

Gli uomini e i monti del Cantone Grigioni nell'opera grafica de Ernst Ludwig Kirchner

Autor(en): **Luzzatto, Guido L.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **47 (1978)**

Heft 2

PDF erstellt am: **27.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-37064>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Gli uomini e i monti del Cantone Grigioni nell'opera grafica di Ernst Ludwig Kirchner

Forse perché la vedova di Giovanni Segantini provide, dopo la morte dell'artista a ottenere la cittadinanza elvetica, e perché i figli e i figli dei figli continuarono sul posto la vita del grande pittore precocemente defunto, Giovanni Segantini viene considerato appartenente al Cantone Grigioni come a una patria adottiva.

Non così¹⁾ fino ad oggi il grande pittore ed incisore espressionista germanico Ernst Ludwig Kirchner, che pure fu a Davos e dintorni per più di vent'anni, ossia molto più a lungo che Segantini a Savognino, Soglio e Maloja. Segantini inoltre aveva già dato in Brianza manifestazioni molto alte della sua arte, mentre si può dire che Kirchner sia nato nuovamente in mezzo ai monti: si può dire che la sua opera precedente non fosse neanche preparatoria, perché troppo volutamente polemica e aggressiva nelle sue manifestazioni a Dresda e a Berlino, mentre nella solitudine e nella grandiosità della montagna egli divenne un puro creatore. Egli si tolse la vita per protestare contro le barbarie nazista che non perseguitava soltanto gli avversari politici e gli ebrei, ma anche gli artisti di fantasia

originale possente, forse per uno speciale rancore del Führer pittore mancato, che era stato sconfitto a Vienna dal grande Kokoschka, e che vedeva negli espressionisti tedeschi i fratelli solidali di quel pittore geniale che egli non poteva capire. Nella mirabile monografia dedicata all'opera grafica, *Annemarie Dube-Heynig* (Prestel Verlag, München) ha scritto: «La sua morte fu la risposta alla persecuzione della sua arte. Con essa egli salvava tutta la dignità della sua esistenza ed in certo modo ristabiliva un certo ordine. Per l'ultima volta il suo indomito fiero coraggio e la sua appassionata negazione di ogni compromesso apparvero chiaramente. Era la via dell'uomo libero, intellettuale, in un mondo nemico della sua opera.»

Così Kirchner moriva il 15 giugno 1938, ancor prima della guerra con i suoi orrori incommensurabili. Anche per questo dovrebbe essere più popolare e più famoso nella storia del nostro tempo. Notiamo che egli partecipò alla vita cantonale anche pubblicando nella «Davoser Zeitung» due suoi scritti importanti a poca distanza di tempo, alla fine del 1926 e al principio del 1927, in occasione di un'eposizione di suoi quadri a Davos. *Walter Kern*, impiegato allora all'ufficio turistico di Davos, fu uno dei primi chiari critici dei capolavori pitto-

1) Va però notato il posto che oggi Kirchner ha nella pinacoteca grigione di Coira e in collezioni private. (n. d. r.).

rici realizzati nella montagna svizzera. Contro un'ingiustizia della storia dell'arte predominante, vogliamo ancora notare che gli storici si ostinano per lo più a considerare la fine dell'espressionismo intorno al 1924, perché allora si esaurirono le battaglie collettive di gruppo, e perché, prima di essere combattuto e deriso ufficialmente dalle autorità governative naziste, l'espressionismo cessò allora di essere considerato l'avanguardia della pittura germanica. Eppure una storia dell'arte illuminata deve riconoscere che l'espressionismo tedesco durò e fu fecondo di opere elevate fino alla morte dei suoi grandi iniziatori, Kirchner fino al 1938, Heckel, Nolde e per ultimo Schmidt-Rottluff, nonché Richard Seewald che può pure essere considerato un espressionista a suo modo, e che è morto recentemente nel Canton Ticino. Non sono queste osservazioni oziose o pedanti, perché si tratta di riconoscere l'importanza di una scuola pittorica e grafica, al di là degli scandali dei movimenti iniziali, chiamati «Brücke» e «Blauer Reiter.» La grandezza di Kirchner ci appare soprattutto nei magnifici dipinti delle foreste nei quali si afferma l'accentuazione fantastica possente degli aspetti vitali e del colore dei tronchi, delle radici, nell'atmosfera delle ombre e delle luci; ma la grafica è ancora più convincente per quello che riguarda la rappresentazione degli uomini. La pittura infatti, anche quella di Giovanni Giacometti o di Max Buri, inevitabilmente porta l'attenzione sul colore dei vestiti, dell'ambiente, della tavola o della fontana dei montanari. L'incisione invece concentra naturalmente l'espressione intensa sui volti, ed esalta così la comprensione della personalità umana, rendendola nella sua nobiltà.

Siamo lieti di potere citare consenzendo ancora la scrittrice Dube-Heynig, dove essa scrive: «Alla spensieratezza infantile del ragazzo dell'alpe si contrappone l'umanità rischiarata nel volto di Kaspar Cadiepolt. Pieno di amore Kirchner ha guardato nell'anima di quest'uomo ed immerso l'immagine di una verità più profonda nella tavola di legno, con pazienza e con venerazione, un taglio dopo l'altro. È la testa più bella e più veneranda nel ricco novero dei simulacri di uomini grigionesi che Kirchner ha inciso e dipinto. In essi riecheggia il caldo sentimento di riconoscenza che Kirchner provava per gli esseri umani della valle di Davos che gli erano venuti incontro con confidenza onesta e nella dignità naturale del loro essere. Lo accolsero come uno di loro e lo fecero risanare, così come la natura nella sua grandezza e nella sua semplicità gli restituì la tranquillità.» (op. cit., pag. 89)

La xilografia del vecchio montanaro barbuto con cappello nero (Kaspar Cadiepolt) è del 1919, e contiene tutta la ricchezza della sonorità musicale dell'arte grafica matura di Kirchner. Questa sonorità vibra mirabilmente nelle luci che sono interferenti ai tratti scuri, specialmente negli occhi e intorno agli occhi, e nelle labbra sotto i baffi ricurvi e sopra la barba, ma anche poi nelle linee fortemente incise della mano nodosa e della fronte solcata dalle rughe. Più in alto, in un contrasto più facile, il grande cappello nero viene a essere contrapposto alle luci radianti dello spazio esterno. Il naso è fortemente segnato, e la personalità vigorosa di un pastore viene a essere interpretata nel suo valore intellettuale e spirituale, non soltanto nell'aspetto pittoresco di un vecchio robusto e rotto alle fatiche della montagna. Questo

dà tanto valore alla comprensione artistica di Kirchner per l'umanità di un grigionese libero e indipendente, formato dalla sua esistenza nella vastità della natura alpina, ma anche nella tradizione della libertà delle Tre Leghe. Analogo è l'effetto di un altro ritratto inciso in legno del 1917, che è intitolato «Testa di pastore (Martin Schmid)»: qui si tratta di una rappresentazione più complessa, perché il foglio comprende intorno alla testa e al collo del pastore, anche la testa della mucca, anche le travi delle stalle e delle casette di legno, nonché la presenza dei picchi delle montagne. Si tratta dunque di un quadro anche di paesaggio, e la massa dei capelli e della barba a punta viene a staccare sul paese e sul cielo; ma anche qui il naso aquilino, il labbro e la narice, gli occhi e le sopracciglia rendono una personalità originale e gagliarda. Infatti, questi due uomini non differiscono molto, nei loro simulacri penetrati nel mondo fantastico di Kirchner, dal ritratto imponente di un intellettuale, van de Velde, della stessa epoca, dove agiscono profondamente, intorno alla testa, gli elementi del paesaggio grigionese, le vette, la fascia di foresta, i singoli abeti e il gruppo di case sull'alpe. Così, senza declamazioni e senza superflue dichiarazioni, Kirchner ha dato una glorificazione monumentale della personalità di uomini dediti al duro lavoro agricolo sulle loro montagne.

L'espressione di Kirchner è grandiosa anche nel paesaggio, ma chi si è immerso nella realizzazione specialmente di quei due volti rugosi, sente l'affinità fra il modo di realizzare l'effigie di uomini viventi e quella di rendere la natura, divenuta per Kirchner non più un'esperienza imponente estranea, ma l'ambiente in cui la sua fantasia sbocciava e giungeva alle af-

fermazioni più possenti.

In una lettera a Gustav Schiefler, Kirchner scriveva nel 1927: «Le devo confessare che sono abbastanza eretico per dare un grande valore al contenuto e all'oggetto. Per me l'elemento decisivo nella professione di pittore era il fatto che attraverso le immagini io potevo dire qualcosa.»

Così, contro le tendenze verso l'astrazione e verso i valori plastici puri, Kirchner riaffermava, dalla valle di Davos, la volontà di dare un resoconto sostanziale di quello che aveva veduto e che aveva vissuto. La realizzazione appassionata della fantasia di un espressionista che liberamente accentuava ed esaltava gli aspetti dinamici più forti nella rappresentazione del mondo, non appariva meno devota al vero che la realizzazione degli impressionisti, intensamente devoti alla visione fusa di un momento dell'atmosfera. La fedeltà al vero di Kirchner appare eccezionalmente delicata in una delineazione data in acquaforte nel 1937, «Kuehe im Gebirge», «Mucche in montagna», che è anche un'eccezionale riuscita di movimento in avanti degli animali, dalla penombra del fondo verso la chiarezza del primo piano, dove è anche un disegno del sole nascente: la realizzazione vivissima delle quattro mucche in cammino sarebbe molto piaciuta anche a Rodin. Questa acquaforte è un'eccezione nell'opera di Kirchner, ma vale a testimoniare il suo schietto amore per la realtà che lo circonda.

Il colore del resto, pur domato dalla limitazione dell'incisione, ci appare stupendo in due opere di questa produzione grafica. L'una è l'incisione in legno a colori del 1919 intitolata «Wintermondnacht», «Notte di luna d'inverno»: è realizzata in azzurro chiaro e scuro, rosa, rosso e arancio-

ne, rosso scuro, giallo, verde e bianco. L'espressione intensa è dominata dal rosso del cielo che si ripercuote nei rossi di alcuni abeti e di una capanna del resto coperta di neve. Agiscono quindi con immediatezza la livida e algida chiarezza del campo di neve e di quel tetto, quindi l'oscurità azzurra della massa dei monti. La luna gialla in alto è circondata da alcune nuvole, ma è così trasfigurata nella sostanza della nuova pagina coloristica da non isolarsi come piccolo astro notturno quale appare nelle opere di Caspar David Friedrich e di altri pittori romantici amanti della presenza lunare nel paesaggio: qui, malgrado la verità dell'insieme, prevale l'espressione della neve e del freddo invernale.

L'altra espressione coloristica si trova in un'incisione in legno a colori più semplici, in nero, azzurro, verde chiaro e scuro e giallo, del 1933, «Waldfriedhof» «cimitero nel bosco». Qui malgrado la complessità dell'elaborazione delle tinte, sentita è soltanto la vivezza di quel verde quieto ed esteso che dà la nota espressiva fondamentale. Quasi come in una vetrata, i neri, e poi l'azzurro chiaro delle zone di cielo al di sopra degli alberi, servono soltanto a rendere tanto espressivo questo verde tenero e riposante del vasto cimitero.

Veniamo così alle espressioni più drammatiche e più forti e più personali di Kirchner grafico che sono nel suo bianco e nero così ricco di contrasti. Questo è quel paesaggio che sentiamo affine all'esplorazione dei volti. Tale è la xilografia del 1920, «Junkernboden», una pagina che mantiene la sua unità malgrado la complessità panoramica, dal primo piano di cumuli erbosi alle punte della pineta, alla veduta aperta di valle e quindi alle cime delle montagne,

nonché a una mezzaluna in cielo. Luci prorompono nel terreno, nella foresta e anche nel cielo, soprattutto nell'angolo destro, e tutto ciò dà una vibrazione simultanea di vita in tutta la natura. Un altro paesaggio simile è quello di «Stafelalp» del 1918, veduta complessiva, che include anche un corteo di mucche, una visione comprensiva di casette diverse, di alture e di montagne. Risaltano molto fortemente i comignoli sopra i tetti, risalta anche la fontana in primo piano. Tutto qui è movimentato, tutto è vibrazione istantanea. È quasi superfluo ricordare che già il grande maestro della grafica di tutti i tempi, Dürer, aveva tratto partito dall'affinità del legno delle cose rappresentate con il sapore del legno inerente a una xilografia. Kirchner ha rinnovato questa rispondenza del materiale all'espressione, e lo si sente anche in un'altra «Stafelalp», incisione del 1917, più aperta e più chiara, con ben due fontane che si riversano nei bacini e con il risalto rigoroso di tutte le capanne dell'alpe, davanti alle macchie nere delle foreste e delle rocce.

Terza Stafelalp, datata 1918-19, è una magnifica creazione di sprazzi di luce nel cielo dietro le nuvole e dietro le vette, ma anche in primo piano sui monticelli del terreno accidentato e sui tetti obliqui. Qui una montagna nera dà il più facile effetto di contro-luce, ma tutta la pagina è animata da una mirabile vibrazione istantanea.

Ci troviamo quindi di fronte di nuovo a una bellissima testa di uomo, del 1918, «Alter Bauer», «Vecchio contadino». Anche qui è conosciuto il nome e cognome del grigionese Florian Sprecher. La pagina è meno concentrata nella funzione del ritratto, perché è più grandiosamente ritmata nella folgorante creazione di luci ra-

dianti, a cui si congiunge il bianco della barba, dei baffi, dei capelli. Tuttavia, anche nello spettacolare risultato di luminosità contro oscurità, è mantenuta certo la nobiltà del viso, di tutto quel volto compatto nel vero intorno alla chiarezza degli occhi che guardano dritti in avanti.

Notiamo del resto che anche il mirabile ritratto di Ludwig Schames del 1918 si apparenta ai ritratti dei montanari grigionesi benché lo sfondo sia tutto diverso e benché nel volto dell'uomo anziano sia una più fluente chiarezza dalla fronte fino all'ampia barba sopra il nero del vestito. In certo modo l'autoritratto dello stesso 1918, intitolato «Testa del malato», «Kopf des Kranken», si congiunge ancora ai ritratti monumentali dei montanari, dimostrando meglio di ogni altra dissertazione quanto quelle fisionomie umane siano state sentite vicine dall'artista stesso, ed accolte nella più alta intensità ritmica dello stile nell'incisione in legno.

Si possono invece considerare come rare anticipazioni dello stile maturo del periodo di Davos una felice incisione in legno del 1906-7, che rende alcune piante vigorose in un parco, e così l'incisione in legno del ritratto di Alex, del 1908, magnificamente fusa nella potenza dei neri e nella vivissima animazione della fronte e delle guancie chiare in una specie di sorriso. Si apparenta un poco alle creazioni grandiose del paesaggio di Davos anche l'incisione in legno del 1916, realizzata quasi in montagna, a Königsstein nel Taunus, con una realizzazione espressiva dei binari del treno, del fumo di una locomotiva, ma soprattutto delle casette o baracche intorno a quella stazione. Si è anche cronologicamente vicini al trasferimento di Ernst Ludwig Kirchner nel maggio 1917: da Davos stesso Kirchner

fu portato poco dopo sulla Stafelalp sopra Frauenkirch. Vivamente Annemarie Dube-Heydig ha scritto qui: «I medici avevano considerato perduto il malato grave, ma è come se egli fosse stato tenuto in vita dal lavoro, dal desiderio di realizzare in immagini le meraviglie del mondo della montagna nuovamente contemplate.»

La scrittrice aggiunge che nel luglio 1918 Kirchner occupò una casa di contadini fra i larici presso Frauenkirch, ove rimase fino all'autunno 1923, passando per lo più i mesi d'estate sulla Stafelalp. Giustamente la scrittrice ha riconosciuto: «Con il trasferimento nella Svizzera avviene la grande separazione in due parti dell'opera di Kirchner.» Subito dopo ancora essa scrive: «Davos significa per Kirchner un nuovo inizio. Nella possessione sicura dei suoi mezzi figurativi egli si dà alla nuova esperienza, la potenza di recezione e di espressione dell'uomo vicino ai quarant'anni sono intatte. In modo sorprendente si compie per lui qui l'aspirazione della sua giovinezza, il sogno di qualcosa di originario e robusto, di genuino e di forte.»

Ancora notiamo la giusta osservazione: «I forti colori della valle di Davos rendono più gagliarda la tavolozza del pittore. L'aria chiara fa rilucere toni pieni e sazi.» (pag. 85)

Fra le opere mirabili della grafica di Kirchner in questo periodo, è singolare un tentativo cromatico meno sicuro di altri, incisioni in verde, azzurro e azzurro cupo, con esemplari in una colorazione diversa, «Wettertanzen» del 1919. La pagina è riuscita molto scura, ma molto interessante è il distacco di un sentiero bianco nel profondo, con i suoi passanti, mentre risaltano fortemente quali aculei alcuni rami laterali di questi abeti.

L'incisione del 1924 intitolata «Grande paesaggio di montagna», è meno intensa e meno vibrante delle espressioni più riuscite, ma è una monumentale rappresentazione di una serie di alte montagne, che nel bianco e nero più si avvicina al ricco colore di Hodler. Infine notiamo l'incisione del 1933, «Paesaggio alpino con mandra al pascolo»: qui è riuscito grandioso il ritmo unitario delle pareti di montagna al di là del pascolo, con un effetto plastico possente anche delle nuvole nel cielo, mentre il centro dell'opera è dato dal forte bianco della fumata che esce dalla piccola casa dei pastori.

Quello che importa è riconoscere la profonda compenetrazione della fantasia e della virulenza scandita dei ritmi di Kirchner con l'aspetto del paesaggio del Cantone Grigioni, che ha alimentato la fantasia e portato l'artista alle sue più felici creazioni, pittoriche e grafiche. Per la verità sto-

rica dobbiamo notare che negli ultimissimi anni si trovano invece tentativi di scomposizioni formali che si avvicinano alquanto agli esperimenti di Picasso, non sappiamo quanto per ispirazione da quei lavori o quanto da un impulso spontaneo a rinnovarsi. Quello che importa è ciò che Kirchner ha realizzato nella sua grafica più appartenente all'evoluzione dell'arte nordica, nella immediata simpatia per gli uomini, per gli abeti, per i vertici del mondo retico. Egli stesso ha scritto in una lettera: «Die Lust zu gestalten, im Gestalten zu leben, ist höher und schöner als alle Anerkennung von aussen.» — «La gioia di raffigurare, di vivere nell'atto di plasmare, è più alta e più bella che ogni riconoscimento dal di fuori.»

Così poteva dire il creatore di tante opere; ma le sue creature devono avere la loro propria vita, e ad esse deve andare oggi la spontanea partecipazione della fantasia dei viventi.