo Reich. I genitori di Stephanie, Ferdinand e Anna Maria Hollenstein, erano alemanni, discendenti di una tribù germanica del tardo impero romano che parlava il proprio dialetto, che è ancora usato oggi in alcune parti dell’Austria e in Svizzera. La Hollenstein è l’unico artista austriaco che, con fondi pubblici, ha avuto finanziato un vasto archivio e una sala espositiva a lei intitolata e dedicata. La Stephanie Hollenstein Gallery, fondata nel 1961, comprende la quasi totalità delle opere esistenti, 1.114, tra cui 94 dipinti ad olio, 150 acquerelli e tempera, 870 disegni, schizzi e studi. La maggior parte dei lavori che la Hollenstein ha creato in tre decenni sono di proprietà privata. Le vedute di villaggi e montagne erano tra i soggetti preferiti, sebbene dipingesse anche ritratti e nature morte. Opere mature degli anni Venti e Trenta mostrano un tipico stile colorato, pittorico e distorsione spaziale che le hanno dato il soprannome di “Schiefmalerin” pittore storto.

Gli Hollenstein vivevano dunque in una fattoria a conduzione familiare da generazioni e con il lavoro per l’industria del ricamo che ancora oggi costituisce la base economica della regione. Come la più giovane di cinque figli, Stephanie si è presa cura delle mucche della famiglia durante la sua

adolescenza, ha pulito le stalle mattina e sera, ha munto le mucche e le ha portate al pascolo dove ha poi trascorso la giornata. Mentre le mucche sono tranquille nella terra alluvionale del Reno, Stephanie rimane sola e inizia ad affrontare il modo di dipingere le montagne svizzere che si profilano davanti a lei. Dal momento che non ha forniture di pittura li ha fatti lei stessa: colori di piante e bacche, pennelli dai peli di animali. Sfortunatamente, tutte le foto di questo periodo andarono perdute quando la fattoria di famiglia fu distrutta da un incendio nel 1934.



fig. 284

Lustenau era un luogo per la pratica dell'arte, sia moderna che fascista, lontano dalla civiltà urbana corrotta. D'altro canto incarna il suolo natio, romanticamente trasfigurato dai nazisti, dove i presumibilmente "locali" svolgono le loro attività tradizionali in aree preindustrializzate. È interessante notare che a causa dei suoi disegni da pastorella, la Hollenstein nel novembre 1904, senza il consueto esame di ammissione e dopo l'inizio del semestre, è stata ammessa all'Università di Arti Applicate di Monaco (fig. 284); ha seguito un corso di disegno e lo ha completato con una qualifica di insegnante, per cui conseguì il diploma con lode nel giugno 1908, considerato un tempo record: rimase a Monaco e aprì subito la sua scuola d'arte a Schwabing. Ha insegnato prima soprattutto a giovani uomini e donne che aspiravano a entrare nelle scuole superiori: disegno di ornamenti in gesso, poi prospettive e infine ritratti di persone viventi. Aveva quella ferma disposizione a diventare un'artista eccellente e ha utilizzato il suo reddito per continuare il suo studio di pittura figurativa e ritrattistica per due anni con artisti di formazione accademica, Hermann Gröber e Walter Thor.

Sebbene non ci siano più dipinti ad olio di questo periodo -si ritiene che questi siano stati persi nell'incendio della casa- la Galerie Hollenstein possiede quasi 200 disegni e acquerelli di Stephanie Hollenstein che includono molte scene della sua infanzia a Lustenau, come "ragazza che guida una mandria di mucche". E ancora disegni di corpi, studi anatomici, ritratti e vedute di Monaco.

Quando Hitler arrivò a Monaco il 25 maggio 1913, si stabilì a Schwabing. Non si sono incontrati per solo 6 giorni: lei stava viaggiando da Monaco di Baviera per l'Italia e ha lasciato Monaco di Baviera -per sempre- il 31 maggio. La Hollenstein aveva la sensazione che il suo addestramento non fosse finito, finché non avesse fatto un "grand tour"; ha quindi chiesto una serie di borse di studio, inizialmente senza esito. Frustrata ma determinata, alla fine ha fatto irruzione senza preavviso con la sua cartella sotto il braccio nello studio di Franz von Defregger, l'anziano maestro dei sentimentali tirolesi, professore all'Accademia di Monaco. Defregger, all'inizio perplesso, rimase colpito dalla Hollenstein e dal suo lavoro e le scrisse finalmente una raccomandazione, grazie alla quale ha ricevuto una borsa di studio per il suo viaggio in Italia. Dal 1913 all'inizio del 1914 ha girato Venezia, Firenze e poi Roma, dove seguì i corsi a Villa Medici dell'Accademia di Francia.

L'Italia ha offerto alla Hollenstein un ambiente dove ha trascorso il periodo più felice della sua vita. Tuttavia, questo non ha impedito di vedere gli italiani bruscamente come "amici traditori".

All'inizio della prima guerra mondiale seguì un corso di formazione medica e, nel 1915, si recò nel Vorarlberg, dove si unì agli Standschützen sotto il nome di "Stephan Hollenstein" (fig. 285). Gli *Standschützen* erano milizie territoriali tirolesi composte da ultracinquantenni e da giovani non ancora diciottenni, iscritti ai casini di bersaglio del Tirolo e del Vorarlberg. Sebbene i suoi compagni

d'armi fossero consapevoli dell'inganno, i suoi superiori non lo scoprirono per diversi mesi; in quel momento è stata rimandata a casa. Questo incidente, tuttavia, attirò l'attenzione del pubblico e fu assegnata come pittrice di guerra per il "Kriegspressequartier" (Ufficio stampa di guerra). In quella veste, fu inviata al fronte in tre occasioni e, nel 1916, fu tra i primi a ricevere la Croce di Karl Troop [113].

Di tutte le donne che hanno sostenuto gli uomini in combattimento Hollenstein lasciò il battaglione il 18 agosto 1915. Lei ha fatto domanda subito per un posto nello "squadrone d'arte". Questa unità della stampa militare impiegava soldati che erano artisti professionisti, per pubbliche relazioni e lavori di documentazione a fini bellici. Includeva un numero di noti artisti e scrittori, come Kokoschka, Berthold Löffler, Roda Roda (Sandor Friedrich Rosenfeld) e altre tre donne, vale a dire i pittori Fritzi Ulrich (1865-1936), Helene Arnau (1870-1958) e Alice Shalek (1874-1926), l'unica donna austriaca nella prima guerra mondiale che fu nominato corrispondente ufficiale di guerra. L'atteggiamento di questa squadra d'arte era sorprendentemente di mentalità aperta, o almeno ignorava il divario tra i tradizionalisti e i secessionisti che hanno polarizzato la politica artistica mondiale a Vienna. Stephanie Hollenstein è stata inserita tra gennaio e marzo 1916 almeno in tre missioni ufficiali al fronte.



fig. 285

Si trasferì a Vienna nel marzo 1916, affittò un monolocale ad un ultimo piano con vista sulla residenza estiva degli Asburgo e soggiorno lì fino alla sua morte nel 1944. Nonostante le difficoltà iniziali, riuscì entro l'agosto dell'anno successivo a diventare così famosa come artista che apparve su di lei un articolo sulla Wiener Mittags-Zeitung n. 180 dell'8 agosto 1917, vale a dire "Die 'Kunscht' ". Questo rapporto è stato basato su un'intervista nel Café Museum, uno dei caffè di inizio secolo a Vienna all'architetto Adolf Loos. Il titolo da solo ha subito catturato l'attenzione; era chiaro a tutti che la parola in alto tedesco "arte" era scritta in modo errato e racchiusa tra virgolette. La pronuncia della "s" come "sch" è tipica del linguaggio colloquiale nell'occidente dell'Austria. Ulteriori espressioni sono usate allo stesso modo, evidenziate in tutto l'articolo. Lo scrittore si riferiva principalmente alla comparsa della Hollenstein: "lei è una donna piccola e delicata con grandi occhi marroni intelligenti; i capelli scuri, tagliati corti e maschili, sono dritti dietro le orecchie. Un piccolo cappello di peluche, poco femminile, schiaffeggiato sulla testa. Una camicetta bianca semplice e sportiva... niente gioielli. Un vero artista, nonostante o forse per la loro semplicità. Un tipico pittore. Questo è Stephanie Hollenstein, il piccolo miliziano del Vorarlberg".

Lavorò fino al 1917 per il museo militare (oggi Heeresgeschichtliches Museo). Il museo ha acquistato 87 delle sue opere. In seguito ha ricevuto numerose commissioni dal Museo di Storia Militare.

Dopo la guerra, visse a Vienna con la sua compagna Franziska Groß (1900-1973, fig. 286), che in seguito divenne medico, e tenne diverse mostre con la Künstlerhaus Wien, la Secessione viennese e l'Hagenbund. Le sue attività furono interrotte per un certo periodo nel 1928, a seguito di un inci-

113 La Karl Troop Cross (in tedesco: Karl-Truppenkreuz) fu istituita il 13 dicembre 1916 dall'imperatore Carlo I d'Austria-Ungheria. La croce fu assegnata fino alla fine della prima guerra mondiale ai soldati dell'esercito austro-ungarico, indipendentemente dal grado, che erano stati con un'unità combattente per almeno dodici settimane e che avevano effettivamente prestato servizio al fronte.



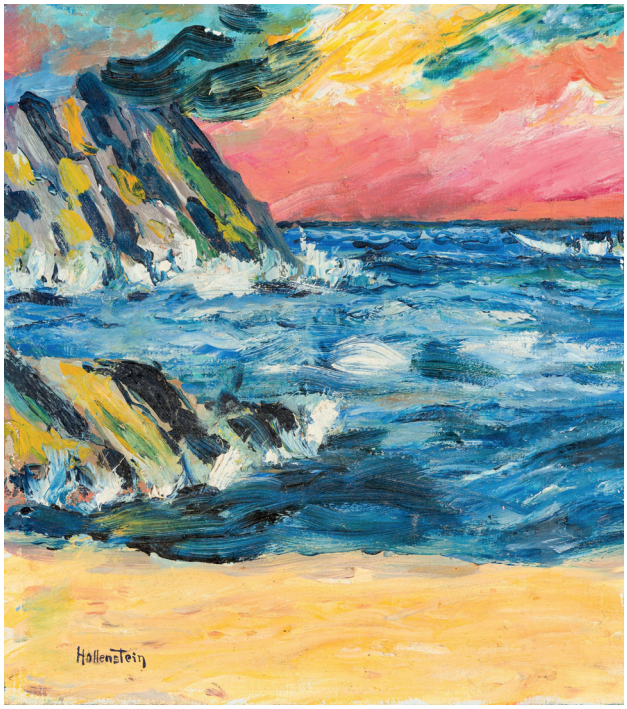




fig. 286
fig. 287
fig. 289

dente che provocò una doppia frattura della caviglia, ma poté farsi curare da Lorenz Böhler, un medico a cui è stato attribuito il merito di aver stabilito il campo della chirurgia degli incidenti. Si riprese completamente e fece lunghi viaggi attraverso la Germania e l'Italia.

Questi viaggi diedero vita a quello che probabilmente fu il suo periodo espressionista più pronunciato, che iniziò con una serie di dipinti ad olio e seppia di borghi costieri della Campania, esposti in una mostra nell'ottobre 1931 sponsorizzata dalla Wiener Frauenkunst, un'associazione austriaca di artisti e artigiani con sede a Vienna, fondata il 16 giugno 1926 e sciolta nel 1956.

Negli anni '30 fu attratta dal "culto della mascolinità" e dagli ideali militari promossi dai fascisti. Divenne un membro segreto del partito nazista (quando era ancora ufficialmente bandito in Austria), quindi si riunì apertamente dopo l'Anschluss.

Da quel momento fino al 1943, fu presidente della "Associazione delle donne artiste del Reichsgau d'Austria[114]". Durante il suo mandato, ha difeso lo scultore Albert Bechtold e altri contro le accuse secondo cui la loro arte era "degenerata"; senza successo per la maggior parte. Una domanda per il titolo di "Professore" è stata respinta in quanto si trattava di un'artista strettamente locale. Ha rassegnato le dimissioni per motivi di salute. L'anno successivo ha subito un attacco di cuore ed è morta poco dopo. I suoi resti furono restituiti a Lustenau per la sepoltura. Una galleria d'arte comunale intitolata in suo onore è stata aperta nel 1971.

Tornando ai viaggi in Campania, realizzò nel 1931 delle opere notevoli. Tre anni prima Hollenstein si era ammalata di depressione dopo il citato incidente ed era caduta in una prolungata crisi

114 Il Reichsgau Vienna (Reichsgau Wien) era una divisione amministrativa della Germania nazista con sede a Vienna; fu in vita tra il 1938 e il 1945.



fig. 288

creativa. Nel 1931 si reca in Costiera Amalfitana con la compagna e riesce finalmente a superare la sua crisi creativa. In quel periodo Stephanie Hollenstein soggiornò a Positano, Cetara e forse a Conca dei Marina.

On the Amalfi Coast (Costiera Amalfitana) ca. 1931, un olio su cartone di cm 33x29,5, firmato in basso a sinistra "Hollenstein" (fig. 287) è un dipinto di paesaggio caratterizzato da un tratto ruvido con l'applicazione di colori forti e ricchi. Lo stile pittorico molto espressivo e drammatico, così come il motivo, rimandano al suddetto anno 1931.

Cito poi *Cetara*, olio su tela, cm 49,5x76, 1931, una esplosione di colori e di architetture (fig. 288); quindi *Conca da Marina* (Conca dei Marini), ma si tratta di Positano, sempre del 1931 (fig. 289). La superficie del quadro è disegnata con strati di vernice lucenti e spessi che ricordano il flusso e riflusso della marea nella baia. Per la Hollenstein le colline e gli edifici si mostrano in realtà più fluidi del cielo e dell'acqua, che hanno un effetto stabilizzante con il loro allineamento orizzontale. L'artista gioca elementi complementari l'uno contro l'altro per aumentare la tensione visiva.

Lascia i colori dell'arcobaleno in alcune zone non mescolati e i contorni scuri attorno ad alcune delle forme danno dinamismo ai colori e struttura e forma aggiuntive. La Hollenstein ha lavorato la vernice con la sua spatola per creare una superficie strutturata. Il villaggio di pescatori, che si confonde con le scogliere circostanti, è percepito come fedele alla realtà ma interpretato liberamente.



fig. 290

Un disegno color seppia proveniente dalla stessa zona d'Italia, *Positano, città morta*, 1931, si occupa soprattutto della struttura e dello spazio e del contrasto tra gli edifici e la natura circostante (fig. 290). Le case, i muri di pietra, infissi, archi e tetti a cupola sono mostrati in grande dettaglio. Quelle piccole cubiche architettoniche strutture si attorcigliano come se si aggrappassero alla curva diagonale della composizione e alle scogliere irregolari dei dintorni. Il rione Liparlati è ripreso da est, come venendo da Praiano e risalta la chiesa di San Giacomo sulla grande curva che qui è meno evidenziata essendo stata effettuata dall'alto la ripresa.

Sorprendentemente, la sua immagine è diventata Positano, la sua città morta, nel periodo napoletano la più espressionista, esposta nel 1938 nella "Große Deutsche", Mostra d'arte a Monaco di Baviera. Ha esposto anche in altri "Nazi Siti", tra cui la Hermann-Göbel-Haus der Kunst a Ulm.

Le immagini della Hollenstein sono assolutamente moderne. Colpiscono a causa del potere insolito ma armonioso dei colori legati alla natura, ma senza imitarli ciecamente.

La componente è il colore, non solo nei paesaggi, ma anche in composizioni rappresentative che hanno e irradiano un'intensa vita interiore. Questa artista è chiaramente espressionista e senza dubbio molto originale. I critici viennesi sono stati a lungo a dibattere su di lei. L'artista non copia dalla realtà, ma trasferisce le sue impressioni spirituali dalla natura alla tela.

La storica Megan Brandow-Faller, nel suo libro *The Female Secession: Art and the Decorative at the Viennese Women's Academy*, Penn State Press, 2020, racconta la storia di come queste artiste hanno rotto i confini consolidati lavorando per rimuovere le opposizioni fisse tra "arte" e "artigianato" e "maschile" e "femminile" nell'arte. L'artigianato decorativo è comunemente associato alla femminilità tradizionale. Tuttavia, gli artisti legati alla "Secessione femminile" di Vienna tra le due guerre hanno creato opere d'arte basate sull'artigianato che possono essere intese come siti di resistenza femminista; si traccia così la storia del movimento artistico femminile nella Vienna secessionista, dalle sue origini nel 1897, all'Accademia delle donne, all'Associazione delle artiste austriache e alla Wiener Frauenkunst.

Racconta la storia avvincente di un movimento che ha ripreso gli stereotipi legati all'idea di Frauenkunst, o arte femminile. Mostra come le lotte generazionali e le divergenti filosofie artistiche dell'arte, dell'artigianato e del design hanno separato le ali conservatrici e radicali del movimento artistico femminile austriaco ed esplora i modi in cui le artiste e le artigiane hanno reinterpretato ed esteso le idee del Gruppo Klimt negli anni tra le due guerre. La Brandow-Faller traccia una connessione diretta con i temi che hanno dato impulso alla più nota esplosione dell'arte femminista nell'America degli anni '70. In questa provocatoria storia di un modernismo viennese che non ha mai rinnegato le sue radici ornamentali e decorative, presta particolare attenzione alle principali fonti primarie, tra cui fotografie e recensioni di mostre del primo Novecento e documenti d'archivio. Scrive di Stephanie Hollenstein e cita espressamente l'opera a seppia su Positano.

Ulrich Güssow e “i portatori” di Positano nel 1933

Dieci anni fa, nel secondo libro sulla pittura di Positano (Positano II, pp. 172-173, figg. 210-212), mi occupai di Irma Güssow Quedlinburg che aveva realizzato tre opere nel 1933, apponendo la sua firma, in basso a sinistra, su tre righe, specificando anche titolo e data: “Irma Güssow / Positano / 1933”. In un pastello riprende la Chiesa Madre, posizionandosi sull’ultimo tratto della scala Trara Genoino, detto Scalinatella, punto dal quale la ripresa è felicissima, perché dà modo di visionare dall’alto chiesa, campanile e sagrato, oltre a fornire una visione ampia della parte bassa di Positano con la spiaggia che la Güssow include nel quadro con alcune barche. In un secondo pastello la Güssow crea la fatata immagine del presepe ambientandola in una grotta ed è solo la scritta “Positano” a testimoniare che l’artista ha realizzato qui l’opera, non esistendo alcun altro elemento di identificazione. Evidentemente ella “sentiva” il paese come un presepe e viene ispirata a rappresentare la scena della visitazione di Gesù nella grotta da parte di quattro pastori. La terza rappresenta un vicolo, come un androne con, sulla destra, una lunga scala, da riferire probabilmente all’intricato reticolo viario presso l’albergo Casa Albertina.

Ora si unisce al suo nome, nello stesso anno e nello stesso posto, **Ulrich Güssow**: sono tentata di pensare che sia il marito. L’immagine di Ulrich Güssow (Quedlinburg, 17 maggio 1907 – Jena, 31 luglio 1949) ci è palesata da un *Selbstbildnis* (Autoritratto, fig. 291) del 1931, dove l’uomo indossa un cappello nero a falda e un impermeabile giallo pallido; in basso, a sinistra, su due righe, firma e data “Ulrich Güssow / 1931”. Volto dai lineamenti decisi e marcati, si mostra quasi di prospetto, appena ruotato a sinistra. Ci lascia vari disegni a penna acquerellati.



fig. 291

Annamarie e Ulrich Güssow sono ricordati a Positano nel 1933-’34. Il lascito artistico della famiglia Güssow comprende: quaderno di schizzi, fronte disegnato a mano con disegni a matita in parte colorati, per lo più datati 1933-’34, più 5 schizzi a matita sciolti e 1 xilografia, formato fino a circa 22x16 cm, provenienti dal patrimonio dell’artista di Jena, Ulrich Güssow.

Ulrich Güssow, nato a Quedlinburg, è stato allievo di Alexander Olbricht presso l’accademia d’arte di Weimar dal 1926; dopo gli studi a Berlino è stato nuovamente allievo di Walther Klemm a

Weimar dal 1929 al 1930. Dopo una lunga permanenza in Italia all'inizio degli anni Trenta, Güssow ha sede a Jena dal 1935. A quanto pare al suo soggiorno in Italia a Positano in Costiera Amalfitana, è legato un libro illustrato unico con scene di vita di pescatori e contadini, accompagnato da piccoli testi. In allegato, un altro libro illustrato con 10 disegni a penna acquerellati e dedica: "Mia cara madre il 19 II. 1936 – Ulrich Güssow". Ogni foglio monogramma e datato: 1936, 23x17 cm – Scatola originale in blocco rilegato.



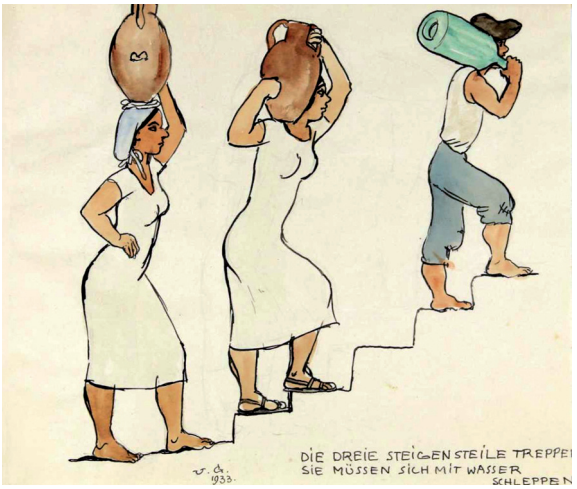


fig. 292
fig. 293

L'acquerello, che possiamo considerare iniziale, vede un uomo che porta sulle spalle e sul dorso una grossa cassa di legno, contrassegnata dalla scritta "VORSICHT KUNSTWERKE" (Attenzione Opere d'arte). Reca una pesante stoffa addosso per ammortizzare il peso ed è scalzo, come quasi tutti (fig. 292). Sta scendendo da una rampa di scale della quale si vedono solo due gradini. Una lunga scritta, di ben sei righe, accompagna il disegno.

POSITANESISCHES /ALLERLEI. / WEIHNACHTEN 1933. / MEINEM BRUDEN /GERHARD UND FAMILIE / ULRICH GÜSSOW. A destra, quasi in basso, "U. G. /1933" (Tutti i tipi di positanesi. Natale 1933. Mio fratello Gerhard e famiglia. Ulrich Güssow.)[115]. Bruden doveva essere scritto Bruder, trattandosi di un fratello[116].

Il riferimento alle opere d'arte è assai interessante: a fronte della miseria nel vestiario e della pesantezza dei mestieri illustrati, almeno questa scritta riporta ad un paese che nel campo dell'arte è stato sempre a livelli altissimi. Non mi riferisco a Positano in particolare, anche se la cassa parte (o arriva) da/in questo paese, ma alla considerazione che il tedesco Güssow doveva avere, come d'altronde tutti i tedeschi, della ricchezza artistica dell'Italia.

Dei tre acquerelli con raffigurazione di personaggi di Positano, impegnati in azioni di lavoro, il secondo rappresenta due giovani donne e un ragazzo mentre salgono per una scala in fila, portando addosso due anfore le due donne e una grande bottiglia il giovane che le precede sulle scale (fig. 293). In basso a destra: "DIE DREIE STEIGEN STEILE TREPPEN / SIE MUSSEN SICHT MIT WASSER / SCHLEPPEN" e in basso, verso sinistra, su due righe, "U. G. /1933" (I tre salgono ripide

115 Libro illustrato con 10 fogli. 10 disegni a penna in acquerelli. Ogni foglio monogramma e datato: 1933, 22x26 cm (formato orizzontale); nastro originale in mezzo lino con copertina in carta colorata.

116 Bruden significa fratelli, dunque è plurale.

scale / Devono trascinare acqua). La terza e ultima ragazza mostra chiaramente il modo in cui si trasportavano le anfore, sistemando sulla testa un fazzoletto attorcigliato in modo da formare una sorta di ciambella di stoffa che ammortizzava il peso, se portato in testa; la ragazza di mezzo invece si è sistemata l'anfora sulla spalla ed è l'unica che è fornita di scarpe.

Un altro acquerello vede un giovane uomo, scalzo, con le mani in tasca e una coppola in testa, che accompagna un carretto portato da un asinello; sembra che siano trasportate delle patate, stando alla forma e al colore (fig. 294). Colpisce la ruota del carretto che richiama immediatamente i carretti siciliani, presentando piccoli decori in rosso. L'asinello era l'animale più utilizzato dagli uomini della costiera e non solo. Divenuto simbolo della ceramica vietrese, è entrato nel patrimonio iconografico locale attraverso la mediazione di Richard Dölker e Irene Kowaliska, due degli artisti tedeschi che, tra le due guerre, lavorarono nelle fabbriche ceramiche di Vietri sul Mare[117]. L'asinello è stato trasferito a Vietri sul Mare, e dunque sulla costiera, in una dimensione di racconto ironico e fiabesco a causa della sua piccolezza, in contrasto con la sua energica robustezza. Man mano ha assunto sempre più caratteristiche tratte dall'essere umano, assurgendo ad interprete satirico e triste della condizione e dei sentimenti umani[118]. In basso verso il centro è la scritta, sempre a stampatello, "DER KLEINE ESEL QUÄLT SICH SEHR. / DER GROSSE MANN GEHT NEBEN HER" e sopra queste due righe, al centro, ancora su due righe, "U. G. /1933" (Il piccolo asino è in tortura. L'uomo alto viene a fianco).

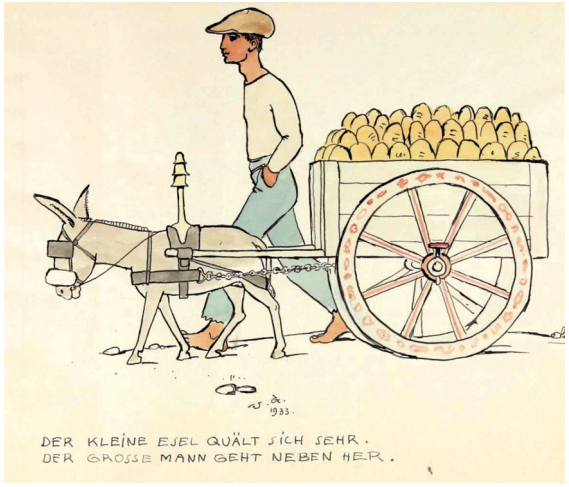




fig. 294
fig. 295

A colori finalmente il paesaggio di Positano, di cui si inquadra il versante orientale verso la torre della Sponda che però non appare, mentre si vede la lunga discesa che dalla salita verso la Sponda porta ad una grande casa in basso (fig. 295).

117 Entrambi alla ricerca del primitivo, viaggiarono in Sardegna, restando impressionati da questo animale, il somarello o ciucciariello, espressione della resistenza e della rassegnazione e, ritornati a Vietri, lo rappresentarono innumerevoli volte sulle loro ceramiche. Creando opere a tutto tondo, nel panorama animale l'asinello assunse un posto di rilievo.

118 Con Giosuè, ultimo dei fratelli Procida eredi della tradizione plastica tedesca, un gruppo di asinelli finisce per diventare una banda di sei musicanti e un direttore che suonano l'Aida.



figg. 296

Molto interessanti anche cinque litografie, prevalentemente nudi femminili con tematiche del mondo antico, dimensioni del foglio 35x25 cm, firmate Ulrich Güssow 1935-'36. Anche se l'autore era a Iena dal 1935, queste immagini riportano al clima della Magna Grecia respirato nell'Italia del Sud (fig. 296).





fig. 297
fig. 298

La prima in alto a sinistra, "U.G. / 1935.", firmata in basso a destra "Ulrich Güssow", riproduce il mito di Europa sul toro, con la giovane fanciulla, figlia del re di Tiro, che avvolge intorno alla testa e al collo del toro una ghirlanda di fiori; il toro altri non è che Giove che la rapisce portandola nella terra che si chiamerà Europa da lei (fig. 297). La seconda litografia mostra due donne nude, ciascuna con un bambino in braccio, mentre un terzo bambino seduto a terra ha in mano una sorta di ciotolina: firmata in basso a destra "Ulrich Güssow", è ulteriormente firmata e datata sotto la figurazione sulla destra "U.G. / 1935.".

La terza inquadra una scena di combattimento con un cavaliere armato di elmo, scudo e spada che viene trafitto con una lancia da un combattente a piedi, firmata due volte, in basso a destra "Ulrich Güssow", e "U.G. / 1935.", al centro sotto la figurazione (fig. 298).

La quarta vede un gruppo di tre Amazzoni, caratterizzate dalla veste che lascia scoperto un seno che qui non appare tagliato, per meglio poter imbracciare l'arco con cui scoccare le frecce, firmata "U.G. / 1936." in basso a destra. La quinta e ultima predilige il tema dell'anfora portata in testa, qui da due belle donne nude, con firma "U.G. / 1936.", in basso a destra.

Le donne che attingono l'acqua alla fontana, con le brocche sulla testa, costituiscono uno dei motivi più significativi dell'immaginario del "Sud arcaico e primitivo": è il mito dell'acqua e al tempo stesso il rapporto, forse il più importante, con la natura e il vivere quotidiano. L'immagine è ancora una volta antica: sono le arcaiche canefore o le Cariatidi dell'Eretteo a rivivere nei gruppi di donne con delle brocche sulla testa il cui passaggio rappresenta per Paul Klee, a Positano nel 1902, uno spettacolo degno di essere immortalato con fotografie. L'impressione era stata già molto forte in Gregorovius, a Capri a metà dell'Ottocento: "Si devono guardare o contemplare le loro figure leggiadre riunite a gruppi, quando salgono portando sulla testa brocche d'acqua dalla forma antica… La fila mobile… mi sembrò aumentare, in modo nuovo ed originale, il numero delle antiche figure di canefore".

Altre Positano di Carl Budtz Moller (1919 e 1933)

Questo pittore danese (fig. 299, *Selbstbildnis im Malermantel mit Zwicker und Zigarre*, 1906, olio su cartone su tavola di cm 33,5x30, firmato in basso a sinistra, in obliquo "CBM / April / 1906", Autoritratto del pittore di profilo con il sigaro) è tornato più volte nei racconti sulla pittura di Positano e della costiera amalfitana. Ancora ci regala due opere.



fig. 299

La più antica, del 1919, è riportata con vari titoli: *Henimod Aften efter Regn* (Verso sera dopo la pioggia), Kysten ved Positano (La costa di Positano), Den BlaaTime (L'ora blu) con gli scogli detti "Mamma e Figlio", un olio su tela di cm 39x49,5; in realtà tutti i titoli ne colgono un aspetto, dalla intensa nuvolosità che ancora incombe, foriera forse di altre precipitazioni, alla raffigurazione della costa che copre un buon tratto, centralizzata su i famosi scogli sui quali si abbatterà il siluro inglese nel febbraio del 1943 (fig. 300). È firmato in basso a destra in rosso "C. Budtz Moller".

Del 1933 è invece *Gade i Positano* (Strada a Positano, fig. 301), un olio su tela di cm 54x77, del 1933, firmato in rosso "C. Budtz-Møller" in basso a destra e "Positano 1933" in basso a sinistra. La scena si incentra sulla strada principale di paese che dalla parte alta porta alla marina: una donna sale con un asinello che porta un carretto e una donna scende con un grande cesto in testa. Sulla destra bellissime agavi del colore che le caratterizza, verde-azzurro, e un grande albero che, mi sembra, un carrubo, diffusissimo a Positano, con i cui frutti la popolazione si sostenne durante la guerra[119].

Questo danese ha voluto riprendere Positano sotto molteplici prospettive; è stato in Italia nel 1907-'09, e ancora nel 1912, 1920-'21, 1929, 1933 e 1937. Nel 1933 esegue due dipinti straordinari, *Ved Fontaenen Positano* e *Vandbaerersken – Positano* l'antica fontana all'ingresso di Positano -fatta costruire da lady Rose Baubury of Southam nel 1912- dove un tempo si abbeveravano i cavalli o gli asini o i muli e le donne si recavano a prendere l'acqua con le brocche e una portatrice d'acqua molto elegante (Positano I, p. 217, fig. 408 e Positano II, p. 193, fig. 236).

---

119 Il carrubo è una pianta da frutto sempreverde tipica del sud Italia; oggi si guarda al carrubo come una specie ornamentale ma in realtà i nostri nonni li piantavano anche per scopi alimentari, visto che le carrube erano utilizzate in cucina e come alimento per gli animali, in particolar modo i cavalli.





fig. 300
fig. 301

Nel 1951 esegue *Udsigt mod Positano* (Vista di Positano, in collezione privata a Positano, fig. 520 in Positano III): di grandi dimensioni, riprende Positano dal mare, andando verso Praiano; uno dei pochi quadri, fatta eccezione per quelli dei locali, che puntano l'obiettivo sul paese dal mare. Splendida poi *Henimod Aften, Ravello*, nel primo calar del giorno, conservata nel Museo del Paesaggio a Moliterno (MAM, Musei Aiello Moliterno, grazie alla grande passione di Gianfranco Aiello, in Wanderer, pp. 180-181, fig. 308).

Carl Budtz Möller, nato a Rodby e morto a Copenaghen (1882-1953), è stato educato presso la Royal Academy Art nel 1900. È stato influenzato da maestri come Kr. Zahrtmann e viaggiò in tutta l'Europa meridionale per motivi di lavoro, divenendo particolarmente noto per i suoi paesaggi assolati e le scene figurate provenienti dall'Italia e da Parigi, dove rimase per lunghi periodi tra il 1907 e il 1937. Oltre al tempo trascorso in Italia, Möller ha lavorato anche in molti paesi europei. Le sue opere sono state esposte in giro per Scandinavia e Francia, Italia e Germania, in numerose mostre da Parigi a Monaco di Baviera, all'Esposizione Internazionale di Roma nel 1912. In Italia riprende ripetutamente la Sicilia, con Agrigento, l'Abruzzo con Scanno e si interessa ai gesti quotidiani dei locali, elemento che lo differenzia decisamente da altri artisti stranieri.

Una danese a San Cataldo di Scala nel 1934

La protagonista dell'opera trattata in questo capitolo è la danese **Alice Mary Bruhn**, da sposataTvede (Copenaghen, 23 agosto 1883 – Hillerød, 16 febbraio 1970) che era figlia di un luogotenente, poi capitano e amministratore dell'Accademia di Belle Arti di Copenaghen, Jørgen Daniel Bruhn; la madre era Anna Sophie Knutzen.

Sposò il 23 maggio 1906 a Nødebo Jens Peter Tvede (detto "Jesper") (Frederikshavn, 17 marzo 1879 – Jægersborg, 22 ottobre 1934), architetto danese, uno dei portabandiera del neoclassicismo. Il marito era andato alla Scuola Tecnica e poi all'Accademia di Belle Arti di Copenaghen dal settembre 1898 fino alla laurea nel maggio 1908.

Insieme hanno avuto tre figli, Ib Tvede, Birthe Reippurt e il regista di documentari Jan Jesper Tvede, chiamato Jesper.

Fecero numerosi viaggi: a Dresda nel 1906, Gotland nel 1907, Inghilterra e Olanda nel 1913, Stoccolma nel 1930 e Italia nel 1931. Il Sud dell'Italia ha sempre rappresentato per i danesi la pienezza assoluta della luce e del colore.

Il quadro è del 1934, anno della morte del marito (fig. 302). Intitolato e datato in basso a destra su tre righe "Ravello / San - Cataldo / 1934" in maiuscoletto e firmato in basso a sinistra "Alice - B - Tvede", su un solo rigo, ancora in maiuscoletto, mostra il panorama di Ravello con i suoi campanili e le torri, visto dall'altro versante, quello di Scala, con ogni probabilità dal monastero di San Cataldo in località Campidoglio. La fanno da padrone i vasti terrazzamenti, separati da linee orizzontali e verticali; sul fondo le alte colline e la montagna resa con bellissime sfumature di grigio e di blu.

Il quadro è chiaro riferimento al monastero benedettino di San Cataldo a Scala, oggi Istituto di arte e cultura danese. Nella mia recente pubblicazione Wanderer ho raccontato le vicende del monastero in relazione all'acquisizione da parte dei danesi. Nel 1909 Carl Johan Wiinstedt era tanto affascinato dalle rovine del monastero di San Cataldo [120] che lo aveva comprato con il relativo vigneto: l'idea era di creare un posto come rifugio per i ricercatori danesi. Carl Johan Wiinstedt (21 marzo 1875 – 26 settembre 1932), nato a Kbh, morto a San Cataldo e ivi sepolto, divenne studente del Liceo nel 1894. Dopo la filosofia volle studiare come architetto, ma un attacco di febbre reumatica lo costrinse a rinunciare, e poiché le circostanze lo rendevano indipendente, poteva trascorrere la maggior parte del suo tempo in Italia.

---

120 Si riporta che il monastero di San Cataldo sorgeva nel secolo XVII come fiorente monastero di "donne nobili", dove solamente le fanciulle patrizie locali erano ammesse a professarvi la regola di San Benedetto quali monache coriste.



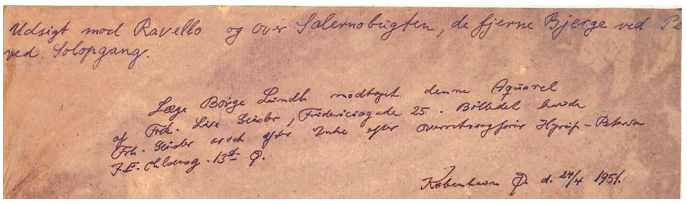


fig. 302
fig. 303

Il ritardo per la guerra 1914-'18 portò ad un rallentamento del progetto fino al 1923. Ma già nel 1922 il pittore danese Hans Hansen realizza un olio su tela di cm 55x60, dal titolo *Summer day at the Italian monastery San Cataldo*, dove appare tutto il fascino dell'antico monastero in rovina, con le sottostanti vigne; dipinto, firmato e datato "Hans Hansen San Cataldo 1922" in basso a destra[121]. Nel 1924 tuttavia Wiinstedt trovò, nel contesto di un congresso medico a Napoli, un supporto entusiasta in Thorkild Rovsing, fondando immediatamente l'Associazione Amici di San Cataldo e nel 1936 ha stabilito l'istituzione di San Cataldo per artisti e ricercatori danesi. Dopo la sua morte il rifugio fu gestito dal cugino di Dora Wiinstedt fino al 1950.

Da questo posto tanto panoramico Victor Isbrand dipingerà, agli inizi degli anni Trenta, un magnifico quadro sito nel Museo del Paesaggio che fa parte dei MAM (Musei Aiello Moliterno).

L'opera conserva importanti riferimenti sui passaggi di proprietà: "Viste verso Ravello e sul Golfo di Salerno, le lontane montagne. Il dottor Børge Lindh ha ricevuto questo acquerello dalla signora Lise Geisler, indirizzo: Fredericiagade 25. L'immagine era stata ereditata dalla signora Geisler dalla vedova del procuratore della Corte Suprema Hyrixx-Petersen, indirizzo stradale: J.E. Ohlsensgade 13. Copenhagen 24 /4 /1951" (fig. 303).

Il Centro di Cultura e Storia Amalfitana ha promosso, nel 2004, un libro di Vincenzo Sebastiano, *Forme di architettura medievale in Campania: il monastero di S. Cataldo a Scala,* una ricerca basata sulla consultazione delle varie fonti bibliografiche e dei dati letterari ed epigrafici, insieme ad una lettura ravvicinata della struttura del complesso monastico stesso, dallo sviluppo del rilievo grafico a quello fotografico, lo studio dei documenti di archivio (in Italia e in Danimarca), la ricerca bibliografica, l'osservazione diretta del monumento e i confronti tipologici con altri complessi monastici vicini e coevi[122].

Lo studio sottolinea che il monastero benedettino di San Cataldo a Scala rientra senza dubbio tra i più originali prodotti dell'architettura romanica della Campania ed in particolare della Costiera Amalfitana; non solo per il suo valore artistico, quanto per alcune sue connotazioni storico-architettoniche, che ne hanno fatto un caso particolare, con vicende e trasformazioni, nel corso dei secoli, alquanto singolari. La quasi totale assenza di documenti medievali, capaci di stabilire con precisione la datazione del manufatto, ha portato ad un rigoroso esame delle forme architettoniche e decorative del complesso, individuate nel particolare contesto storico-ambientale di appartenenza e nei numerosi riferimenti e confronti con strutture coeve dello stesso ordine monastico. Si è cercato pertanto di affrontare in modo sistematico e rigoroso la complessa evoluzione costruttiva dell'edificio, portando avanti contemporaneamente diverse aree di indagine e partendo dallo studio degli insediamenti monastici benedettini del Ducato Amalfitano; si è proceduto, così, con un excursus attraverso le diverse fasi di sviluppo di San Cataldo, a partire dalla sua fondazione fino ad arrivare alla soppressione, all'acquisto del danese Carl Wiinstedt e ai restauri del XX secolo che ne hanno fatto una casa per scienziati e ricercatori danesi.

121 *Wanderer*, pp. 17-18, fig. 8.

122 Mi avvalgo dell'ampia scheda legata alla descrizione della pubblicazione.

L'americano Cucuel sulla costiera amalfitana negli anni Trenta

Ritorna l'americano **Edward Cucuel** (*Self-portrait*, Autoritratto, fig. 304) al quale dobbiamo numerosi disegni e oli, inquadrabili in due periodi, distanti fra loro, che lo videro in Italia e, in particolare, sulla costiera amalfitana e a Positano (Positano II, pp. 197-201, figg. 245-256). Possiamo datare il suo primo contatto con Positano addirittura nel 1897-'98, quando il pittore, appena ventiduenne, fa base a Parigi e viaggia in Italia alla ricerca dei grandi maestri della pittura.

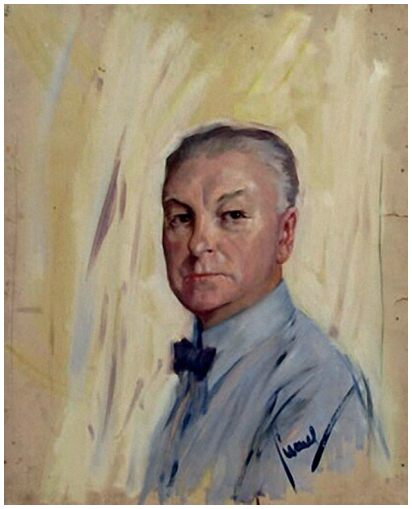


fig. 304

Nato a San Francisco nel 1875, Edward Cucuel ha iniziato la sua formazione artistica presso la locale Scuola di Design. Suo padre era un editore di giornali ed egli da adolescente ha lavorato come illustratore per diversi giornali locali. Nel 1892 si recò a Parigi, dove ha studiato presso la Julian Academie, prima di essere ammesso alla prestigiosa Ecole des Beaux Arts. Il pittore apparteneva all'importante circolo della scuola neoimpressionista di Rouen e collaborò con gli altri membri del gruppo.

Quando Cucuel è tornato negli Stati Uniti nel 1896, si stabilì a New York e ha guadagnato abbastanza attraverso il suo lavoro di illustratore per tornare in Europa e viaggiare per due anni tra Francia e Italia, come appena accennato. Dopo diversi anni di viaggi, si stabilì a Berlino; nel 1907 trasferisce il suo studio a Monaco di Baviera e partecipa alle mostre della Secessione di Monaco: più che condividere l'estetica di un singolo è prevalso il desiderio di sviluppare il proprio stile in maniera indipendente. Cucuel ha sposato Clara Lotte von Marcard nel 1913 e hanno trascorso le loro estati in una villa sul lago di Ammersee fuori Monaco. Questo artista è meglio conosciuto per i dipinti dalle pennellate ricche: scene di genere come il tempo libero in barca, il tè pomeridiano, la lettura dominano il suo lavoro nelle impostazioni del paesaggio, ma vi sono anche motivi comuni, nudi e donne in ambienti interni. Dal 1928 al 1934, ha trascorso gli inverni a New York, ma tornava in Germania durante i mesi estivi. Negli anni Trenta si datano anche altre opere su Positano e la costiera.

Quando scoppiò la seconda guerra mondiale, Cucuel ha lasciato definitivamente la Germania e si è stabilito a Pasadena, in California, dove ha vissuto una vita appartata fino alla morte nel 1954. Membro della Société Nationale des Beaux-Arts, Cucuel ha esposto al Salon d'Automne di Parigi e in numerose altre sedi in Germania, Inghilterra e Stati Uniti.

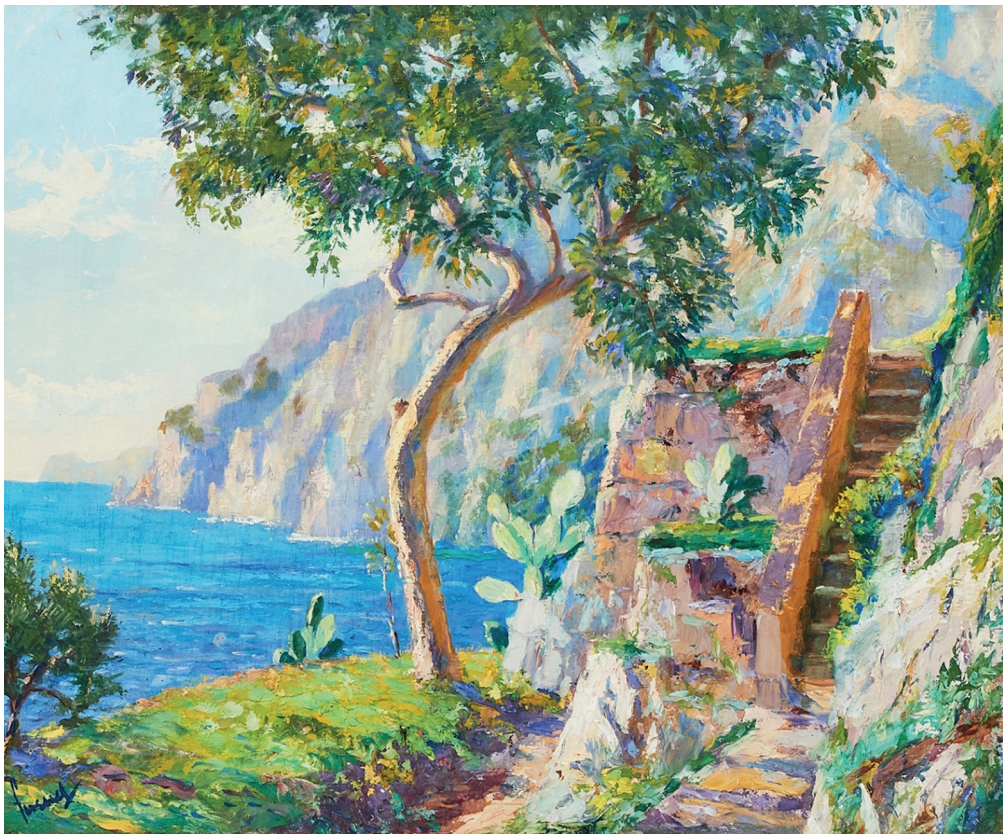


fig. 305



fig. 306





fig. 307
fig. 308



fig. 309

Sommerliche Terrasse am Tyrrhenischen Meer (Terrazza estiva sul Mar Tirreno, fig. 305), olio su tavola di cm 41x50,5; firmato in basso a sinistra "Cucuel", e firmato di nuovo sul retro. Commento sul sito Hampel, Fine Arts Auction di Monaco: "Vista di una zona terrazzata italiana con cactus e un albero a chiocciola, da cui una vecchia scala in pietra conduce verso l'alto. In lontananza, la costiera amalfitana era immersa nella calda luce estiva con le sue rocce che sporgevano nel mare vicino alla città di Positano. Pittura atmosferica in modo impressionistico in molte nuove tonalità differenziate. Sul retro un titolo "An Italian Terrace on the Tyrrehnean Sea" e sotto "Between Positano e Amalfi"; inoltre c'è un vecchio adesivo Lloyd sulla spedizione dell'immagine da Brema a New York".

Abend Stimmung Positano (Atmosfera serale Positano, fig. 306), olio su tela di cm 65,5x80, anni Trenta. Colori del calar del sole splendidi, in una grande armonia cromatica, sulla costa prima e dopo Positano, con i celebri scogli "Mamma e Figlio" inquadrati centralmente.

Le successive immagini fanno riferimento alla Amalfi Coast, centrando soprattutto su Amalfi la raffigurazione.

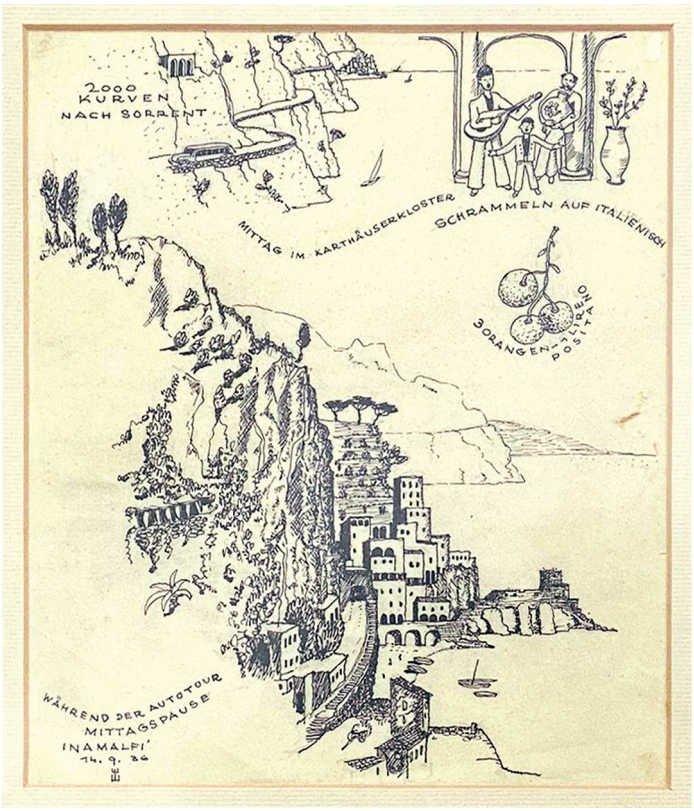
Amalfi Coast in morning sun, scritto sul verso *Morgen Sonne, Amalfi Kuste* (La costa di Amalfi al sorgere del sole, fig. 307), olio su tela di cm 65x81,30. *Amalfi Coast in the storm*, (Costa di Amalfi in tempesta, fig. 308), olio su tela patinata su cartoncino di cm 63,5x77,5. *The Gulf of Salerno, Amalfi* (Golfo di Salerno, Amalfi, fig. 309), olio su tavola di cm 40,6x50,8, firmato in basso a sinistra, con inquadrata l'insenatura di Conca dei Marini.

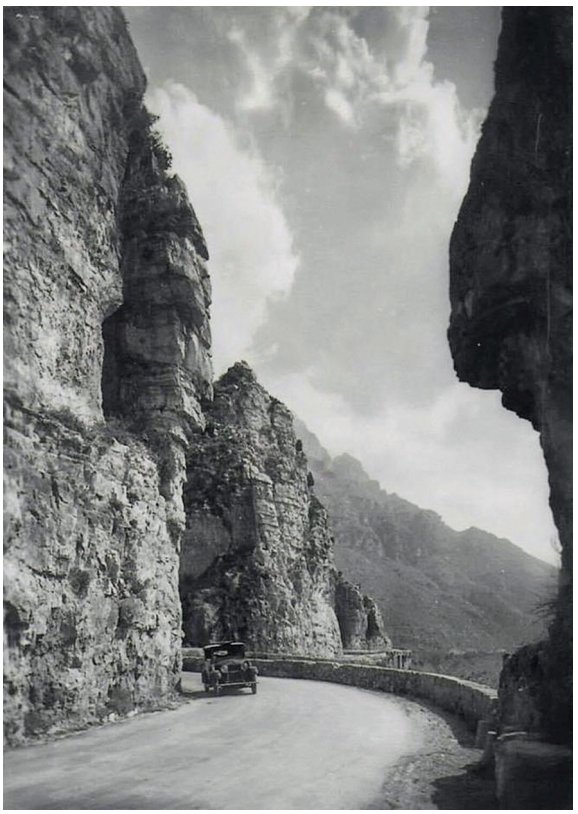
Lo stile dell'artista Edward Cucuel si caratterizza per la ricerca di una perfetta resa naturalistica. Il pittore riporta fedelmente i dati sensibili del paesaggio grazie alla sua tecnica eccellente. La stesura pittorica si caratterizza per una straordinaria qualità di tocco: mentre descrive la natura in modo particolareggiato, allo stesso tempo riesce a mantenere una grande immediatezza e freschezza nella resa. Il suo stile, in questo senso, è tendenzialmente impressionistico nel riportare, in maniera precisa, la qualità della luce e dell'atmosfera.

Una Amalfi “illustrata” del 1936

Del 1936 è un’opera molto particolare con immagini e scritte (fig. 310): “2000 Kurven nach Sorrent” (2000 curve a Sorrento, fig. 311) in alto a sinistra, “Schrammeln auf Italienisch” (Suonata in italiano) in alto a destra, e subito sotto “3 Orangen 7 Lire / Positano” (3 arance a lire 7 a Positano), “Mittag im Karthäuserkloster” (Mezzogiorno nel monastero certosino) in alto al centro, “Während der Autotour / Mittagspause / in Amalfi / 14. 9. 36” (Pausa pranzo ad Amalfi durante il tour in auto 14 settembre 1936) in basso a sinistra, con sotto il 9 due E poste orizzontalmente. Figurativamente la parte del leone la fa Amalfi, vista da ovest, sì da inquadrare la Torre dell’Hotel Luna; le 2000 curve accompagnano un tratto di strada della costiera estremamente curvilineo; la suonata avviene con tre persone, una strimpella e due cantano, sotto le arcate evidentemente del monastero certosino.

fig. 310
fig. 311





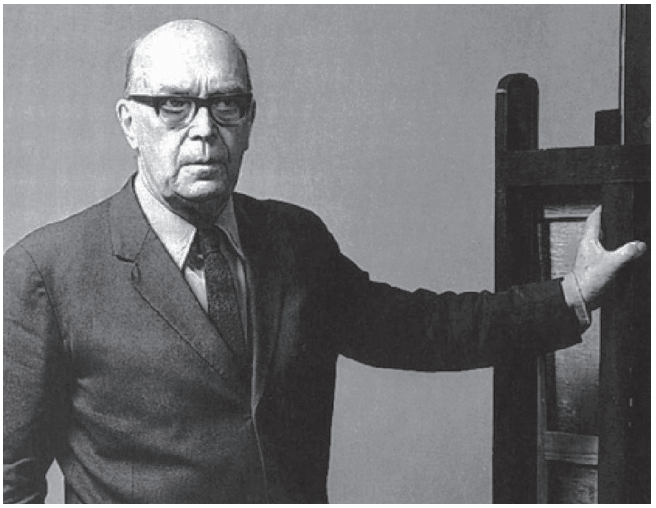


fig. 312

Le due E potrebbero essere riferite all'autore, come **Erling Enger** (Faberg, 17 maggio 1899 – Oslo, 12 febbraio 1990, fig. 312, foto degli anni Cinquanta),[123] pittore norvegese che aveva amato disegnare fin da quando era un bambino e che ha lavorato con altri pittori norvegesi che si sono ispirati agli espressionisti tedeschi (Positano II, pp. 228-229, fig. 293, dove la firma è costituita da due EE, come nel nostro disegno). I suoi quadri hanno anche un lato umoristico; alcuni dei suoi modelli sono quasi caricature. Enger è stato considerato un umorista nell'arte norvegese. I suoi dipinti sono stati acquistati da gallerie d'arte e musei a Oslo, Goteborg, Copenhagen, Stoccolma e Reykjavik, così come in America.

La presenza nel suo *corpus* di questo paesaggio si spiega con le borse di studio e i viaggi-studio che Enger ebbe la possibilità di effettuare in Italia, come in Germania, Paesi Bassi, Francia, Inghilterra e altri paesi. Enger riprende sì il mare, ma sottolinea l'altezza delle montagne circostanti attraverso lo scaglionarsi delle case sovrapposte. Le varie scritte mi sembra che si rifacciano a quel lato umoristico cui accennavo, interloquendo con il paesaggio in modo divertente.

123 Fu educato presso Ås Agricultural University, nel 1921-'24, ed è diventato forestale. Nel 1927 si sposa e decide di studiare arte, così si trasferisce a Oslo. Enger ha iniziato i suoi studi presso Statens og Håndverks Kunstindustriskole. Dal momento che sua moglie era impiegata, ha deciso di continuare i suoi studi artistici e frequenta l'Accademia d'Arte. Alla fine del 1930 ha affrontato malattie e avversità, ma riprende a dipingere ed esporre il suo lavoro, debuttando nel 1931. Cominciò a insegnare disegno, per contribuire al bene della famiglia. Nel 1939 ha deciso di diventare un artista a tempo pieno, decisione con la quale ha lottato tutta la vita per giustificare la sua scelta.

Giovanni Zagoruiko, Bruno Marquardt e Wanda De Felicis in una raccolta a Palermo

Un amico siciliano, a Palermo, possiede i quadri che si illustrano di seguito, ereditati dal padre, che si trovò a Positano durante il periodo 1939-'45 circa. La sua famiglia visse a Positano fino a circa sei mesi dopo l'arrivo dell'esercito americano allorquando il padre ritornò in Sicilia.

Riprendo così Giovanni Zagoruiko e Bruno Marquardt, ai quali dedicai pagine specifiche nell'ambito del catalogo relativo ai quadri di proprietà del Comune di Positano in Positano I (pp. 256-259 per Zagoruiko, con la fig. 433, raffigurante l'olio su tela *Positano - un angolo* del 1956; pp. 260-263 per Marquardt, con la fig. 434, rappresentante l'olio su tela *Chiesa ai Mulini* degli anni Quaranta). Volume dal quale riprendo giusto qualche elemento delle biografie per una migliore comprensione degli artisti. Assoluta e splendida novità è poi l'opera di Wanda De Felicis, della quale questo è il primo quadro ad essere conosciuto. Tutti e tre gli artisti sono seppelliti nel cimitero di Positano, elemento che fa comprendere quale speciale legame ebbero con questo paese.

L'amico mi raccontava che dalla madre (il padre era di poche parole, ricorda) apprendeva che spesso vi erano contatti con "don Giovanni" ed altri pittori; la vita allora era difficile per tutti. La madre gli parlò anche dei due speroni di roccia (scogli "Mamma e Figlio") che poi andarono distrutti. Altre notizie riguardano una eruzione del Vesuvio per cui dovettero ripulire i tetti dai lapilli, e lo scarico in mare delle bombe da parte delle fortezze volanti americane che andavano a bombardare le città; ciò durò per qualche mese (sembra che avessero poi sostituiti i piloti con altri di origine non italiana).

All'amicizia con **Giovanni Zagoruiko**, il citato "don Giovanni", come lo chiamavano i positanesi, è legata *Marina di Positano*, un olio su compensato di cm 27,3x35,3, firmato in basso a destra "Giovanni Zagoruiko" e sul retro su tre righe "1939 / Positano / G Z" (figg. 313-314). Sulla spiaggia di Positano vi è una barca tirata a secco; a pochi metri dalla riva "una tipica barca a vela della marineria di Positano" dice il proprietario, con una larga passerella dalla barca alla riva per evidente trasporto di merci. A partire da sinistra i tre isolotti de Li Galli, più in lontananza sulla destra la Gallina, mentre ben più avanzati, a breve distanza da Torre Clavel, i due scogli detti "Mamma e Figlio", crollati per un siluro inglese il 2 febbraio 1943. Le cromie sono molto particolari, dalla spiaggia bruna al rosa della roccia retrostante Torre Clavel, alle nuvole che si tingono di scuro.

Giovanni Zagoruiko è ricordato nei precedenti quattro libri scritti sui pittori stranieri a Positano e sulla costiera amalfitana. A Positano scelse di vivere, quasi senza accorgersene, ma mi piace ricordare come a Ravello dedichi nell'agosto del 1951 una china e acquerello su carta, *La terrazza*





fig. 313
fig. 314

dell'Hotel Caruso a Ravello. Una panchina addossata alla muratura sulla sinistra, sotto un fronzuto albero, e di fronte la ringhiera, intercalata ai pilastri, dalla quale si gode l'incomparabile panorama di Ravello, sono i due elementi di riconoscimento del sito e della struttura: il tutto reso con toni tenui e delicati (Wanderer, pp. 216-217, fig. 388)

Dal punto di vista tecnico, accanto all'acquerello o all'olio su tela o tavola, lavorò a china e acquerello; ovviamente fermò numerosissime immagini della sua Positano, ma girò molto sulla costiera amalfitana. Nel 1942, la decisione delle autorità di non farlo uscire di casa toglieva a Zagoruiko la fonte primaria di ispirazione, una segregazione che lo fece soffrire molto. Quando può di nuovo dipingere *en plein air*, riprese a peregrinare per la costiera amalfitana.

Ivan Giovanni Zagoruiko (Ekaterinoslav, 29 agosto 1896 – Salerno, 3 dicembre 1964) emigrò all'inizio della Rivoluzione russa e vagabondò per l'Europa, Turchia, Bulgaria, Grecia e quindi arrivò a Roma, dove ebbe luogo proprio la sua prima mostra personale, alla Galleria Fiamma. Giunge quindi a Positano per incontrare altri amici scampati alla rivoluzione, dunque per un breve periodo, ma, affascinato dal luogo, decise di restarvi. Ribattezzato subito dai locali "Don Giovanni", che così evitavano la pronuncia di un cognome piuttosto complesso, vi condusse una vita difficile, di cui non si lamentò mai. Ventotto anni dopo la sua morte, su "Il Duca" di Luca Vespoli del 16-31 marzo 1992, l'articolo *La vera vita di "Don Giovanni" Zagoruiko* si pone come omaggio al pittore ucraino che aveva scelto Positano come sua patria definitiva e coglie il sentimento diffuso di affetto nella memoria dei positanesi. Partecipò a numerose mostre: Prima Mostra d'Arte di Positano nel 1935, Biennale di Venezia nel 1936, Prima e Seconda Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti a Salerno nel 1937 e 1942, Mostra alla Galleria Forti a Napoli nel 1947, I Annuale Nazionale d'Arte a Cava de' Tirreni nel 1948, personale nel Cinema Italia a Positano nel 1953, Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1955, nel 1958, e nel 1963 con una personale, Mostra di Artisti Salernitani a Salerno nel 1964.

In Positano I è la scheda relativa alla donazione al Comune di Positano del bellissimo olio su tela, intitolato *Positano - Un angolo*, del 1956; in Positano II un ampio capitolo *La Positano di "Don Giovanni"*, con molte opere (pp. 210-222, figg. 271-283); in Positano III altre nove opere (pp. 133-136, figg. 320-328).

La casa rappresentata nel quadro di **Bruno Marquardt** è quella utilizzata dalla famiglia negli anni trascorsi a Positano (fig. 315). "*Casa di Positano* è un acquerello su foglio di carta tipo pergamena leggera, di cm 47x64, firmato in basso a sinistra "B Marquardt" (fig. 316), 1939-'45: è rappresentata "una tipica casa positanese con i classici tetti a cupola per la raccolta delle acque piovane, di una piccola corte e del muretto di recinzione con cancelletto di ingresso; è, altresì, dipinta una donna su un asinello che passa nella strada limitrofa" descrive lo stesso proprietario del quadro.



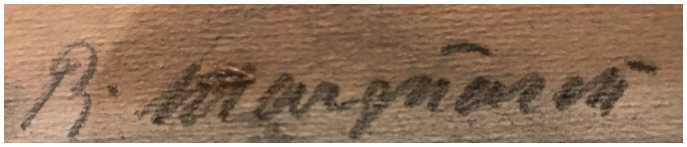




fig. 315
fig. 316
fig. 317

Chiesa ai Mulini, degli anni Quaranta, è l'olio su tela donato al Comune di Positano, dove l'attenzione di Marquardt è concentrata su strutture architettoniche delle quale rende con facilità di mano il sovrapporsi; cromaticamente si rifugia in tonalità chiare che vertono all'azzurro (fig. 317). La zona è quella dei Mulini, con una delle strutture superstiti ben evidenziata; ricordiamo *Olmühlen* di Günther Stüdemann. La resa complessiva acquista toni quasi un po' fiabeschi, sottolineati dal colore sfumato e univoco.

Di Bruno Marquardt scrive Gianna Paola Cuneo in *Appunti dal gilè* [124]: "Espressionista mediterraneo. Così venne definito questo pittore tedesco, della Prussia Orientale assieme ad un gruppo di artisti che si erano stabiliti sulla costiera amalfitana, Positano, Amalfi e dintorni negli anni '40 – '50. Ci siamo incontrati nel 1948 quando ho passato un periodo di vacanze a Positano, venendo da Chicago, dove studiavo. Il nostro incontro è divenuto poi famoso all'epoca per la canzone scritta da Murolo: Scalinatella. Bruno Marquardt era già a Positano da parecchi anni, la sera sul mare alla "Buca di Bacco" tutti si conoscevano; pittori, commediografi, funzionari della rai. Murolo subito utilizzò la mia piccola storia creando la Canzone di Positano. Con Bruno Marquardt parlavamo molto, mi raccontava come era fuggito dal nazismo, mentre suo fratello era stato ucciso. L'atmosfera era unica e spesso con le barche di notte raggiungevamo "l'Isola dei Galli" un isolotto di proprietà di MASSINE che danzava da solo alla luce delle stelle. Le grandi camere bianche con soffitto a cupola creavano un'atmosfera orientale, venivano a posare per me i giovani pescatori, e quello che ho scritto e dipinto allora mi sembra ancora valido".

Nacque nella Prussia Orientale e studiò all'Accademia di Koenigsberg, a Berlino e Parigi.

Soggiornò in Francia, in Spagna e nel 1936 si stabilì definitivamente a Positano dove visse fino alla morte. Qui fece parte del gruppo di artisti che, più o meno stabilmente, avevano scelto l'estremo angolo della costiera amalfitana come "rifugio precario", per usare una espressione di K.Voigt: fra gli altri, fu molto amico di Kurt Craemer. Partecipò a diverse biennali, concorsi ed esposizioni; ha esposto a Berlino, Koenigsberg, Londra, New York, Napoli, Roma.

124 Bruno Marquardt, 13 dicembre 2015.





fig. 318
fig. 319

Fuggito dal Nazismo, dopo un periodo trascorso tra Parigi e le Isole Baleari, Bruno Marquardt, innamorato delle acque di Positano, scelse la città verticale per stabilirsi definitivamente.

Ironico e sempre disponibile, punto di riferimento per gli stranieri, lo si incontrava nello studio a via Fornillo per essere trasportati in profonde conversazioni sulla vita, circondati da tele i cui soggetti erano barche, cupole, persone (fig. 318).

Lo stile di vita di Marquardt e di altri artisti si fondeva perfettamente con quello dei locali, in un magico insieme di natura, architettura ed arte.

Giunse a Positano nel 1936, e fu la scoperta della "città verticale", dove restò sino alla morte avvenuta nel 1981 e nel cui cimitero riposa guardando quella costa e quelle case che lo avevano rapito e incantato, quel mare dove vagavano le barche tante volte dipinte.

A Positano conobbe e sposò Emilia, detta Pupa, della famiglia Tuttavilla di Calabritto, sfollata nel centro costiero a seguito dei bombardamenti su Napoli che avevano fatto crollare metà del loro palazzo avito in Piazza dei Martiri.

Nel ricordo del figlio Alberto, Marquardt era persona "disponibile verso tutti, sempre umile e profondamente rispettoso, raffrontandosi allo stesso modo sia con un critico d'arte, un gallerista o un acquirente, così come con la famiglia Lucibello o i fratelli Grassi ambedue gestori del nolo d'imbarcazioni sulle spiagge di Positano, facendosi sempre dare del tu da tutti".

Figlio del gelido Baltico, Bruno Marquardt era nato a Insterburg, ma la sua discendenza d'arte e di comportamento era direttamente dagli uomini del Rinascimento italiano, per cui non era ipotizzabile una convivenza col Nazismo. Dopo gli studi a Koenisburg e a Berlino, abbandonò la Germania vivendo alcuni anni tra Parigi e la Spagna, alle isole Baleari, dove "da alcuni pescatori polinesiani –dice il figlio Alberto– imparò a costruirsi degli occhialini per la pesca subacquea di cui era un appassionato". Un rapporto con il mare profondo quello di Bruno Marquardt, tanto da essere documentato, nel 1946, dell'Istituto Luce, con il filmato "Positano. Colori in libertà", dove l'artista era ripreso mentre dipingeva in acqua e quando un colore non lo soddisfaceva immergeva la tela sott'acqua: ed era la catarsi dell'arte, la redenzione dello spirito (fig. 319).

È facile immaginare quest'uomo alto, esile, nel suo piccolo studio luminoso, mentre parla il suo italiano perfetto, che, solo nell'accento gutturale, rivela la sua origine germanica; è avanti al cavalletto, intento a dipingere le "sue" barche: barche e case, barche e reti e figure umane. Nel 1966 Italia Cinque, nel ricordo dell'artista venuto dal nord, su "Il Diario di Positano" scriveva: "Non ha nostal-



fig. 320

gie, il mondo della sua prima gioventù non c'è più, il suo paese non esiste ormai neanche sulle carte geografiche, perché è entrato a far parte della Repubblica Sovietica: perciò il suo ambiente, i suoi affetti, la sua vita sono qui, in questa soleggiata casa positanese, accanto alla moglie, al vivacissimo figlio Berto, ai suoi quadri, ai suoi libri e alla sua tavolozza sempre in fermento".

Ricorda, ancora, il figlio: "L'ho sempre avuto vicino, ho sempre sentito la sua vicinanza e il suo amore in ogni situazione e non ricordo di aver mai avuto problemi d'incomprensione con lui". E per festeggiare la nascita del figlio, verso la fine degli anni '50, l'artista raccontò, con una serie di tavole, la storia di una tartarughina che affronta i primi anni della sua vita.

Artista affermato, Marquardt espose, con notevoli successi, a New York, Berlino, Roma, Londra, partecipando anche a diverse Biennali di Venezia. Nel 1947 alla Galleria Forti di Napoli presentò in mostra, dodici opere di varie tecniche tutte dedicate a Positano. Ricordava il critico Carlo Barbieri che Marquardt nei suoi lavori "raggiunge felicissimi effetti dove nobilmente si bilanciano grazie di fantasia e ben colorate materie pittoriche".

Le sue frequentazioni erano con tutti gli altri artisti che in quegli anni avevano trovato a Positano un tranquillo rifugio dalla pazza storia degli uomini, ma era molto amico di Kurt Craemer e Karli-Sohn-Rethel. Ai ricevimenti mondani preferiva le serate con gli amici.

E infine, finalmente, un presenza femminile, un'opera di **Wanda De Felicis**, moglie di Eduardo del Castillo, nata a Bari l'11 febbraio 1900 e morta il 17 febbraio 1953 a Positano dove è seppellita. La tomba mostra l'immagine del bellissimo volto e l'epigrafe – molto evanida – ne sottolinea le elevate qualità morali e artistiche, come pittrice e musicista: "cristiana e sposa esemplare / vera maga del colore / carità continuamente in fiore". Epigrafe firmata "La Madre" (fig. 320).

Si sentì male mentre organizzava una recita per bambini con le monache della Chiesa Nuova: infatti i coniugi del Castillo nel loro soggiorno a Positano abitarono in un rione preferito dagli artisti, quello della Chiesa Nuova (*in miez a terr*, espressione dai chiari rimandi al periodo bizantino), poco dopo il bivio sulla strada verso Sorrento. Un quartiere dove hanno vissuto molti artisti, da Vincenzo Caprile a Roberto Scielzo, a Eduardo Del Castillo appunto con la moglie Wanda De



fig. 321

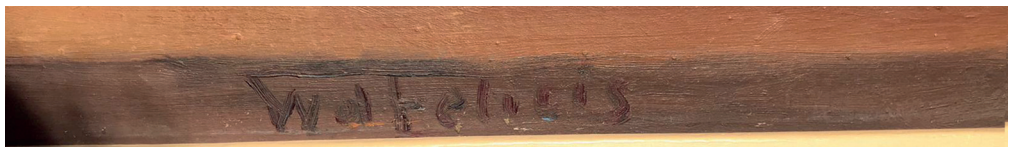


fig. 322

Felicis, a Dado Predieri, intrigati dallo spettacolare colpo d'occhio sulla verticalità dell'aggregato urbano, da sempre celebrata come caratteristica di Positano.

L'opera, *Vaso cinese con rami di pesco*, è un olio su cartone pressato di cm 58x57, firmato in basso, verso destra "W de Felicis" (figg. 321-322); sul retro tre *Cactus con fiori* aperti e chiusi (fig. 323).

Si pone d'obbligo il confronto con un'altra artista che viveva a Positano e che muore nello stesso anno, il 1953, Paula Baerenfaenger, ugualmente seppellita a Positano: più che con i rami di pesco, sono i fiori di cactus a creare questa sintonia (fig. 324). Tenendo conto che la Baerenfaenger era completamente paralizzata e dipingeva spingendo il pennello con l'altro braccio, è palese la maggiore precisione del tratto nella resa dei rami di pesco della De Felicis; estremamente affascinanti entrambi i fiori di cactus, resi con maestria, evidentemente sentiti come fiori particolarmente del territorio.

Il quadro finalmente ci restituisce degli elementi che illuminano sulle capacità artistiche di questa figura femminile, restata chiaramente all'ombra del marito; colpisce che la mano di donna è molto portata all'elemento floreale, trattato con estrema maestria, e quindi alle nature morte che ben



fig. 323



fig. 324

si conciliavano con la loro presenza soprattutto in casa. In questo la Baerenfaenger, che per di più era paralizzata, ci aiuta moltissimo.

Presente in quasi tutte è il ramo di pesco o il glicine: i pergolati nascono guardando i propri giardini (Maria Bertolani, Elvira Martinez, Olga Schiavo, Olga Napoli, Maria Mutariello, Mariella Pasca, Flaminia Bosco, Matilde Pasanisi).

Trattando anni fa le citate pittrici salernitane degli anni Trenta, scrivevo: "I fiori costituiscono un tema quasi esclusivo per Olga Napoli nella sua prima stagione, quella presa in esame in questa ricerca; se ne allontanerà –anche se non completamente- nella stagione del dopoguerra rivolta a ben altri esiti. Molti fiori sono anche negli acquerelli di Elvira Martinez y Cabrera e sostanzialmente un po' tutte le nostre pittrici si troveranno a dipingerne. Il tema è sentito come molto femminile ma è opportuno ricordare che Caravaggio sosteneva: "ci vuole tanta manifattura a dipingere un quadro di fiori, come di figura". Presente in quasi tutte è il glicine: i pergolati nascono guardando i propri giardini nella Bertolani e la Martinez, mentre la Schiavo ne rappresenta uno molto ricco; fasci di glicini sono nella Napoli con lo sfondo di una statua antica, e nella Pasca troviamo *Ramo di glicine*. Il ramo di glicine è nella Bosco accompagnato da rose. Dalla stampa apprendiamo che anche la Pasanisi rappresentò delle *Glicinie* " [125].

125 Romito, *Luccichii* ... cit., p. 58.

Scorci di Positano di Ettore Pignone del Carretto

Torno con piacere su **Ettore Pignone del Carretto** dei principi di Alessandria (Resina, 3 dicembre 1892 – Positano, 28 marzo 1971) che, pur nato in provincia di Napoli, scelse Positano come sua dimora, e qui è sepolto.

L'occasione è data da due *Scorci di Positano*, inviatimi da Marina Pane. Già nel primo volume sulla pittura di Positano pubblicai tre opere, *Case a Montepertuso*, *Spiaggia di Positano*, *La festa del 15*, a esemplificazione della molteplicità di scorci e situazioni che illustrò pittoricamente, realizzate fra gli anni Trenta e Quaranta (Positano I, p. 161, figg. 316-318).

Nel terzo volume gli dedicai un intero capitolo, grazie allo studio di una importante collezione privata, con oltre 40 opere, moltissimi ritratti e naturalmente il paesaggio di Positano, fermato in tutti i suoi angoli, in un felicissimo alternarsi di luci e ombre (Positano III, pp. 179-192, figg. 420-463). Ripropongo brevemente comunque, per completezza, le occasioni di esposizioni cui partecipò.

Egli era giunto a Positano nel 1934 solo per una vacanza, dopo aver brevemente soggiornato in Svezia. Era piuttosto scontroso e si racconta della sua grande propensione per i gatti più che per le persone. Lasciò i suoi quadri all'Ordine dei Cavalieri di Malta; sono stati venduti e sono in collezioni private. A Positano si ricorda, attraverso Giuseppe Vespoli[126], che "ritoccò una preziosa tela del Sarnelli del 1776, ritrovata in condizioni pietose nella Chiesa di San Giacomo".

Dal 29 agosto al 20 settembre 1935, a Positano, nella Villa Stella Romana, si tiene una Mostra d'Arte e la stampa diede molto risalto all'evento: Pignone era arrivato da solo un anno ma partecipò, come si legge attraverso la stampa: "La punta di Praiano è presentata da E. Pignone del Carretto".

Alla Galleria Forti a Napoli, nel 1947, dal 31 maggio al 13 giugno, espone dieci opere: *Interno di mercatino*, *Barche a riposo*, *Ritratto di vecchio*, *Lavoro al Maschio Angioino*, *Merciaia in rosso*, *Giocatori in cantina*, *Piazza del Gesù*, *S. Anna di Palazzo*, *Bambina*, *Ozio musicale*.

Alla I Annuale Nazionale d'Arte a Cava de' Tirreni, dal 26 settembre al 25 ottobre 1948, espone due opere nella sala n. 7: *Ritratto di Lietz* e *Ritratto della signora Klein*.

In entrambi gli *Scorci* Pignone gioca con l'elemento architettonico più vistoso a Positano, il porticato con una serie di archi. Nel primo si inquadra un tratto di Positano riferibile al quartire della Chiesa Nuova, attraverso un'arcata, appunto di un porticato con archi complessi, che sfocia su un terrazzo; firmato in basso a destra "E. Pignone", sottolinea ulteriormente l'arcata con un rampican-

126 Giuseppe Vespoli, *Storia di Positano*, De Luca, Salerno 1971 p. 287.



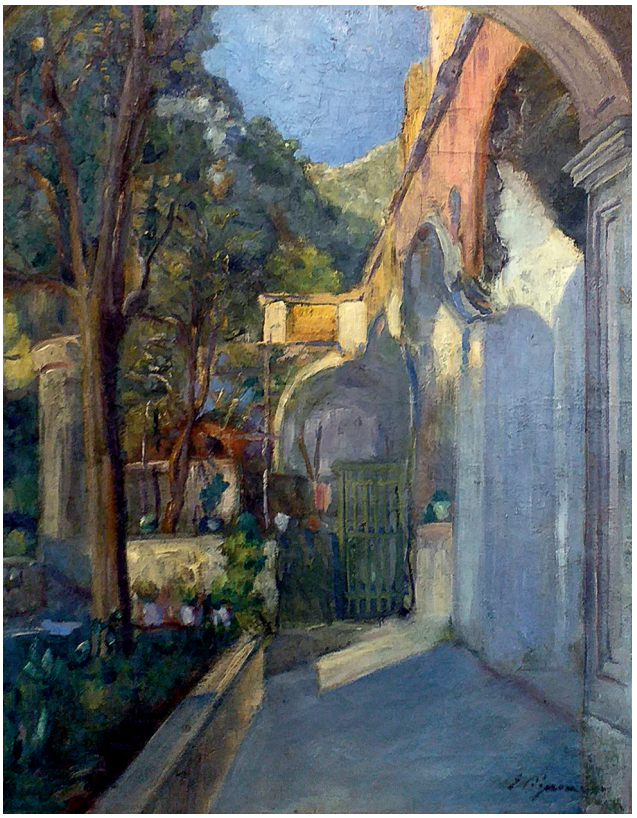


fig. 325
fig. 326

te che cresce da un grande vaso posto al lato dell'arcata (fig. 325). Questa soluzione è in qualche modo ripresa nel secondo scorcio, che grazie al fondale rosso delle facciate delle case soprattutto di Liparlati (le belle case settecentesche), credo si possa ambientare proprio in questo quartiere: si distingue in fondo al porticato un basso cancelletto verde, una seduta in muratura e una sorta di colonna. Sempre presente il verde, con più di un fronzuto albero sulla sinistra, a mo' di quinta scenografica; anche qui l'opera è firmata in basso a destra "E. Pignone" (fig. 326).

Colpisce che in nessuno dei due quadri appaia il mare che è decisamente poco presente.

Una coppia indo-britannica a Positano negli anni Trenta-Quaranta

Positano, un olio su tela di cm 69x51, è una splendida opera di un artista inglese, Arthur Henry Andrews che sposò un'artista indiana Sushila Singh.

Arthur Henry Andrews (1906-1966) è stato un pittore, incisore e incisore del legno nato a Birmingham. Ha studiato alla Hornsey School of Art 1923-'26 e successivamente al Royal College of Art 1926-'30 con William Rothenstein. Era il figlio di un incisore, HB Andrews.

Dopo la laurea, Andrews ha ricoperto numerosi incarichi di insegnamento allo Sheffield e al Derby Colleges of Art e alla Batley School of Art, diventando infine preside del Poole College of Further Education e consulente artistico del Dorset Education Committee.

Ha esposto alla Foyles Gallery e in gallerie pubbliche a Bradford e Leeds, dove ha tenuto mostre personali, anche in esposizioni collettive alla Royal Academy, Grabowski e Redfern Galleries. Fu nominato membro della Design and Industries Association nel 1934, SWE nel 1935. Sir Edward Marsh acquisì suoi lavori, così come il Victoria and Albert Museum e le gallerie pubbliche di Leeds, Bournemouth e Southport.

Arthur Andrews e Sushila Singh si incontrarono mentre erano studenti alla Hornsey School of Art e successivamente al Royal College of Art, dove si diplomarono nel 1929. I loro compagni di studi al college in quel periodo erano Lionel Ellis, Henry Moore, Barbara Hepworth, John Piper, Evelyn Dunbar per elencare nomi famosi.

La coppia si sposò nel 1930.

Le opere di Andrews e Singh sono conservate in collezioni pubbliche come Atkinson Art Gallery, la Russell-Cotes Art Gallery e il Paintings in Hospitals Scheme, oltre a collezioni private in tutto il mondo. Sushila ha donato molti dei loro dipinti al Bournemouth & Poole College dove queste opere sono state vendute.

Le opere dell'artista sono state messe in vendita all'asta pubblica 42 volte[127], soprattutto nella categoria Pittura. L'asta più vecchia registrata è per l'opera *Ice and Snow, Tarn Howes* presentata nel 1996 da Bonhams (sezione pittura) e la più recente è per l'opera *Cottages on the Shore* presentata nel 2023 (sezione pittura). Sono vendute principalmente nel Regno Unito. Andrews, oltre *Positano*, dipinse in Italia ancora *Villa Medici Roma* del 1956, *Chioggia*, *Scena di un porto italiano Santa Margherita*, *Villa a Tivoli*.

---

127 I dati analitici avanzati di Artprice.com per Arthur Henry Andrews si basano su 42 aste.

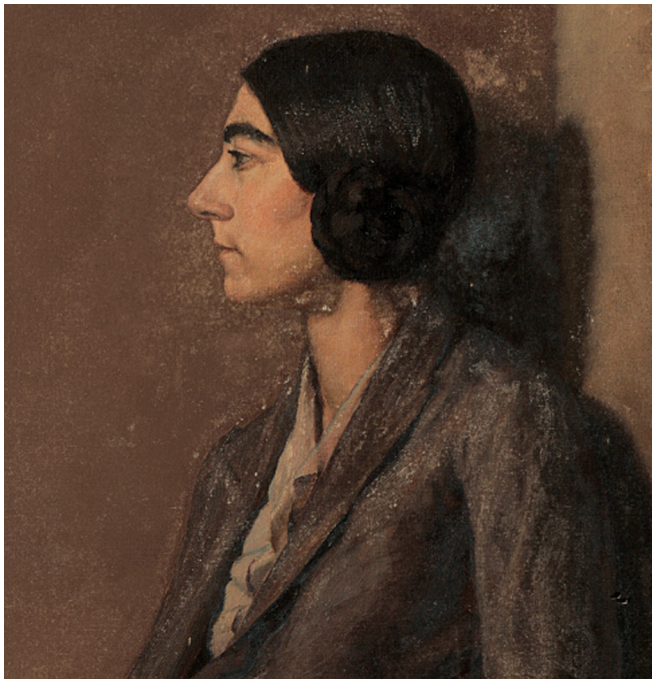




fig. 327
fig. 328

Sushila Singh (1904-1999) è stata una pittrice, stampatrice e ceramista occasionale. Margery "Sushila" Singh nacque in India nel 1904. Suo padre era Bawa Dhanwant Singh QC, che si ritirò in Inghilterra per dare a Sushila il vantaggio di un'istruzione non ancora disponibile per le ragazze in India. Sushila, come già accennato, ha studiato alla Hornsey School of Art e successivamente al Royal College of Art con William Rothenstein. A Hornsey Sushila incontrò il compagno di studi Arthur Henry Andrews che la seguì per studiare alla RCA.

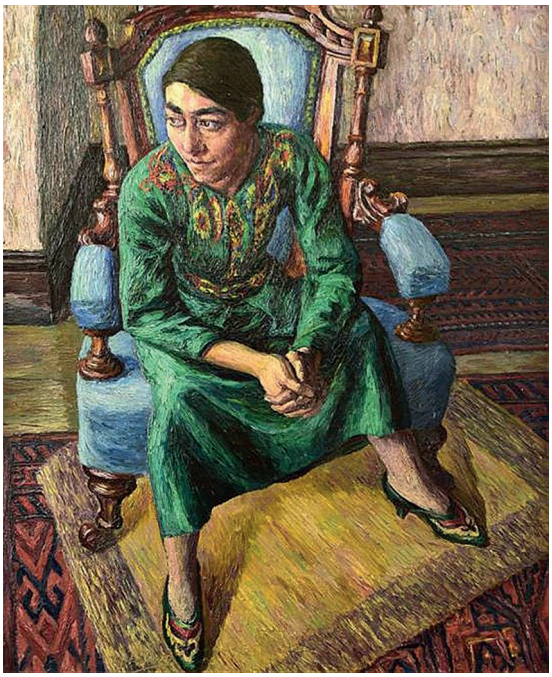
I primi lavori di Sushila erano di natura surrealista, mentre i suoi lavori successivi divennero più astratti ed erano per lo più di colore puro con un effetto spatola, mentre i primi lavori sono pennellate sicure su una tavolozza neutra.

Le opere di Sushila Singh riflettono i movimenti di artisti neo-romantici come John Piper e Paul Nash, pur dando loro un elemento astratto. Il suo lavoro è per lo più costituito da astratti con colori vivaci, poi passa a forme cubiche. Sushila Singh mostra paesaggi che raggiungono una qualità tridimensionale con colori chiari e delicati. Le piacciono le costruzioni ma il suo modo di tradurre il paesaggio è magnifico nel suo Lago di Bracciano.

Sushila ha tenuto mostre personali alla John Whibley Gallery (1962), all'Università di Exeter, Oxford, Grabowski (1963) e alla Heal's Mansard Galleries (1966) e alla Galerie Niklaus Knoll, Basilea, Svizzera. Continuò a esporre con altri dipinti dalla Grecia nel marzo 1970 sotto Sushila Andrews nel catalogo, ma forse questo ingenerò confusione tra il suo nome da sposata e quello professionale.

Dopo la morte del marito, negli anni '70 Singh si trasferì in Italia vivendo a Borgo Albizi 8, Firenze. Una delle ultime mostre è stata Capolavori dell'avanguardia – Tre decenni di arte contemporanea presso Annely Juda Fine Art.

Artur Henry Andrews ritrae spesso la moglie: ora a mezzo busto di profilo davanti a uno sfondo semplice, firmato in basso a destra, un olio su tela di 51x41 cm: i capelli a treccia avvolti sul lato





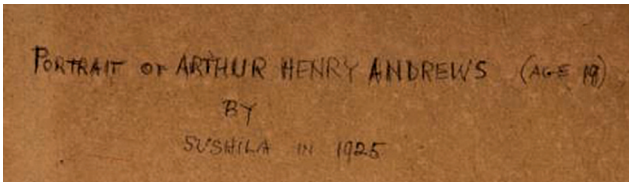


fig. 329
fig. 330
fig. 331

(fig. 327) e un volto con un profilo marcato come le sopracciglia, con una atmosfera etnica, dove la massa dei capelli neri la fa da padrona. Siamo nel 1930 e i due si sono appena sposati.

Appare ancora a mezzo busto, con la mano sinistra sollevata fino al colletto, con indosso un cappello rosso e una sciarpa abbinata (fig. 328), firmato in basso a destra, un olio su tela di cm 53x47; dalla Collezione di Bournemouth & Poole College.

Infine *Portrait of Mrs Andrews, seated on a blue chair*, dove l'abbigliamento sottolinea fortemente i caratteri indiani della figura della moglie (fig. 329).

Anche Sushila Singh ritrasse il marito, quando non erano ancora sposati, nel 1925, e Arthur Andrews aveva solo 19 anni (fig. 330, scritta sul retro: "Portrait of Arthur Henry Andrews (age 19) / by / Sushila 1925"): lui è seduto su una poltrona con le gambe accavallate e porta la mano destra al mento; vicino c'è un tavolino con una scultura indiana (fig. 331). L'opera è disegnata o acquarellata in bruno.

La *Positano* di Andrews è, come accennato in apertura, una splendida opera che riprende il borgo da est, esaltando la chiesa madre (fig. 332). La presenza di parecchie aree verdi e il tipo di concentrazione delle case fanno propendere per una datazione fra gli anni Trenta e i Quaranta; ma quello che più colpisce è il cromatismo che caratterizza tutta l'architettura, una gamma di beige rosati che solo la cupola della chiesa stacca con un azzurro vagamente verdastro. La circostanza straordinaria è che questa stessa prospettiva è quella adottata anche dalla moglie Sushila, che dipinge un olio che riporta chiaramente a Positano, soprattutto per l'impostazione della grande chiesa dominante sulle case, ma ricorda anche un po' Atrani, per la presenza della serie di arcate in basso presso il mare (fig. 333). Un'opera giudicata astratta, titolata *Coastal Harbour Scene at Night* (probably Italy), un olio su tavola di masonite di cm 77x61, firmato in basso a destra "Sushila". Se le due opere vengono osservate vicine, il confronto è assoluto e ci fa immaginare la coppia che dipinge insieme, ciascuno con le proprie modalità, classiche nel marito, astratte nella moglie.



fig. 332

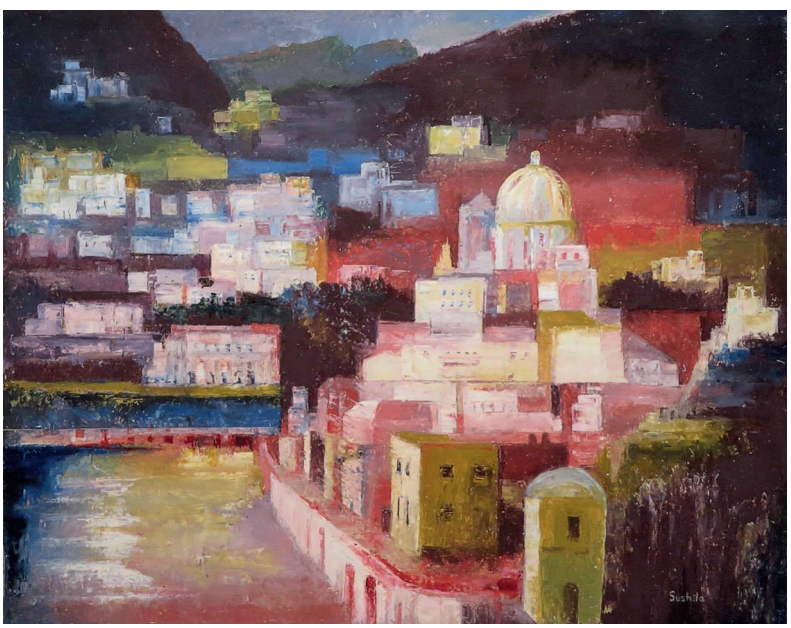
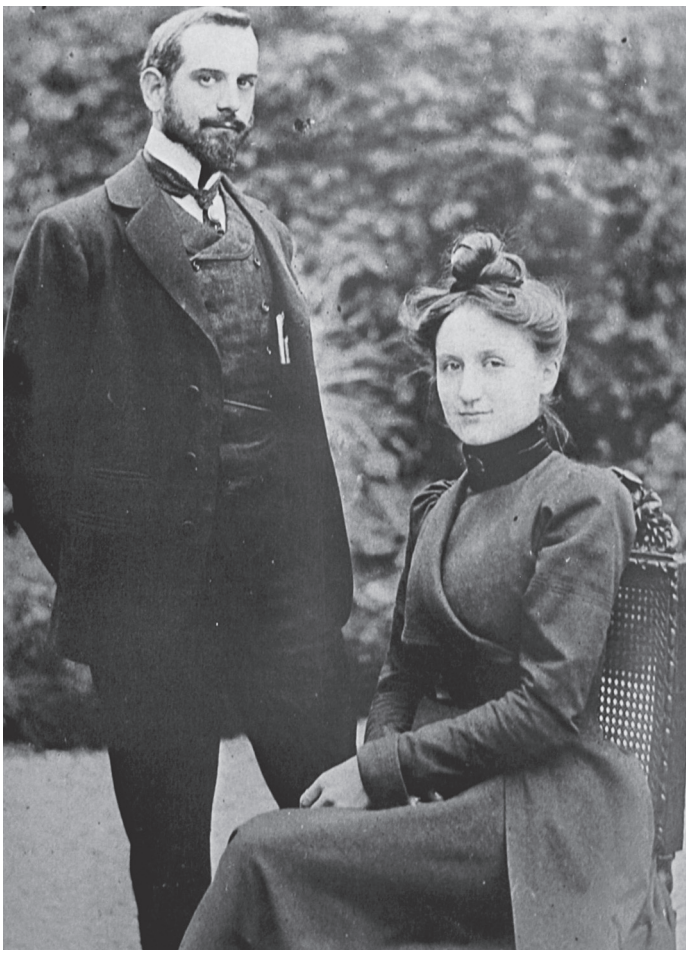


fig. 333

Il porto di Amalfi di Henri Charles Manguin nel 1940

Fra gli ultimi degli artisti, cronologicamente, **Henri Charles Manguin** (Parigi, 23 marzo 1874 – Saint-Tropez, 25 settembre 1949, fig. 334, foto del 1900 con la moglie Jeanne), uomo pieno di gioia di vivere: Apollinaire lo soprannominò *il pittore voluttuoso*. Pittore, incisore e disegnatore francese, a venti anni è allievo di Gustave Moreau alla Scuola di Belle Arti di Parigi, con Matisse, Rouault e Marquet. Come molti artisti Manguin espone una prima volta al Salone degli Indipendenti nel 1902. Diventa socio del Salone d'Autunno, al quale resterà fedele per tutta la carriera artistica. Nel 1905 la sua tela *La Sieste*, nell'ambito del salone d'Autunno, era nella sala definita per scherno "la cage aux fauves" (la gabbia delle bestie feroci). Lavorerà a Parigi nel 1908 all'Accademia Ranson dove troverà Albert Marquet.

fig. 334



Manguin scopre il sud della Francia, la Provenza e Saint-Tropez, dove soggiorna presso Paul Signac, che con George Seurat diede vita al puntinismo. Sedotto dalla luce, si entusiasma per il paesaggio e acquista una casa nel 1920. L'artista è alla ricerca di paesaggi che tratta essenzialmente all'acquerello e viaggia senza sosta in Francia (Provenza, Bretagna, Paesi della Loira) e più raramente all'estero (Svizzera, Italia).

In fuga dalla guerra, prende nel 1940 un atelier ad Avignone, che manterrà sempre ritornandoci regolarmente; poi nel '49 lascia definitivamente Parigi per Saint-Tropez.

Manguin dipingerà soprattutto delle figure femminili, mentre dormono, mentre si bagnano, dei nudi. Il sud resterà il suo soggetto di predilezione. I suoi inizi sono influenzati dagli impressionisti, dai Nabis (gruppo di artisti parigini dell'avanguardia post-impressionista, attivi negli anni '90 del XIX secolo), da Cézanne; naturalmente fa parte anche del movimento "Fauve" poiché l'esaltazione del colore corrisponde proprio al suo temperamento.



fig. 335

L'opera di Manguin è caratterizzata dal desiderio profondo dell'artista di condividere le proprie emozioni, privilegiando essenzialmente i colori per la felicità che comunicano allo sguardo che li osserva. Infatti *Blick auf den hafen von Amalfi* (Veduta del porto di Amalfi, fig. 335), titolato e datato in basso a sinistra "Amalfi 26/9/940" e firmato in basso a destra, guarda Amalfi da est, inquadrando così le casette sovrapposte della zona sovrastante il porto e i vari tornanti con in alto a sinistra il Convento dei Cappuccini, divenuto albergo già dal 1885[128]. Sono i colori e le sfumature degli intonaci delle case quelli che balzano agli occhi, a sottolineare la gioia del colore propria di questo artista.

128 Nel 1813, a seguito delle soppressioni dei beni ecclesiastici operate dopo l'occupazione napoleonica, i frati dovettero lasciare il Convento che fu destinato dall'Arcivescovo di Amalfi a locanda di alcuni privati.

La costa fra Salerno e Positano di Hans Bohrdt nel 1941

Del 1941 è *Blick auf die Amalfikuste zwischen Salerno und Positano* (Veduta della costa di Amalfi tra Salerno e Positano), un olio su tela di cm 101x171, opera di **Hans Bohrdt** (11 febbraio 1857 – 19 dicembre 1945, fig. 336, mentre dipinge).



fig. 336

L'interesse di Bohrdt per la navigazione era evidente già nella prima infanzia. Da adolescente fece i suoi 'studi della natura' durante viaggi per mare e si ammalò di tropici a Valparaiso.

Nel 1880 espose per la prima volta a Berlino e vi si stabilì nel 1886. Nello stesso anno entra a far parte dell'"Associazione degli artisti di Berlino" e dell'"Associazione degli illustratori tedeschi". Come autodidatta, è intensamente coinvolto nella pittura navale e storica come parte del programma di costruzione della flotta di Berlino.

Finanziato dal Kaiser Guglielmo II, al quale diede lezioni di pittura e che lo invitò ripetutamente a viaggi nel Mediterraneo e a Capo Nord, creò numerosi dipinti, per lo più marittimi e marini. È diventato membro dello yacht club imperiale di Kiel ed è stato nominato professore nel 1898, ricevendo numerosi riconoscimenti e decorazioni. Nel 1906 il Kaiser gli diede una spaziosa villa in Altensteinstrasse, a Berlino.

Hans Bohrdt soggiornò più volte a Cuxhaven, Neuwerk e Scharhörn per motivi di studio tra il 1896 e il 1911. Durante un soggiorno a Neuwerk nel 1901, i pittori Bohrdt, Hünten, Lange e Wolters intendevano fondarvi una colonia di pittori.

Con la fine della prima guerra mondiale e l'abdicazione dell'imperatore, i grandi giorni della pittura marinara in Germania e del pittore Hans Bohrdt erano finiti.

Allora crea principalmente cartoline marittime, illustrazioni per libri, riviste e compagnie di navigazione, ma scrive anche libri. Era disponibile come cartolina o immagine in innumerevoli famiglie tedesche. Descrive la sua esperienza marittima in varie pubblicazioni, alcune delle quali ancora conservate. La sua opera più nota, anche se persa poco dopo il completamento, è "The Last Man" del 1915: Bohrdt creò questa illustrazione chiamata "L'ultimo uomo". L'immagine mostra un marinaio della marina tedesca che tiene alta una bandiera tedesca mentre la sua nave affonda durante la battaglia delle Isole Falkland perché preferirebbe affondare con la nave piuttosto che arrendersi. "L'ultimo uomo" sarebbe diventata una delle immagini di propaganda più ampiamente riconosciute utilizzate durante la guerra per ispirare coraggio.



fig. 337

Utilizzò spesso la tempera per le sue illustrazioni, poiché questo mezzo è particolarmente adatto alla riproduzione come stampa, e riuscì a resistere per un tempo sorprendentemente lungo al progresso della fotografia.



Durante il decennio precedente la prima guerra mondiale, la marina mercantile tedesca era cresciuta fino a raggiungere dimensioni seconde solo a quelle del Regno Unito. Non solo le navi stesse, che portavano orgogliosamente tre o quattro fumaioli, ma anche il carico e il passeggero, venivano

raffigurati per pubblicizzare le varie compagnie di navigazione. Le commissioni non tardarono ad arrivare.

La sua arte era ormai entrata a far parte dell'apparato propagandistico di una Germania decisa a diventare una potenza mondiale, e nella quale la Marina non era che uno degli elementi essenziali. Oltre a promuovere gli interessi della Marina e dei maggiori compagnie di navigazione, il suo lavoro si affermò e fu apprezzato da un'ampia cerchia di ricchi acquirenti. Come membro dell'Imperial Yacht Club, ha potuto esporre il suo lavoro e ottenere lavoro come illustratore per vari annuari.

Nel corso degli anni '20, la ripresa della Marina Mercantile portò all'artista nuove commissioni, ma egli non riuscì mai più a essere veramente al passo con lo spirito dei tempi.

Bohrdt divenne una stella luminosa nel firmamento dei pittori marini che brillarono così intensamente durante l'era guglielmina. Durante gli anni Ottanta dell'Ottocento il giovane Kaiser aveva acquistato alcuni dipinti di Bohrdt, sia per la sua collezione privata che per edifici pubblici. Bohrdt divenne un pittore à la mode, e fu elogiato nientemeno che da Adolf Rosenberg, il principale critico dell'epoca, il che portò Bohrdt a stringere un'amicizia personale con lo stesso Kaiser. Fu ricoperto di decorazioni e nel 1898 gli fu conferito il dottorato onorario.

Fino allo scoppio della guerra gli artisti avevano avuto la possibilità di accompagnare la flotta nelle sue crociere in tutto il mondo e quando le restrizioni di sicurezza non lo consentirono più, Bohrdt sentì di aver perso il legame con il mare. È stato un momento molto difficile per lui. Era, ha detto, "come essere un pellerossa a New York".

L'esito della guerra portò alla riduzione della flotta mercantile, alla confisca delle navi e di conseguenza alla scomparsa delle commissioni. A Bohrdt non restava che diventare un pittore di cartoline illustrate nostalgiche.

Bohrdt morì poco dopo il bombardamento a Berlino il 25 aprile 1945 in una casa di riposo.

La sua ex casa ospita ora l'Istituto di archeologia preistorica dell'Università di Berlino.

Le due guerre mondiali non solo determinarono la decimazione della famiglia di Bohrdt, ma anche il numero delle sue opere. Molte sono ancora disperse, incluso il suo dipinto più noto appena citato, "L'ultimo uomo" che è andato perduto dal 1924. Innumerevoli riproduzioni, sia economiche che più sontuose, sono state riprodotte da quest'opera ed è stato ampiamente utilizzata per vari scopi politici.

In ricordo del cinquantesimo anniversario della sua morte, avvenuta nel 1945, fu allestita una mostra delle sue opere. Oltre ai dipinti, ai manifesti, alle stampe, fu raccolta una serie di opere provenienti da fonti pubbliche e private. Lo scopo degli organizzatori era quello di fornire un quadro quanto più possibile ampio dell'ultimo dei grandi pittori marini. Il virtuosismo tecnico di questo artista, che tanto amava le navi e il mare, si rivela in tutte le sue forme, e grande attenzione è riservata alla sua bravura di illustratore: splendidi i suoi manifesti.

Il dipinto, di grandi dimensioni, che qui si presenta (fig. 337), riprende il tratto della costa amalfitana più estremo, sì che si vedono nettamente i Faraglioni di Capri e la sagoma dell'isola sullo sfondo, mentre sulla destra in fondo l'abitato di Positano si distingue abbastanza nettamente per la caratteristica del triangolo di case. I colori sono propri di chi ha notevole familiarità con il mare, con sfumature di blu molto notevoli. L'opera è firmata e datata in basso a destra "Hans Bohrdt 1941".

I nordici degli anni Quaranta-Cinquanta: Jurgen von Konow, Grigor Auer, Jules Schyl

Al 1948 appartiene più di un'opera dello svedese **Jürgen von Konow** (fig. 338, foto d'epoca): *Positano*, un olio su tavola di cm 29x41 (fig. 339); *Apelsiner Positano* (Arance), un olio su tavola di cm 26x32, firmato e creato a Positano nel 1948 (fig. 340); *Äppelträd* (albero delle mele), un olio su tavola su tela di cm 29x24, firmato e datato 1948 (fig. 341). Del rapporto con l'Italia sappiamo di una mostra a Roma nel 1955 e che tra il 1954 e il 1957 espose con Atelier 17 in tutta Europa e negli Stati Uniti. Ricerca, come molti nordici, la parte alta dei borghi sul mare; già pubblicai un *Montepertuso* molto efficace (Positano II, pp. 225-26, fig. 289).



fig. 338

Il *Positano* presentato ora si focalizza su una casa tipica che in qualche modo somiglia alla casa che Stefan Andres presentò nel suo libro, la casa di Liparlati. A più piani, con archi e pergolati e terrazze, incarna la tipica casa positanese profondamente relazionata all'esterno; in basso a sinistra, su tre righe, si legge "V Konow / Positano / 1948". Von Konow riesce in questo olio, come negli altri, a dare una sensazione come di semplicità fantastica con cromie misurate e felici.

Mentre questo studio era nella fase finale di revisione, ho avuto la gioia di ritrovare un'altra *Positano* di von Konow, ancora del 1948 (fig. 342), un olio su tavola di cm 38x33,5: un angolo di spiaggia visto dall'alto, con una magnifica chiostra di fichi d'India sulla destra, tre barchette tirate a secco e tre straordinarie cupole. La visone dall'alto sintetizza in modo molto significativo l'essenza del borgo, con le sue case a cupola, la sua vita legata alla pesca e la selvaggia natura con le piante grasse. L'opera è firmata, come le altre, "V Konow / Positano 1948", ma qui il nome è in nero e il sito e l'anno in azzurro.

Jürgen von Konow è nato a Östersund nel 1915: pittore e grafico svedese, Konow ha studiato alla Higher Art Industrial School a Stoccolma tra il 1930 e il 1934. Fu lì che uno dei suoi insegnanti gli consigliò di trasferirsi a Parigi. Seguendo il consiglio si trasferì a Parigi e studiò all'Académie Scandinave. L'Académie è stata fondata da Lena Börjeson nel 1926 e faceva parte della Maison Watteau. È stata creata per incoraggiare gli studenti scandinavi a studiare con insegnanti francesi ed esporli a un pubblico più vasto in Europa. Dopo il 1935 continuò i suoi studi presso lo studio di Marcel Gromaire e lavorò presso lo studio grafico di Stanley William Hayter, Atelier Dix-Sep-

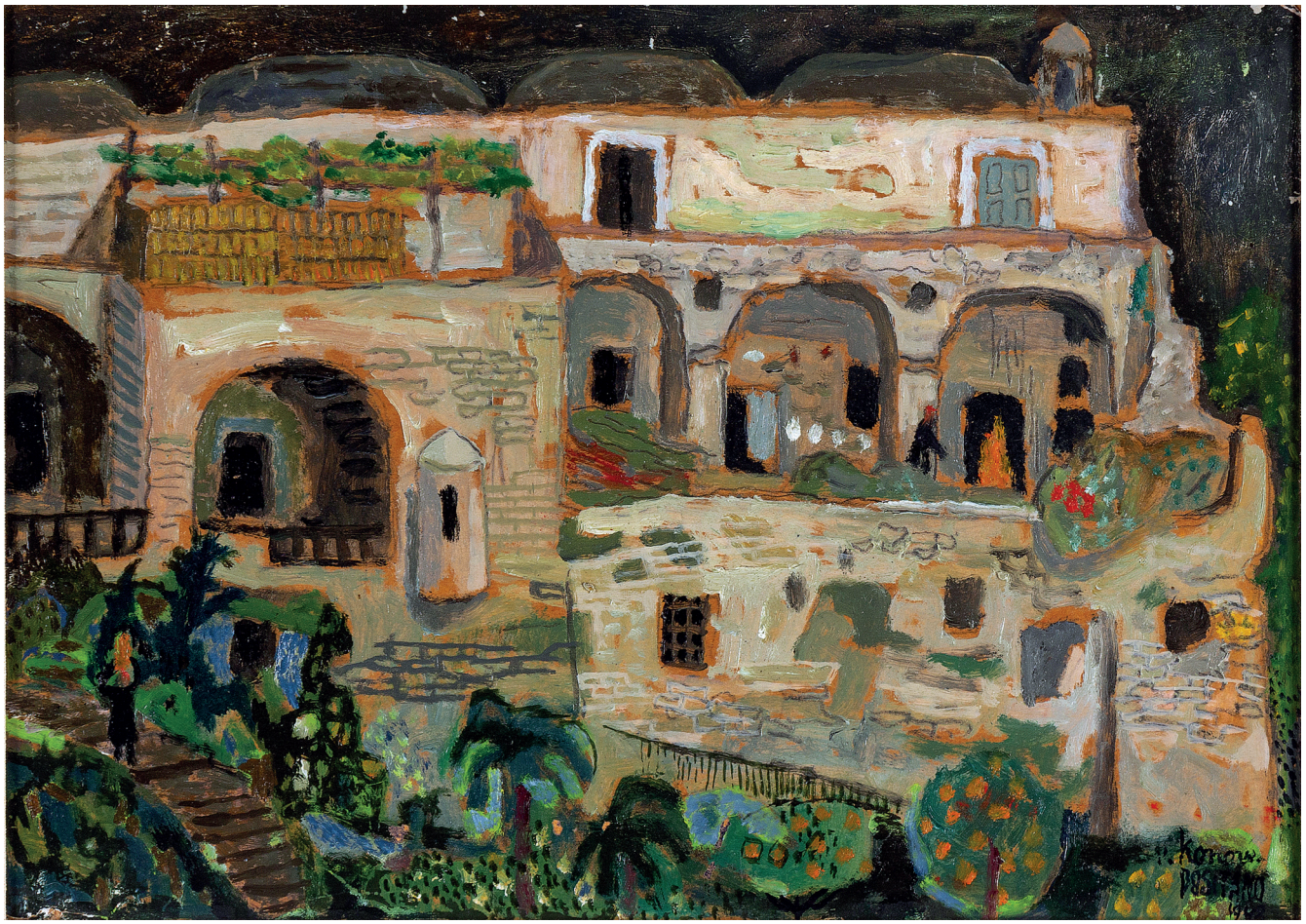


fig. 339



fig. 340

tember a Parigi. Tornò in Svezia nel 1937 e in seguito studiò arti grafiche alla Konsthögskolan (Scuola d'arte) di Stoccolma nel 1946. Hayter e le sue tecniche di stampa hanno avuto una forte influenza su Konow, e il suo libro "A New Way of Gravure" (1949) ha ispirato Konow a scrivere il suo manuale "Om grafik: Historia och teknik" (About Graphics: History and Technology) che è stato pubblicato in Svezia nel 1958. Konow ha continuato a insegnare; è stato presso la Konstakademien (Royal Academy of Fine Arts) di Stoccolma dal 1953. Il suo libro è stato un importante contributo all'insegnamento delle arti grafiche in Svezia. Alcune delle grafiche di Konow sono state utilizzate sui francobolli. Ha anche vinto il riconoscimento internazionale nel 1958, quando ha ricevuto uno dei gran premi alla mostra grafica di Lubiana. Von Konow ha esposto ampiamente durante la sua carriera. La sua prima mostra è stata a Stoccolma nel 1938 alla Galleri Gumme-

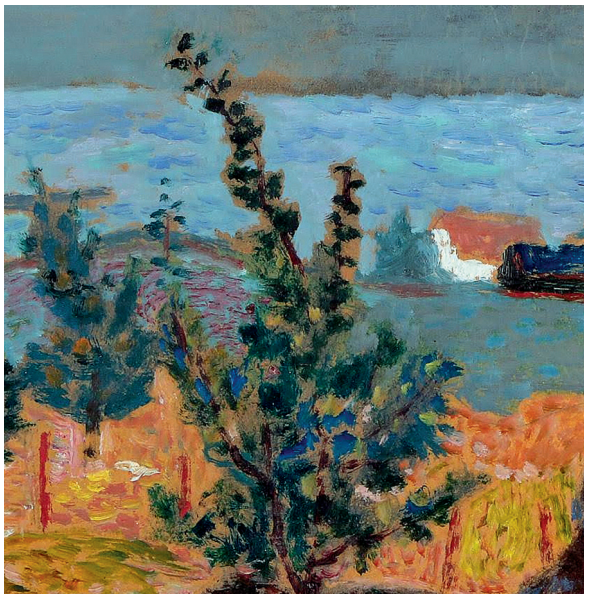




fig. 341
fig. 342

sons [129]. Nel 1958 ha ricevuto il riconoscimento internazionale quando ha vinto uno dei gran premi alla mostra grafica di Lubiana. Esempi del lavoro di Konow si trovano in molte collezioni pubbliche tra cui il Museo Nazionale di Stoccolma, il Moderna Museet e il Waldemarsudde di Stoccolma, il Museo Vänersborg, il Museo d'Arte di Göteborg, il Museo della città di Stoccolma, il Museo d'Arte di Norrköping, il Museo Linköping, la Galleria Nazionale di Oslo, Bergen Art Museum, Ateneumin Helsinki e il Rijksmuseum di Amsterdam. Konow morì tragicamente il 10 giugno 1959 in un incidente stradale a Växjö, all'età di soli 44 anni.

Il finlandese **Grigor Auer** (Pitkäranta, 16 gennaio 1882 – Helsinki, 20 dicembre 1967, fig. 343, Grigor Auer con sua moglie Nadezhda Tsistjakova in uno studio a San Pietroburgo, 1905) è relativamente sconosciuto al grande pubblico, ma la qualità elevata della sua produzione merita sicuramente una rivisitazione. Un articolo di Antti Kuusimäki descrive le fasi di vita di Auer, una vita incredibilmente veloce: lo incontriamo in primo luogo sulle rive del lago Ladoga [130] a San Pietroburgo, lato finlandese dalla Rivoluzione, poi a Valaam [131], quindi in Italia e poi ancora in Finlandia. Il testo fornisce un quadro completo dell'artista e del suo lavoro dai colori abbaglianti e dal fascino potente. Le immagini di Ladoga e Valaam sono documenti d'epoca. Grigor Auer ha studiato arte all'inizio del XX secolo presso la Scuola di disegno dell'Associazione artistica finlandese e l'Accademia delle arti di San Pietroburgo.

---

129 Altre mostre selezionate includono De Ungas Salong (il Salone della Gioventù) a Stoccolma nel 1942, al Lorensberg Konstsalong (salone d'arte Lorensberg) a Göteborg con Eric Alsmark (1911-1950) nel 1944 e poi di nuovo nel 1949 e nel 1955. Al Västerås Konstgalleri (nel 1947 e nel 1949) alla Nordiska Grafikunionen (Unione della grafica nordica) a Helsinki (1951), alla Svensk Grafik (grafica svedese) al Museo nazionale di Stoccolma (1951 e 1953), alla Galleri Gummesons di nuovo nel 1952 e al Nordiska Konstförbundet (Nordic Art Association) mostre a Oslo e Bergen (1953) e Roma (1955). Von Konow ha anche preso parte a una mostra di International Color Graphics tenutasi in Ohio, USA (nel 1954), presso Lilla Gallerie (Little Gallery) a Umea, Svezia (1955), 'Ung Grafik' a Lund (1955). Von Konow faceva parte di 'Ung svensk grafik' (Young Swedish Graphics) che espose a Londra e Parigi (nel 1956).

130 Lago d'acqua dolce più grande d'Europa, situato in Carelia e nel nord ovest della Russia europea, vicino ai confini con la Finlandia.

131 L'isola maggiore dell'arcipelago di Valaam situato nella parte settentrionale del lago Ladoga.



fig. 343

Oltre al suo lavoro artistico, ha lavorato come conservatore all'Ermitage di San Pietroburgo e al Museo Nazionale in Finlandia.

La sua produzione consiste principalmente in dipinti di paesaggi e nature morte. Le opere passano da un'interpretazione del paesaggio in stile russo degli anni Dieci alla pittura di paesaggio nazionale finlandese degli anni Venti, senza perdere l'influenza della sua produzione precedente. Anche i contemporanei ammiravano l'eccezionale bagaglio tecnico di Grigor Auer in Finlandia. "Auer è un pratico utilizzatore di pennelli, un po' variegato nella sua colorazione; specialmente nelle immagini primaverili-invernali e nei luminosi paesaggi estivi, ottiene il suo meglio e, come successore di una performance realistica, è notevole come artista" (professore di Storia dell'Arte Onni Okkonen, Nuova Finlandia 5 settembre 1940).

I paesaggi di Ladoka, le rive del villaggio natale e i luoghi santi delle isole del monastero di Valaam sono stati immortalati nelle opere. Grigor Auer ha costruito una casa studio a Pitkäranta, originariamente destinata all'uso estivo, che è diventato un luogo da visitare per molti amici artisti finlandesi e russi. Come guida per Aeur e come base di studio, i visitatori dell'artista hanno fatto viaggi di pittura a Valamo e alle baie rocciose di Ladoga. I turbini della storia mondiale con la guerra hanno influenzato la vita della famiglia Auer. Durante la rivoluzione russa del 1917, Auer perse la sua casa a San Pietroburgo con i suoi mobili. Alla fine della seconda guerra mondiale, dovette salutare la sua città natale, l'amata Ladoga e la patria di Pitkäranta. Auer visse dapprima nella Carelia settentrionale e alla fine si stabilì a Espoo. Durante la sua vita, Auer ha viaggiato molto: Positano e Capri in Italia sono diventate importanti ancora negli anni '50.



fig. 344



fig. 345

A questi anni risalgono infatti le due opere che riguardano Ravello, nel 1952 e nel 1954.

Ravello, olio di cm 40x51, firmato, titolato e datato "G. Auer / Ravello '952" (fig. 344); *Italiasta Kesämaisema Ravello* (Paesaggio estivo italiano, Ravello), olio su tela di cm 40x51, firmato, titolato e datato "G. Auer / Ravello '954" (fig. 345). La vista è chiaramente dall'alto, come spesso nelle opere su Ravello.

Aveva comunque già dipinto Positano in opere di grande luminosità: nel 1950 realizza l'olio su tela *Aurinkoinen Päivä Positanossa* (Positano I, fig. 325) che inquadra un cancelletto su un viottolo di campagna, riconosciuto nel quartiere di Fornillo; un altro olio su tela che inquadra la chiesa di Santa Caterina poco sopra Punta Reginella è ancora del 1950 (Positano III, fig. 524); del 1952 è un acquerello dove riprende Positano dall'alto (Positano III, fig. 525); nel 1961 realizzerà un'altra immagine di Positano, *Italiasta Positano Kesämaisema*, questa volta deputata al mare (Positano I, fig. 326).



fig. 346

Jules Victor Richard Schyl (in realtà Viktor Jules Richard Schylow, fig. 346), nato il 12 ottobre 1893 a Copenaghen, morto nel 1977 a Malmö, è stato un insegnante di disegno, pittore, grafico e illustratore. Era il figlio del produttore Ola Svensson e Ida Henriksson e dal 1932 sposò Karin Johansson. Schyl ha studiato a Stoccolma presso la Technical School nel 1913-'14 e nel 1914-'17 ha subito una formazione come insegnante di disegno presso la Higher School of Art and Design. Contemporaneamente studia pittura alla scuola di pittura di Althin. Dopo l'era di Stoccolma, continuò i suoi studi presso l'Accademia Reale Danese di Belle Arti di Copenaghen 1917-'19. Durante questo periodo, Schyl ha anche fatto un gran numero di viaggi di studio in Germania, tra gli altri luoghi (dove ha visitato una scuola di incisione a Dresda per un breve periodo), Paesi Bassi, Francia e Italia.

Fu impiegato come insegnante di disegno presso le scuole professionali della città di Malmö nel 1921 e in seguito venne a lavorare presso l'Università tecnica di Malmö per un certo numero di anni. Insieme a un gruppo di altri pittori e scultori, partecipò alla svolta del modernismo e fu uno dei fondatori del gruppo di artisti "TheTwelve" nel 1924 e fu uno dei fondatori dell'Associazione artistica "Aura" nel 1928 . All'inizio degli anni Venti fondò una scuola di pittura privata a Lund. Quando Schyl lasciò Stoccolma nel 1917, la sua pittura consisteva in una pittura naturalistica e con il tempo a Copenaghen entrò in contatto con le nuove direzioni artistiche cubismo, impressionismo e espressionismo, ma fu durante i suoi viaggi in Germania e Francia che acquisì la forma d'arte modernista.

Dal 1919 ha partecipò a mostre collettive organizzate dall'associazione artistica di Skåne e partecipò regolarmente al gruppo di artisti "I Dodici" dall'inizio nel 1924 e con il gruppo d'arte "Aura" partecipò circa 30 volte. La sua arte consiste in studi di figura, paesaggi, nature morte, ritratti e in molti dei suoi motivi ha preso ispirazione dal mondo della musica e della danza, e spesso è tornato ad arlecchini e suonatori di mandolino realizzati a olio oltre a disegni, acquaforte, acquatinta, mezzatinta e litografia.

Schyl è rappresentato al Museo Nazionale, al Museo d'Arte dell'Università di Lund, al Moderna museet, al Tomelilla konstmuseum, al Museo di Helsingborg e al Malmö konstmuseum.

Alla fine degli anni Cinquanta risale *Positano*, acquerello di cm 27x37, datato 1959, e titolato "Positano", Italia, 10 okt -59 (fig. 347): accenni di torre e una figura umana che porta sulle spalle un grosso peso. *Ravello*, acquerello di cm 39x29 e titolato "Ravello", è datato un anno dopo, nel 1960 (fig. 348): "Schyl / Ravello / 1960" sul retro; in basso a destra le cupole della chiesa dell'Annunziata e della chiesa di Santa Maria delle Grazie.



fig. 347

Già sono state ricordate altre opere, come scrivevo in Positano II, pp. 294-296: "*Positano*, un olio su tela di circa cm 71x76, *Positano 1960–61*, un olio su tela di cm 52X45, firmato "Schyl", *Utan Titel* (Senza titolo, fig. 394) del 1959, di cm 65x73 alla Galleri Nordica in Svezia, e un acquerello di cm 50x65, *Positano abstrakt* (fig. 395) sono l'omaggio a Positano di un artista danese, Jules Schyl".



fig. 348

La costa di Amalfi del viennese Otto Rudolf Schatz

Otto **Rudolf Schatz**, pittore e grafico austriaco del XX secolo, soprattutto del periodo tra le due guerre (fig. 349, Otto Rudolf Schatz, *Self-portrait*, Autoritratto, inizi Novecento, disegno, acquerello, inchiostro di cm 18,5x15, con monogramma ORS, dedicato a un "mein lieben freund", un caro amico, il cuo nome è per me non decifrabile al momento) è nato il 18 gennaio 1900 a Vienna e vi è morto nel 1961. Tra il 1915 e il 1918 studiò alla Kunstgewerbeschule di Vienna, dove Oskar Strnad e Anton von Kenner furono suoi insegnanti. Dopo il servizio militare nel 1918 Schatz tornò alla Kunstgewerbeschule, ma dopo tre mesi lasciò quella scuola. Ha lavorato come giardiniere, imbianchino e disegnatore per una fabbrica. Alla fine ha deciso di essere un artista freelance.

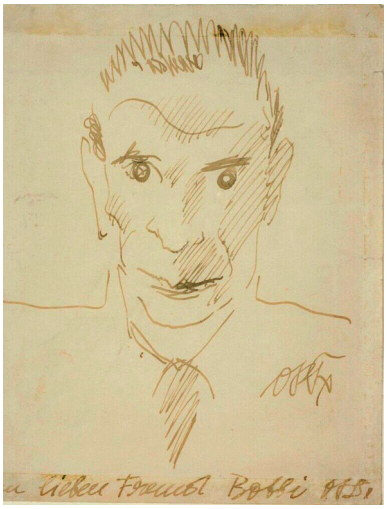


fig. 349

Negli anni '20 e '30 Otto Rudolf Schatz ha illustrato numerosi libri e ha lavorato per vari giornali ed editori socialdemocratici. Dal 1925 fu membro del "Bund Österreichischer Künstler", dal 1928 al 1938 dell'"Hagenbund" e dal 1946 membro della Secessione viennese. Subito dopo che l'Austria fu occupata e annessa dalla Germania nazista nel 1938, Schatz ricevette un divieto di lavoro ed emigrò con la moglie ebrea Valerie Wittal a Brno e nel 1939 a Praga. Durante la guerra ha lavorato come operaio; in quel periodo dipinse quadri di piccolo formato. Nel 1944 fu deportato nel campo di concentramento di Grädit, e nel 1945 liberato dalle truppe sovietiche. Nel 1945 Schatz tornò a Vienna, dove fu particolarmente incoraggiato da Viktor Matejka, l'ex consigliere comunale incaricato degli affari culturali. Prima e dopo la guerra compì diversi viaggi che lo portarono in Italia, Francia, Inghilterra, Svizzera, Balcani, Asia e Stati Uniti, come dimostrano i quadri New York, Parigi, Vienna, Chioggia, Venezia, Roma.

Otto Rudolf Schatz ha una vasta opera: ha esposto le sue opere nella "Neue Galerie" del mecenate Otto Kallir-Nierenstein a Vienna e nelle mostre "Hagenbund". Le opere mostrano soggetti diversi nello stile dell'Espressionismo e della "Neue Sachlichkeit", La Nuova Oggettività. Il 24 aprile 1961 l'artista muore a Vienna.

Otto Rudolf Schatz è stato un rinomato illustratore di libri, grafico e pittore. Con le sue opere occupa un posto importante nell'arte europea della prima metà del XX secolo. Ha realizzato soprattutto xilografie, acquerelli, paesaggi urbani, opere di critica sociale e murales, ma anche mosaici e



fig. 350

graffiti per edifici residenziali. Interesse precoce per le opere di Egon Schiele, sviluppo tra Espressionismo e Nuova Oggettività. Negli anni Venti e Trenta realizza xilografie nello stile della Nuova Oggettività, con motivi erotici. *An der Amalfi Küste* (The Amalfi Coast, La costa di Amalfi, fig. 350), monogrammata ORS, olio su carta su tavola, cm 31,5x42,5, in proprietà privata a Vienna: l'olio è proiettato verso appunto la costa di Amalfi, ponendosi da ovest, sì da sottolineare il lungomare con gli edifici prospicienti, dagli intonaci improntati soprattutto ai rossi tipici della costiera amalfitana. La sua presenza in Italia si pone prima e dopo la guerra, dunque fra gli anni Trenta e Quaranta.

La Valle del Dragone della tedesca Carmina Manger (1957)

La pittrice tedesca **Carmina Manger** (Berlino, 1883 – Colonia, 1979) è conosciuta soprattutto per la pittura astratta e nota soprattutto per i suoi motivi surreali.

Esiste un'ampia collezione di disegni, a matita con motivi italiani (Bologna, Ravenna, Firenze, Venezia, Napoli, Roma ecc.); i disegni a matita colorata per lo più con studi di alberi e radici; i primi disegni a inchiostro. Si ricorda una raccolta di 58 disegni (di cui 27 disegni a matita colorata, 25 disegni a matita, 6 disegni a china): quasi tutte opere firmate, per lo più intitolate e occasionalmente datate, del 1947-'70 circa, dimensioni del foglio da 20x15 cm a 36,5x51 cm, montato in parte su cartoncino, in parte sotto passepartout[132].

L'opera in questione reca sotto la figurazione tutti gli elementi utili all'inquadramento: "1957 Amalfi Valle del Dragone"; la firma è sulla figurazione, in basso a destra " Carmina Manger" (fig. 351). L'elemento che colpisce è una struttura identificabile forse con un locale esistente negli anni Ottanta che si chiamava Sangrillà, una sorta di torretta a due livelli con un terrazzo soprastante. Siamo lungo una discesa a scalinata. È la valle del torrente Dragone, chiamata così perché, secondo la leggenda, vi si nascondeva un terribile drago che sputava fuoco, che sul lato ovest vede le rupi del monte Aureo con la chiesetta di Santa Maria del Bando e la Torre dello Ziro. La vegetazione ricorda la macchia mediterranea che domina le aree assolate.

La Valle del Dragone si snoda nel suo percorso per la montagna da Ravello in cima alle colline alla città di Atrani sulla costa.

Il Dragone è un fiume che scorre in una valle assai impervia e accidentata; lungo il suo corso esistono delle grotte dette "grotte di scala", attualmente in parte inesplorate. Il suo bacino idrico è compreso nei territori dei comuni di Scala, Ravello e Atrani e ne comprende buona parte dei centri abitati. Nasce con regime torrentizio dai monti di Scala, poi passa per la "lama (valle) di Pompeo" tra i primi insediamenti da cui nacque la Repubblica amalfitana (Minuta e Pontone); poi si unisce al ruscello detto "Reginula", che nasce dal santuario di Fontana Carosa sul Monte Cerreto (del comune di Tramonti) e segna il confine tra i territori di Ravello e Scala; infine corre alla volta del mare. Crea in prossimità del mare una valle tanto angusta da essere chiamata Atrani, ovvero "antro". Qui attraversa, in un alveo coperto ancor più angusto della vallata, l'intero centro cittadino per poi sfociare nel Mar Tirreno. Alla sua foce si trova una spiaggia nata dalla costruzione di una scogliera per proteggere la città dalle mareggiate.

---

132 Le Case d'asta che hanno venduto sue opere sono Auctionata Paddle8 AG e Nosbüsch & Stucke GmbH.



fig. 351

Il fiume era in origine perenne, ovvero aveva una portata continua che permise la costruzione di più mulini sul suo corso; privato in seguito (età medievale) di più sorgenti per il consumo idrico decadde in una portata di regime torrentizio. A causa della sua delicata situazione idrogeologica nel tratto focivo, il corso d'acqua ha causato più volte frane ed alluvioni in seguito a precipitazioni importanti, come nel 1954 (in concomitanza con la disastrosa alluvione di Salerno), nel 1984, nel 1987, nel 2000 e infine il 9 settembre 2010.

La Positano della francese Nicole Marette nel 1960

La *Positano* di Nicole Marette è un olio su cartone di cm 72x51, datato agosto 1960 (fig. 352), non firmato: riprende, avendo il mare alle spalle, la grande sagoma della chiesa madre, in particolare la cupola, resa con un colore verde scuro che dovrebbe richiamare la copertura maiolicata. Sul retro la scritta su tre righe "Marette / " Positano" / août 1960" (fig. 353). Si nota una grande attenzione a quei particolari che l'architettura di Positano sa regalare; penso ai balconcini con le ringhiere vezzosamente ricurve, sulla destra, ai grandi arconi sulla sinistra al centro, mentre l'aggrapparsi delle case in alto a destra sottolinea ancora una volta la caratteristica di città verticale. E poi sulla spiaggia due grandi barche di legno scure, di cui sono visibili i timoni sul retro[133]; in basso fra le due un barchino azzurro. Sulla sinistra verso il basso un ombrellone bicolore piantato sulla sabbia riporta alla spiaggia.

Le opere di **Nicole Marette** (1931 – Ivry-sur-Seine 21 febbraio 2021, 89 anni) sono state vendute in asta pubblica 15 volte[134], principalmente nella categoria Pittura, soprattutto in Francia.

Negli autoritratti dell'autrice ritroviamo quelle caratteristiche tipiche delle tante straniere che venivano a Positano in quegli anni: l'essere stato *rest camp* durante la guerra, portò poi allo straordinario afflusso di inglesi e americani in villeggiatura. La moda Positano, i sandali tipici, il tenore di vita, insomma tutto quello che racconta il celebre film di Vittorio Caprioli del 1961, *Leoni al Sole*.

Il primo Autoritratto, *Self-portrait with red shirt*, è un dipinto a olio su cartone della metà del secolo di cm 77x57 (Autoritratto con camicia rossa, fig. 354): presenta una splendida tavolozza, con colori vibranti come la maglietta rossa in contrasto con il bianco che circonda la testa e il marrone del cartone, soprattutto. Allo stesso modo, gli eleganti dettagli del volto contrastano con le decise pennellate sui bordi della maglietta, utilizzando appunto il cartone come parte integrante dell'opera. La posa immobile dell'artista emana un senso di sicurezza dell'artista, tipico degli autoritratti, che conferisce a questa grande opera molta forza. Un altro Autoritratto, *Self-portrait* (fig. 355), è un olio su tela di cm 44x34 firmato Nicole Marette e datato 1948-1949 in basso a destra. Non firmato è un terzo Autoritratto, *Self-portrait with red scarf*, un olio su tela di cm 61x46,5 (fig. 356).

---

133 A Positano gli anni Cinquanta-Sessanta sono caratterizzati dai famosi Riva, gli splendidi motoscafi creati dalla famiglia Riva che con i primi prototipi si cimentò fin dall'inizio del secolo e lo attraversò tutto, con i particolari Riva di Sofia Loren come di Brigitte Bardot.

134 Le analisi e i grafici realizzati da Artprice.com per Nicole Marette si basano su 15 aste.



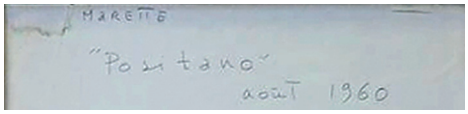
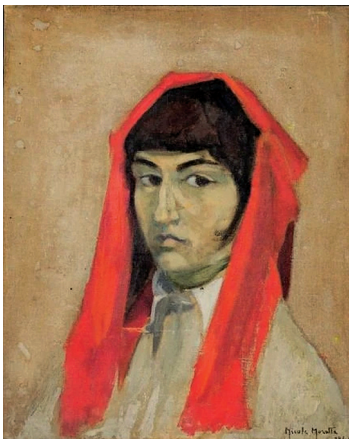


fig. 352
fig. 353





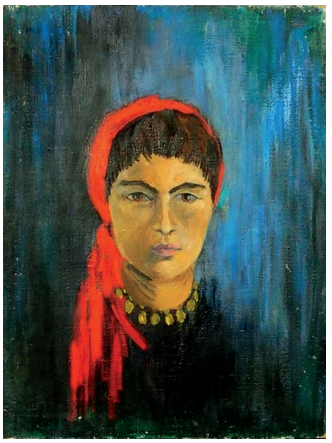


fig. 354
fig. 355
fig. 356

Didascalie delle immagini

Le immagini sono elencate seguendo la successione del libro e quindi le date possono non essere sempre in rigorosa sequenza cronologica.

In linea di massima, ogni didascalia contiene l'autore, il titolo dell'opera, la datazione; ma non sempre le opere sono firmate e, se la firma esiste, magari non è riconoscibile.

I titoli sono solo nella lingua originale, essendo tradotti nel corso dei capitoli; se non esiste un titolo, se ne dà uno descrittivo, non in corsivo e con asterisco.

Si è sempre cercato di fornire una datazione, anche se di massima.

1. Manifesto per la mostra *Italiensehnsucht!*, Bonn, 18.06.-19.09.2021
2. Copertina del Catalogo *Italiensehnsucht!*, Zwickau, dal 13.03.-30.05.2021;
3. Arthur Alexander Newbery, da giovane (foto d'epoca)
4. Arthur Alexander Newbery, da anziano (foto d'epoca)
5. Arthur Alexander Newbery, *Castle Guiscardi*, 1876
6. Arthur Alexander Newbery, Acquedotto medievale*, 1876-1880
7. Anonimo, *Il Ponte dei Diavoli*, stampa
8. Anonimo, *Ruinen einer Wasserleitung normanischen bei Salerno*, 1861
9. Arthur Alexander Newbery, *Marina Salerno*, 1876-1880
10. Arthur Alexander Newbery, *Salerno*, 1876-1880
11. Jean-Jacques Champin, Sant'Anna e la fontana*, 1822
12. Arthur Alexander Newbery, *I due fratelli Vietri*, 1876-1880
13. Arthur Alexander Newbery, *I due fratelli Vietri*, 1877
14. Cartolina raffigurante "Le due sorelle", i due scogli a Sirolo, Conero
15. Arthur Alexander Newbery, *Vietri sul mare*, 1876-1880
16. Arthur Alexander Newbery, *Monte Faliezzo Raito*, 1876-1880
17. Arthur Alexander Newbery, *Dragonea*, 1876-1880
18. Arthur Alexander Newbery, *Grotto of Dragonea*, 1876-1880
19. Arthur Alexander Newbery, *Lanterna di Fuenti Vietri*, 1877
20. Foto attuale della spiaggia, con una villa di colore rosso, che identifica il sito
21. Arthur Alexander Newbery, *Cetara*, 1876-1880
22. Arthur Alexander Newbery, *Cetara*, 1876-1880
23. Arthur Alexander Newbery, *Torre di Cetara*, 1876-1880

24. Arthur Alexander Newbery, *Grotto di Pennone*, 1876-1880
25. Foto attuale della Grotta Pandora dall'interno
26. Arthur Alexander Newbery, Castello di Maiori*, 1876-1880
27. Foto attuale del Castello con la sua cinta esterna
28. Arthur Alexander Newbery, *Grotta del Coccodrillo*, 1876-1880
29. Particolare della didascalia dell'acquerello citato sopra
30. Foto attuale della struttura denominata *Grotta del Coccodrillo*
31. Arthur Alexander Newbery, *Cala Bianca*, 1876-1880
32. Foto attuale di *Cala Bianca* nel Cilento
33. Arthur Alexander Newbery, *Old Arsenal*, 1880
34. Arthur Alexander Newbery, *Amalfi,* 1880
35. Harry T. Hine, *Salerno dal mare*, 1883
36. Harry T. Hine, *Self portrait*, fine Ottocento
37. Nilaus Fristup, *Udsigt fra en loggia ved Amalfikysten*, 1886
38. Raffaella Donnini, foto di Nilaus Fristup
39. Wilhelm von Gegerfelt, *Positano*, fine Ottocento
40. Wilhelm von Gegerfelt, *Italian Coastal Scene*, fine Ottocento
41. Franz Schreyer, *Ultime luci ad Amalfi*, 1892
42. Fr. Küdiler, *Veduta di Amalfi*, fine Ottocento
43. Anonimo, *Costiera lunare*, inizi Novecento
44. Ignacy Aleksander Gierymski, *Self-portrait*, 1900
45. Ignacy Aleksander Gierymski, *Amalfi Cathedral*, 1897-'99
46. Ignacy Aleksander Gierymski, *Ambone w Ravello*, 1898
47. Ambone di Ravello, cartolina d'epoca
48. Charles Rowbotham, *Above Positano*, fine '800-inizi '900
49. Charles Rowbotham, *Above Positano*, particolare
50. Charles Rowbotham, *Amalfi*, fine '800-inizi '900
51. Augustine e Sybil Fitzgerald, copertina del libro *Naples,* 1904
52. Augustine Fitzgerald, *Fountain Paparelle Villa Nazionale Naples*, 1904
53. Fontana delle Paparelle a Napoli, cartolina d'epoca
54. Augustine Fitzgerald, *La torre di Vietri*, 1904
55. Carl Johan Billmark, *La torre di Vietri*, litografia, 1852
56. Augustine Fitzgerald, *La torre di Cetara*, 1904
57. Augustine Fitzgerald, *La torre di Maiori*, 1904
58. Maurice William Greiffenhagen, *Minori at sunset*, 1907
59. Emil Radomsky, *Amalfi*, inizio Novecento
60. Particolare della firma
61. *Amalfi antica*, cartolina di fine Ottocento
62. Edward Burne-Jones, disegno di George Howard, Delaware Art Museum, 1885-'90
63. George Howard, *Terrazzamenti di Amalfi con contadini in primo piano*, Yorkshire, Castle Howard, 1910
64. Walter Ophey, *Selbstportrait*, 1916

65. Walter Ophey, *Türmchen in Positano*, 1910
66. Campanile della chiesa di San Giacomo a Positano
67. Walter Ophey, *Positano II*, 1910
68. Copertina del catalogo di una mostra su *Walter Ofey,* Düsseldorf 2018 – Würzburg 2019
69. Zeno Diemer, *Blick auf Amalfi*, 1910
70. Zeno Diemer, *Straßenbrücke bei Amalfi*, 1899
71. Rudolf Tegner, *Selvportraet*, 1899
72. Rudolf Tegner, *Kunstnerens Hustru Elna Tegner. Portraet, Positano, It.*, 1911
73. Rudolf Tegner, *Elna Tegner. Portraet, Positano, It.*, 1911
74. Gerda Wegener, *A Summer Day*, 1927
75. Gerda Wegener, *Portrait of Elna Tegner*, 1925
76. Rudolf Tegner, *Fiskerlejet i Positano. It.*, 1911
77. William Russell Flint, foto d'epoca
78. William Russell Flint, *A Courtyard at Amalfi*, 1913
79. William Russell Flint, *The Paid Dancer*, 1913
80. William Russell Flint, A *Southerly Gale Positano*, 1916
81. Carl Palme, foto d'epoca, 1904-'14
82. Carl Palme, *Bergsby i gronska, Amalfi*, 1911
83. Carl Palme, *Sydländskt landskap med träd*, 1911
84. Carl Palme, *Positano*, 1920
85. Carl Palme, *Positano*, 1920, retro
86. Carl Palme, *Positano*, 1920
87. Carl Palme, *Italiensk bergstad*, 1908
88. Carl Palme, *The Amalfi Coast*, anni Quaranta
89. Carl Palme, *The Amalfi Coast*, retro
90. Carl Palme, *Bergsby i sommargrönska, Amalfi*, 1911
91. Carl Palme, *Vinbåten från Amalfi*, anni Quaranta
92. Carl Palme, *Vinbärare vid havet*, anni Quaranta
93. Carl Palme, *Motiv från Sydeuropa*, anni Quaranta
94. Carl Palme, *Vårlandskap*, 1946
95. Carl Palme, *Chiesa Nuova*, anni Quaranta
96. Carl Palme, *Amalfi Coast*, 1948
97. Carl Palme, Strada principale di Positano *, anni Quaranta
98. Carl Plückebaum, *Mädchen am Brunnen vor Santa Maria Assunta, Positano*, 1910-'15
99. Carl Plückebaum, Autoritratto genere *Prosit birra alla spina*
100. Wallace Nutting, foto d'epoca
101. Wallace Nutting, *The Pergola*, 1917
102. Wallace Nutting, *Little Washerwomen di Amalfi*, 1917
103. Particolare delle *Washerwomen*
104. Ernst Eitner, *Portrait of Alma del Banco*
105. Alma del Banco, foto del 1897: Alma del Banco è la quarta da sinistra
106. Alma del Banco, foto inizi anni Quaranta

107. Alma del Banco, copertina del libro di Friederike Weimar, *Alma del Banco. Eine Hamburg Kustlerin*, 1862-1943
108. Alma del Banco, *Positano*, fine anni Venti
109. Alma del Banco, *Alfonso a Mare bei Praiano*, 1929
110. Anita Rée, copertina del libro di Maike Bruhns, *Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin*, 1885-1933, 1986
111. Anita Rée, copertina del libro di Maike Bruhns, *Anita Rée Das Werk*, 2018
112. Anita Rée, copertina del libro di Karen Schick, *Anita Rée Retrospective*, 2017
113. Anita Rée, copertina del libro di Karen Grol, *Himmel auf Zeit Die vergessene Kunstlerin Anita Rée*, 2020
114. Anita Rée, *Selbstbildnis*, 1904
115. Anita Rée, *Selbstbildnis im Atelier*, 1908
116. Anita Rée, *Self portrait*, 1910
117. Anita Rée, *Self portrait*, 1913 circa
118. Anita Rée, *Self portrait*, 1930
119. Anita Rée, *Selbstbildnis mit Pinsel*, 1932-'33
120. Anita Rée, *Assa*, disegno preparatorio
121. Anita Rée, *Assa*, disegno preparatorio
122. Anita Rée, *Assa*, 1931
123. Anita Rée, *Frauenbildnis*, 1923
124. Anita Rée, *Young Italian Woman*, 1922-'25
125. Anita Rée, *Blaue Frau*, 1925
126. Anita Rée, *Conte Ruggiero Carnelli*, 1922-'25
127. Anita Rée, *Die Mutter auf dem Totenbett*, 1930
128. Anita Rée, ultima foto di Anita Rée sulle dune di Sylt, 1933
129. Anita Rée, *Nenella Nobili (Römerin)*, 1926
130. Edward Okuń, *Fort by the sea*, 1920
131. Luca Albino, *Torre Normanna a Maiori*, prima metà Novecento
132. Luigi Paolillo, *La torre di Maiori*, anni Venti
133. Willem Welters, La torre normanna *, anni Venti
134. Soffitto dipinto di una casa nobiliare di inizi Novecento
135. Edward Okuń, *Self portrait with butterfly*, c.1902
136. Edward Okuń, *Portrait of the Artist and his wife, Anticoli-Corrado in the Background*
137. Edward Okuń, *Mediterrean landscape*, anni Venti
138. Edward Okuń, *Amalfi*, anni Venti
139. Gertrud Abler Eberz, foto d'epoca
140. Gertrud Abler, *Haus im Gebirge*, anni Venti
141. Gertrud Abler, *Südliche Landschaft*, anni Venti
142. Josef Eberz, *Abend bei Mojano*, anni Venti
143. Josef Eberz, *Minori*, anni Venti
144. Josef Eberz, *Am Golf von Salerno*, anni Venti
145. Josef Eberz, *Häuser am Golf von Salerno*, anni Venti

146. Hans Stocker, *Positano*, 1922
147. Hans Stocker, fotografia, Gettyimages, 1949
148. Richard Dölker, *Nachtliche Prozession / Salerno*, 1923
149. Richard Dölker, *Erchie*, 1923
150. Richard Dölker, *Conca Marini*, 1923
151. Richard Dölker, La chiesa di San Salvatore de Birecto ad Atrani*, 1923 circa
152. Richard Dölker, *Kirchenfest Vettica*, 1923
153. Richard Dölker, *Kirchenfest Vettica*, 1923
154. Richard Dölker, *Cetara*, 1926
155. Richard Dölker, *Marina di Vietri (Scirocco)*, 1927
156. Richard Dölker, Torre di Vietri sul Mare*, fine anni Venti
157. Richard Dölker, *Vietri sul Mare*, fine anni Venti
158. Richard Dölker, La chiesa di San Giovanni a Vietri sul Mare*, 1928
159. Richard Dölker, La torre di Vietri sul Mare*, 1928
160. Richard Dölker, La chiesa di San Giovanni a Vietri sul Mare*,
161. Richard Dölker, La torre di Vietri sul Mare*, 1928
162. Richard Dölker, *Vietri*, fine anni Venti
163. Richard Dölker, *Sarazenen Turm Marina d'Albori*, 1928
164. Richard Dölker, *Cetara*, ma Marina di Positano, fine anni Venti
165. Richard Dölker, *Costiera amalfitana*, 1930
166. Richard Dölker, *Positano*, fine anni Venti
167. Richard Dölker, *Orangen in schnee*, 1929
168. Richard Dölker, La torre Crestarella*,
169. Richard Dölker, Cetara*, 1926
170. Richard Dölker, *Agropoli*, 1928
171. Günther Stüdemann, *Kirche am Meer*, 1924
172. Günther Stüdemann, particolare del quadro sopra
173. Günther Stüdemann, Günther Stüdemann con la moglie Luise
174. Günther Stüdemann, *Positano*, 1954
175. Sara van Heukelom, foto da bambina, 1886
176. Sara van Heukelom, *Positano*, 1924
177. Jo Koster, *Self-portrait*, 1915
178. Jo Koster, *Positano*, 1924
179. Adriaan Lubbers, *Chiesa di San Giuseppe a Positano*, 1924
180. Copertina del libro di Italo Tavolato, *Lubbers*, 1925
181. Cartolina pubblicitaria di Georg Heine
182. Georg Heine dipinge Elisabeth, 1925
183. Georg Heine, *Ohne Titel*, 1932
184. Georg Heine, *Amalfi,* 1924
185. Georg Heine, *Amalfi,* 1924
186. Max Pechstein, *Selbstbildnis mit Hut und Pfeif*, 1918
187. Max Pechstein, Brief an Dr. Walter Minnich in Montreux aus Positano vom Juli 1925

188. Max Pechstein, *Ein Italiener Positano*, 1925
189. Max Pechstein, *Italian stone carriers*, 1925
190. Max Pechstein, francobollo relativo al dipinto precedente
191. Max Pechstein, *Einholen des Bootes*, 1925
192. Max Pechstein, *Kaktus Positano*, 1925
193. Henry Varnum Poor, *Portrait of Karl Zerbe*, 1948 circa
194. Karl Zerbe, *Landschaft aus Süditalien*, 1924-'26
195. Niels Frederik Schiøttz-Jensen, foto d'epoca
196. Niels Frederik Schiøttz-Jensen, *Italienerinder ved fontænen i Ravello*, 1925
197. Niels Frederik Schiøttz-Jensen, *Kvinder henter vand ved brønden i Ravello*, 1925
198. Niels Frederik Schiøttz-Jensen, *Piger ved fontænen i Ravello*, 1925
199. Niels Frederik Schiøttz-Jensen, *Sorting fruit*, 1941 (?)
200. Niels Frederik Schiøttz-Jensen, *View from Italy with monks outside*, 1925
201. Rudolf Jacobi, *Vietri sul Mare*, 1923
202. Rudolf Jacobi, *Marina Positano* *, retro del *Porträt seiner Frau Annot*, 1923
203. Rudolf Jacobi, *Positano*, 1923
204. Rudolf Jacobi, *Die Marina von Positano*, 1923-'24
205. Rudolf Jacobi, *Positano*, 1923
206. Rudolf Jacobi, *Southern Landscape* o *Positano*, 1924
207. Oliver Dennett Grover, *Self Portrait*, anni Venti
208. Oliver Dennett Grover, *The Amalfi Coast*, 1913
209. Oliver Dennett Grover, *La chiesa di San Giovanni del Toro*, 1926
210. Otto B. de Kat, Ravello, *St. Giovanni del Toro*, 1935
211. Margaret Jordan Patterson, *Ravello*, 1933
212. Oliver Dennett Grover, elenco delle opere del *Memorial exibition*, 1928
213. Oliver Dennett Grover, elenco delle opere del *Memorial exibition*, continuazione
214. Karl Kämpf, Autoritratto* seconda metà anni Venti
215. Karl Kämpf, *Positano*, immediato dopoguerra
216. Karl Kämpf, *Positano*, particolare delle scale
217. Karl Kämpf, *Positano*, scritta sulla cornice
218. Oskar Gawell, *Selbstbildnis mit pinsel und palette*
219. Oskar Gawell, *Positano*, 1925
220. Oskar Gawell, *Italienerin*, 1926
221. Copertina del libro *Oskar Gawell, Der lyrische Expressionist*, 2021
222. Theodor Kern, *Selbstportrait*, 1925
223. Theodor Kern, *Positano*, 1926
224. Theodor Kern, *Houses on the hillside*, 1929
225. Theodor Kern, Positano*, *1930*
226. Theodor Kern, Vietri sul Mare (?)* fine anni Venti
227. Theodor Kern, Ravello (?)*fine anni Venti
228. Hermann Euler, *Positano*, 1930
229. Hermann Euler, foto d'epoca mentre dipinge

230. Josef Buchty, *Häuser vor Gebirgskulisse*, 1926
231. Josef Buchty, *Stadt vor Gebirgskulisse*, 1926
232. Josef Buchty, *Positano*, 1926
233. Josef Buchty, *Positano - Teilansicht*, 1926
234. Josef Buchty, *Abendliche Straßenpartie*, 1926
235. Josef Buchty, *Südländisches Städtchen*, 1926
236. Josef Buchty, *Fischer im Hafen*, 1926
237. Josef Buchty, *Straßenszene*, 1926
238. Josef Buchty, *Blick aus einem geöffneten Fenster auf eine Küstenlandschaft*, 1926
239. Josef Buchty, *Am Strand von Capri mit Blick auf die Faraglioni-Felsen*, 1926
240. Karoly Patko, *Self-portrait with Hat*, 1925
241. Karoly Patko, *Self-portrait*, 1928
242. Karoly Patko, *Self-portrait*, 1928
243. Ernő Bánk, *Karoly Patko*, anni Venti-Trenta
244. Karoly Patko, *Iren la compagna*, anni Venti-Trenta
245. Karoly Patko, *Resting Girl*, anni Venti-Trenta
246. Karoly Patko, *At the Fireplace*, 1926
247. Karoly Patko, *Atelier*, Roma 1927
248. Karoly Patko, *Atelier*, Roma 1931
249. Karoly Patko, *At the Hungarian Academy*, 1931
250. Karoly Patko, *Vietri sul mare*, 1931
251. Torre di Marina di Vietri, foto attuale
252. Karoly Patko, *Vietri sul mare, látképe*, 1923
253. Karoly Patko, *Baia di Cetara*, 1932
254. Karoly Patko, *Vietri sul mare*, 1931
255. Ex-Vetreria-Ricciardi, foto 1870
256. Karoly Patko, *Sunlit Italian Landscape*, 1930
257. Karoly Patko, *Positano*, 1931
258. Karoly Patko, *Positano*, 1930
259. Karoly Patko, *Atrani*, 1931
260. Atrani, foto Brogi 1898
261. Karoly Patko, *Italian Fishermen*, 1929
262. Karoly Patko, *Shipwrights*, 1929
263. Karoly Patko, *Washer women*, 1930
264. Karoly Patko, *Still Life with Bread*, fine anni Venti
265. Karoly Patko, *Brick-yard*, anni Venti-Trenta
266. Karoly Patko, senza titolo, anni Venti-Trenta
267. Karoly Patko, *Watering the Horses*, 1937
268. Karoly Patko, *Brickyard*, anni Venti-Trenta
269. Karoly Patko, *Italian Brick Factory*, anni Venti-Trenta
270. Karoly Patko, *Brick-burner, Italian factory yard*
271. Karoly Patko, Biennale Venezia, manifesto, 1928

272. Karoly Patko, Biennale Venezia, manifesto, 1930
273. Karoly Patko, Biennale Venezia, manifesto, 1942
274. Karoly Patko, Mostra, locandina, 1950
275. Karoly Patko, Mostra, locandina, 1955
276. Karoly Patko, Mostra, locandina 1957
277. Hugó Poll, Self-portrait
278. Hugó Poll, *Amalfi*, anni Trenta
279. Jupp Winter, Autoritratto a china su carta, anni Trenta
280. Paula Bärenfänger, *Positano*, 1930
281. Jupp Winter, *Positano*, anni Trenta
282. Jupp Winter, *Positano*, anni Trenta
283. "Cahiers d'Études Germaniques", 1987, frontespizio
284. Stephanie Hollenstein, la Hollenstein studentessa
285. Stephanie Hollenstein, la Hollenstein in abito militare
286. Stephanie Hollenstein, *Portrait of Dr. Franziska Gross*, 1939
287. Stephanie Hollenstein, *On the Amalfi Coast*, 1931
288. Stephanie Hollenstein, *Cetara*, 1931
289. Stephanie Hollenstein, *Conca dei Marini*, 1931
290. Stephanie Hollenstein, *Città morta*, 1931
291. Ulrich Güssow, *Selbstbildnis*, 1931
292. Ulrich Güssow, *Positanesisches Allerlei*, 1933
293. Ulrich Güssow, *Die Dreie Steigen Steile Treppen*, 1933
294. Ulrich Güssow, *Der Kleine Esel Quält sich sehr*, 1933
295. Ulrich Güssow, Positano*, 1933 circa
296. Ulrich Güssow, gruppo di 5 litografie a temi archeologici, 1935-'36
297. Ulrich Güssow, litografia con tema di Europa sul toro, 1935-'36
298. Ulrich Güssow, litografia con scena di combattimento, 1935
299. Carl Budtz Moller, *Selbstbildnis im Malermantel mit Zwicker und Zigarre*, 1906
300. Carl Budtz Moller, *Henimod Aften efter Regn*, 1919
301. Carl Budtz Moller, *Gade i Positano*, 1933
302. Alice Mary Bruhn Tvede, *Ravello, San Cataldo*, 1934
303. Alie Mary Bruhn Tvede, scritta sul retro
304. Edward Cucuel, *Self-portrait*, anni Trenta
305. Edward Cucuel, *Sommerliche terrasse am Tyrrenische meer*, anni Trenta
306. Edward Cucuel, *Abend Stimmung Positano*, anni Trenta
307. Edward Cucuel, *Amalfi-Coast in morning sun*, anni Trenta
308. Edward Cucuel, *Amalfi Coast in the storm*, anni Trenta
309. Edward Cucuel, *The Gulf of Salerno*, Amalfi, anni Trenta
310. Erling Enger (?), Amalfi illustrata *, 1936
311. Strada Sorrento-Amalfi, cartolina 1934
312. Erling Enger, foto d'epoca
313. Giovanni Zagoruiko, *Marina di Positano*, 1939

314. Giovanni Zagoruiko, *Marina di Positano*, firma
315. Bruno Marquardt, *Casa di Positano*, 1939-'45
316. Bruno Marquardt, *Casa di Positano*, firma
317. Bruno Marquardt, *Chiesa ai Mulini*, anni Quaranta
318. Bruno Marquardt, Barche, cupole, persone*, anni Quaranta
319. Bruno Marquardt, foto d'epoca con occhiali subacquei
320. Wanda De Felicis, tomba con epigrafe nel cimitero di Positano
321. Wanda De Felicis, *Vaso cinese con rami di pesco*
322. Wanda De Felicis, *Vaso cinese con rami di pesco*, firma
323. Wanda De Felicis, *Cactus con fiori* (sul retro)
324. Paula Bärenfänger, Cactus in fiore*, 1942
325. Ettore Pignone del Carretto, Scorcio di Positano*
326. Ettore Pignone del Carretto, Scorcio di Positano*
327. Arthur Henry Andrews, Ritratto di Sushila Singh di profilo*, anni Trenta-Quaranta
328. Arthur Henry Andrews, Ritratto di Sushila Singh con cappello e sciarpa rossa*, anni Trenta-Quaranta
329. Arthur Henry Andrews, *Portrait of Mrs Andrews, seated on a blue chair*, anni Trenta-Quaranta
330. Sushila Singh, scritta sul retro del ritratto di Arthur Henry Andrews, 1925
331. Sushila Singh, *Portrait of Arthur Henry Andrews*, 1925
332. Arthur Henry Andrews, *Positano*, anni Trenta-Quaranta
333. Sushila Singh, *Positano*, anni Trenta-Quaranta
334. Henri Charles Manguin, Henri e Jeanne Manguin, foto 1900
335. Henri Charles Manguin, *Blick auf den hafen von Amalfi*, 1940
336. Hans Bohrdt, foto d'epoca
337. Hans Bohrdt, *Blick auf die Amalfikuste zwischen Salerno und Positano*, 1941
338. Jurgen von Konow, foto d'epoca
339. Jurgen von Konow, *Positano*, 1948
340. Jurgen von Konow, *Apelsiner*, 1948
341. Jurgen von Konow, *Äppelträd*, 1948
342. Jurgen von Konow, *Positano*, 1948
343. Grigor Auer con la moglie Nadezhda Tsistjakova in uno studio a San Pietroburgo, 1905
244. Grigor Auer, *Ravello*, 1954
345. Grigor Auer, *Italiasta Kesämaisema Ravello*, 1954
346. Jules Schyl, foto d'epoca
347. Jules Schyl, *Positano*, 1959
348. Jules Schyl, *Ravello*, 1960
349. Otto Rudolf Schatz, *Self-portrait*, inizi Novecento
350. Otto Rudolf Schatz, *An der Amalfi Kuste*, anni Trenta-Quaranta
351. Carmina Manger, *Amalfi Valle del Dragone*, 1957
352. Nicole Marette, *Positano*, 1960
353. Nicole Marette, scritta sul retro del quadro sopra

354. Nicole Marette, *Self-portrait with red shirt*
355. Nicole Marette, *Self-portrait*, 1948-'49
356. Nicole Marette, *Self-portrait with red scarf*

Ringraziamenti

Ancora una volta, come già con i libri che hanno preceduto questo ultimo sforzo, voglio con gioia ringraziare il Centro di Cultura e Storia Amalfitana nelle persone di Ermelinda Di Lieto, Giuseppe e Michele Cobalto, Giovanni Camelia, Associazione veramente benemerita per l'opera di valorizzazione del territorio da quasi cinquant'anni.

Come le precedenti, anche questa pubblicazione è maturata in un periodo cupo per l'intera umanità, ed io sono andata avanti per la felicità che mi regalava questa ricerca e la mia riconoscenza verso gli amici del Centro è dunque ulteriormente maturata. L'elaborazione di questo libro è stata ancora per me un'ancora di salvezza e il loro entusiasmo mi ha dato la forza di perseverare.

Al Sindaco di Positano Giuseppe Guida e all'assessore Michele De Lucia anche sono molto grata, perché mi hanno dato sempre carta bianca con estrema fiducia.

Susanne Dölker e Jutta Lamprecht, con l'amico recente ma antico per comunanza di intenti Rainer Pauli, mi hanno voluto privilegiare di un ruolo speciale nell'eredità di Richard Dölker, del quale appaiono molte opere.

All'amico Gianfranco Aiello, grande professionista e infaticabile collezionista, sento di esprimere grande riconoscenza per aver potuto seguire la nascita e la crescita dei Musei Aiello, a Moliterno, MAM, in particolare lo splendido Museo del Paesaggio, dal quale provengono opere importanti contenute in questo libro. Inoltre circa una ventina di opere appartengono ad una sua raccolta di acquerelli di grande fascino, che costituisce il primo capitolo di questo libro, ponendosi come inizio cronologico.

Ringrazio tanto anche un altro amico "storico", Andrea De Luca di Amalfi per la segnalazione di numerose opere, che nella sua "La Scuderia del Duca" ad Amalfi conserva come straordinarie attestazioni del territorio. Anche Andrea De Luca, nella sua generosità, ha spesso fotografato le opere, semplificandomi notevolmente il lavoro.

Menziono ancora in ordine cronologico Maurizio Apicella di Amalfi per la segnalazione di numerose sue opere, poi passate nella collezione di Andrea De Luca; Marco Alfano per l'ungherese Hugo Poll.

Un amico siciliano mi ha dato la gioia di pubblicare opere di Zagoruiko, Marquardt e, per la prima volta, Wanda De Felicis, moglie di Eduardo del Castillo della quale non si conosceva nulla. Gliene sono gratissima.

A Doris e Werner Hahn, di Laichingen, sono molto riconoscente per il contributo sulla coppia Rudolf e Annot Jacobi, della quale si occupano da molto tempo, come anche per Josef Buchty.

A Michelangelo Russo e Giampaolo Nuzzo devo l'inserimento di opere molto particolari, quelle di Stephanie Hollenstein e di Emil Radomsky.

All'artista Marina Pane devo due scorci di Positano di Ettore Pignone del Carretto, sempre un notevole interprete del paese dove scelse per vivere.

Ultimi, ma primi, i miei cari ai quali devo tutto l'amore e il sostegno che è difficile esprimere a parole, ma che è stato ed è per me sempre fonte sicura di appoggio.

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2023