

Ernst Ludwig Kirchner: la fascinazione dell'alterità

Federica Usai

«È necessario superare l'incommensurabile spazio che separa spiritualmente l'uomo civilizzato contemporaneo, nutrito di ragionamenti raziocinanti, dal suo remoto antenato che non fabbricava ma viveva la sua arte, e quindi recuperare ciò che la civiltà occidentale ha perduto allontanandosi dal primitivo»

Leopold Sédan Senghor, *Negritude*

Die Brücke, l'influenza delle arti altre

L'aspetto duro dell'arte della Brücke¹, forme spigolose, dettagli geometrici, proporzioni in certi casi tarchiate, è molto vicino, sia nella pittura che nella scultura, ai precedenti dell'arte primitiva. A definire i modi della pittura di *Die Brücke* concorrono dunque numerosi elementi primitivi. La scelta primitivista è il prodotto di un forte disagio nei confronti del progresso, della situazione sociale e di una crescente emarginazione del manufatto d'arte:

¹ Con la fondazione della Brücke a Dresda il 7 giugno 1905 incomincia la storia dell'espressionismo tedesco. Nel 1906 la Brücke pubblica il suo programma: «Con la fede nello sviluppo, in una nuova generazione di creatori e di fruitori noi convochiamo l'intera gioventù: e in quanto giovani portatori del futuro intendiamo conquistare la libertà di vivere opponendoci ai vecchi poteri costituiti. È dei nostri chiunque sappia dar forma direttamente e senza falsificazioni a ciò che echeggia nel cuore».



Per comprendere l'atteggiamento degli espressionisti può aiutare, in prima battuta, la comprensione delle diverse accezioni di senso che la lingua tedesca riserva alle parole *Zivilization* e *Kultur*, laddove, nel primo caso, si tratta di una condizione connotata perlopiù negativamente, poiché si fa riferimento a un complesso di norme e di valori soprattutto esteriori e convenzionali, mentre nel secondo caso, la cultura, si riferisce principalmente alla sfera dello spirituale e della religione (Belgyn, Giusti 2017: 26-27).

Il primo dei componenti della Brücke a interessarsi all'arte extraeuropea fu Ernst Ludwig Kirchner. A entusiasmarlo fu dapprima l'arte dei mari del Sud e a colpirlo in modo particolare furono le cosiddette 'travi di Palau', cioè delle travi intagliate e dipinte con le quali erano ornate le case degli scapoli nelle isole Palau. Seguì poco tempo dopo la scoperta della scultura africana. È verosimile che l'arte africana fosse nota agli artisti della Brücke già al tempo dei loro studi alla *Technische Hochschule* di Dresda, dove circolavano vari libri che si occupavano dello stile delle culture primitive, fra i quali anche il volume di Karl Woermann *Storia dell'arte di tutti i tempi e di tutti i popoli*, uscito nel 1900. Le cose cambiarono nel marzo del 1910, quando il Museo di Etnografia fu parzialmente riaperto al pubblico. All'inaugurazione il museo mostrò 50 nuove sculture (la cosiddetta collezione Grassland).

Inoltre, a quell'epoca, era fortemente cresciuta anche in Germania la popolarità di Paul Gauguin, un artista al quale Kirchner era molto interessato e per la cui mostra, alla Galerie Arnold nel settembre 1910, egli aveva intagliato in legno il manifesto traendo ispirazione da un suo dipinto. Altro contatto fra gli artisti di *Die Brücke* e Paul Gauguin fu Cuno Amiet, che dal 1892 al 1894 aveva frequentato Pont Aven.²

² Diedero avvio tra il 1886 e il 1894 a uno dei gruppi più vitali del postimpressionismo di marca simbolista destinato a influire sulle successive correnti pittoriche (dai *Nabis* fino all'astrazione). Fra di essi É. Bernard, P. Sérusier, C. Amiet. Alla divulgazione di questi orientamenti contribuirono, all'inizio del 1889, la mostra del Café Volpini di Parigi, intitolata ai "Pittori simbolisti e sintetisti" e gli articoli del critico A. Aurier.

L'impero germanico all'epoca di Kirchner

Tratti dominanti del periodo compreso tra il 1871 e il 1900 sono la nascita dell'impero germanico, la crescente presa di coscienza della borghesia, il rapido sviluppo dell'industrializzazione e il conseguente intensificarsi del sentimento nazionale.

Il termine 'impero germanico' (*Deutsches Reich*) si riferisce alla Germania dopo la sua consolidazione in stato unificato nel 1871. La vittoria, ottenuta nella guerra contro la Francia del 1870-1871, aveva dato l'impulso alla dissoluzione di una confederazione ormai indebolita, che fu sostituita da una federazione germanica centralizzata e sotto la guida della Prussia. La costituzione dell'impero germanico, preparata dal cancelliere Otto von Bismarck e varata il 16 aprile 1871, imponeva il ruolo dominante della Prussia. Con la sua proclamazione ad imperatore tedesco, il re di Prussia non otteneva soltanto una potenza effettiva quanto anche una nuova importanza ed un nuovo significato politico. Secondo la Costituzione dell'impero, solo il re prussiano poteva diventare imperatore di Germania, con poteri illimitati sulle forze armate, con il diritto di ratificare o annullare tutti i progetti di legge, di convocare o sciogliere il parlamento.

I venticinque stati che componevano l'impero avevano propri governi e propri parlamenti, i cui poteri però erano limitati al campo amministrativo. Tutto questo non faceva che rafforzare il potere degli *Junkers* e il dispotismo prussiano. Nel periodo precedente la nascita del Reich, la struttura politica della Germania era stata caratterizzata da singoli stati e da città più che da un potere centrale. Nella primavera del 1879 morì Guglielmo I e gli successe il suo secondogenito Federico Guglielmo I, che regnò per soli 99 giorni.

Dopo la sua morte divenne imperatore Guglielmo II. Le spinte della democratizzazione trovarono dappertutto la resistenza ostinata dei gruppi dei conservatori, le tendenze democratiche vennero duramente represses entro le vecchie strutture autoritarie. L'imperatore Guglielmo II, infatti, messe da parte le aperture vagamente democratiche degli esordi (inizialmente approvò alcune richieste del movimento operaio, come ad esempio la proibizione del lavoro per i bambini sotto i tredici anni, una

giornata lavorativa di undici ore per le donne, ecc.), governò sempre in modo anacronistico, riprese la teoria dell'investitura per grazia divina, come accadeva due secoli prima, mostrò una chiara predisposizione per le soluzioni autoritarie e per la gestione personale del potere. In breve, l'*ancien régime* sembrò essere tornato in auge.

L'unica autentica forza di opposizione, il Partito Operaio Socialista tedesco (la SPD venne fondata al congresso di Gotha del 1875), restò per tutta l'età guglielmina in una posizione di assoluto isolamento che gli precludeva qualsiasi influenza sulla condotta degli affari dello stato, ma, allo stesso tempo, non gli impediva di aumentare le fila dei propri iscritti.

L'oppressione politica e il caro-vita portarono nel 1889 agli scioperi di massa (solo in quell'anno raggiunsero quota mille, interessando minatori, operai edili, metallurgici e tessili), che misero fine all'alleanza tattica per la soppressione del movimento politico degli operai. Gli scioperi diedero ai tedeschi il segnale che la Germania era entrata nell'epoca della società di massa. Il 18 marzo 1890 Bismarck presentò le sue dimissioni e come nuovo cancelliere venne nominato Caprivi.

La tradizionale alleanza tra grande industria, aristocrazia terriera e vertici militari stava dunque cedendo il passo alla nascente società di massa. Sia dai partiti di destra che da quelli di sinistra prendeva piede la convinzione che nella società industriale il consenso di massa proveniva dagli interessi organizzati, dalla democrazia plebiscitaria e dal seguito di massa. Per quanto riguardava il benessere materiale, l'aumento dei redditi e i risultati economici, la situazione di fine secolo reggeva qualsiasi confronto con i decenni precedenti. Il bilancio risultava dunque positivo.

Al benessere economico rispondeva però la critica della cultura. La posizione degli intellettuali era contraddistinta da un sostanziale spaesamento; è da questo spaesamento che riemergono i miti tedeschi dell'interiorità del *furor* già cari al romanticismo. È da queste premesse che il movimento espressionista trova sbocco.

La generazione del 1880-1885, appare in molte sue frange come la portatrice di un mandato sociale che non le è stato affidato dalla propria classe sociale di provenienza (la borghesia) e che non è recepito da quella cui, almeno in parte è destinato (gli operai). Da

questa condizione di isolamento/opposizione rispetto al sistema (isolamento di cui il pullulare di piccoli gruppi, club letterari riviste è insieme tentativo di superamento ma anche la manifestazione sintomatica) nasce l’ideologia espressionista, affidata a una nuova comunità sociale, allo sforzo violento di declinare al plurale il suo sempre riemergente e radicale soggettivismo (Chiarini 1986: 9).

Va inoltre ricordato che Guglielmo II vedeva nel proprio mecenatismo artistico un modo di celebrare gli antenati e se stesso, per questo motivo era più vicino all’arte accademica, che veniva quindi promossa direttamente dal Kaiser, e definiva l’arte d’avanguardia come ‘arte da fogna’: non mancava di prendere frequentemente posizione per denunciare come quell’arte che travalicava i confini da lui posti fosse un’arte degenerata e abietta. L’11 aprile del 1899³ vincolò al proprio personale assenso ogni acquisto della *Nationalgalerie* nonché l’accettazione di eventuali da parte della stessa. Di fatto la *Nationalgalerie* fu preclusa all’avanguardia⁴.

Il rifiuto dell’Impressionismo, dello Jugendstil e dell’arte della secessione, avversati da strati sicuramente ampi della società che si sentivano appoggiati dalla politica culturale ufficiale, fu compensato dall’appoggio che gran parte della borghesia benestante riservò alle principali correnti dell’arte più recente [...] La situazione si rovesciò

³ Il direttore della *Nationalgalerie*, Hugo von Tschudi, acquistò presso Durand-Ruel il dipinto di Édouard Manet *La serre* (Il giardino d’inverno), del 1878-1879. Fu il primo lavoro di Manet acquisito da un museo. L’anno seguente von Tschudi riuscì ad acquistare l’opera di Paul Cézanne *Le moulin sur la Coulevre à Pontoise* (Mulino sulla Coulevre a Pontoise), del 1881. A questo si aggiunsero altre opere di pittori impressionisti, come Monet, Degas, Courbet, Rodin, Sisley e Signac. Le acquisizioni della *Nationalgalerie* non passarono inosservate, e più voci, in parlamento, chiesero l’allontanamento di quell’arte straniera. Si tornò così al precedente allestimento museale. Il decreto sanciva inoltre che, da quel momento in poi, solo l’imperatore avrebbe potuto autorizzare gli acquisti della *Nationalgalerie*. Le opere impressioniste precedentemente acquistate vennero ricollocate in una saletta al terzo piano del museo. Fino a quel momento la Germania vantava la più grossa collezione pubblica di impressionisti francesi.

⁴ Per ulteriori approfondimenti si veda Dieter Dube, Barron 1998.

con l'avvento dell'espressionismo, mirava al superamento di una società che si basava su materialismo ed egoismo. Le sofferenze dell'uomo, la sua miseria sociale, il suo abbruttimento e la sua solitudine entrarono sempre più nel campo visivo degli artisti e, conseguentemente, l'atmosfera creata dall'espressionismo pittorico muto. Occorre accennare a questi cambiamenti tematici perché nel caso dell'espressionismo tedesco non si è trattato di un problema artistico-formale: esso è stato effettivamente un movimento spirituale dietro al quale si celava un atteggiamento fortemente critico verso la civiltà, una vera finalità politica (Chiarini 1986: 10).

La colonizzazione tedesca

L'idea di allargare i domini tedeschi era precedente alla creazione dello stesso Reich. Nel novembre del 1870, 35 ditte commerciali di Brema e 3 di Berlino inviarono una petizione alla Confederazione germanica del nord per chiedere che la cessione della Cocincina fosse inclusa in un trattato di pace con la Francia. Questa era solo l'ultima di una lunga serie di simili proposte, avanzate da commercianti e missionari, risalenti già agli anni Cinquanta. Bismarck, però, non si era mai interessato a ciò che accadeva oltremare, perché il centro della sua politica era sempre stato l'Europa e ormai era troppo vecchio per simili cambiamenti. Così Bismarck si rifiutò di attuare questo programma che prevedeva l'occupazione della parte meridionale del Vietnam e nel successivo decennio il governo imperiale non si mostrò propenso a mutare l'orientamento europeo della propria politica. Questo tuttavia non significa che l'attività dei propri sudditi nei territori d'oltremare gli fosse indifferente. Infatti le associazioni missionarie ricevevano, quando avevano necessità, l'appoggio diplomatico; il governo tedesco guardava favorevolmente l'espansione degli interessi commerciali a Zanzibar e sulla costa occidentale dell'Africa. Dopo l'approvazione della legge doganale del 1879, divennero più insistenti le richieste di una politica coloniale effettiva. Venne diffusa l'idea che le colonie non erano soltanto una necessità economica, ma una forma di assicurazione contro la perdita di importanza della Germania tra le nazioni del mondo. Questi argomenti diventarono le colonne portanti del

Kolonialverein (unione coloniale) che fu fondato nel 1882. Bismarck, già convinto della necessità di far di tutto per il commercio tedesco, rimase colpito dall'entusiasmo popolare per il colonialismo e decise di sfruttarlo. L'inizio della nuova politica fu inaugurato dalla questione di Angra-Pequena. In quel porto un mercante di Brema (Lüderitz) aveva creato una base commerciale, comperando dal 1883 terreni ai capi locali. Da questi terreni, il 24 aprile 1884 avrà origine il primo protettorato tedesco in Africa occidentale. Più a nord l'esploratore tedesco Gustav Nachtigal issò in maggio la bandiera tedesca sul Togo, ad ovest di Lagos, e sul Camerun. Nell'Africa orientale, nel febbraio 1885, l'esploratore Karl Peters negoziò per proprio conto dei trattati con dei capi locali, annettendo così enormi tratti di territorio che andavano dal Cairo a Città del Capo.

In Oceania, nel dicembre 1884, Bismarck sfruttò dei trattati firmati da una società di piantatori tedeschi e annunciò il protettorato tedesco sulla Nuova Britannia e nella parte nord-orientale della Nuova Guinea. In precedenza una nave da guerra tedesca aveva costretto Malietoa, re di Samoa, a firmare un trattato che dava alla Germania il predominio su Samoa. Nel 1899 la Germania comprò dei possedimenti spagnoli nel Pacifico, annettendosi così le Caroline, le Marianne e le Palau.

Tutte queste annessioni non portarono buoni risultati economici. Le conquiste coloniali avevano sicuramente rafforzato la politica del *Reichstag*, ma non la condizione economica. Tutte le colonie tedesche, tranne Togo e Samoa, dovevano contare sulle sovvenzioni delle metropoli per pareggiare i bilanci. Scarsi furono anche i commerci fra Germania e colonie. Economicamente, dunque, l'impero coloniale tedesco si risolse in un fallimento. Alla colonizzazione conseguì comunque la diffusione di manufatti etnografici. Nel diciannovesimo secolo i membri dell'amministrazione e dell'esercito, tornando in patria dopo alcuni anni di servizio, portavano con sé statuette locali per dare alle loro abitazioni europee un tono esotico. Quindi in una prima fase vennero alimentate queste piccole collezioni private, mentre in un secondo momento questi oggetti presero posto in sale e dipartimenti dei musei. A tutto questo si aggiungeva la disponibilità di immagini riprodotte che vennero messe a disposizione attraverso la fotografia, le cartoline e i giornali illustrati, fornendo così un vasto patrimonio iconografico. Vanno inoltre ricordati i

vari studi compiuti alla fine dell'Ottocento in ambito antropologico. Negli ultimi anni dell'Ottocento l'incremento di studi e collezioni d'antropologia ed etnologia offrì uno strumento decisivo per fuoriuscire dalla crisi del naturalismo. L'associazione della libera espressività unita all'idea di autenticità condusse a una sostanziale rivalutazione delle immagini antinaturalistiche prodotte dalle culture tribali.

'Grazie' alla colonizzazione, numerosi manufatti giunsero quindi in Europa, portando alla nascita dei due principali musei etnografici tedeschi. Nel 1873 fu fondato a Berlino il Museo Etnografico, che si trovava in Stresemannstrasse: la prima sede venne distrutta durante i bombardamenti anglo-americani del 1944 e attualmente il museo si trova nel quartiere di Dahlem. A Dresda, lo *Zwinger* fu fondato nel 1903.

Ernst Ludwig Kirchner e le Isole di Palau

Nel settembre 1908 e nel gennaio 1909 Kirchner ebbe occasione di vedere opere dei fauves e di Matisse. Nel gennaio del 1909 la *Galerie Paul Cassirer* di Berlino presenta la prima personale di Matisse in Germania. E in gennaio Kirchner si trovava a Berlino per far visita a Max Pechstein (visita testimoniata da una lettera inviata il 12 gennaio 1909 da Kirchner a Erich Heckel, lettera che contiene anche i saluti di Max Pechstein).

Donald E. Gordon ha documentato in un'ampia ricerca la produzione di Kirchner negli anni dal 1905 al suo trasferimento a Berlino nel 1911, dando esplicito risalto ai lavori ispirati dal fauvismo, in modo particolare da Henri Matisse. Soltanto dopo una piena assimilazione di Matisse e del fauvismo Kirchner inizia a misurarsi con l'arte extra-europea. L'arte dell'Africa e dell'Oceania fa il proprio ingresso nella pittura espressionista con la visita di Kirchner e degli altri espressionisti al museo etnoantropologico di Dresda: le semplificazioni formali, la forza espressiva delle maschere o delle travi dipinte esposte indirizzano ulteriormente la pittura di Kirchner all'uso di colori violenti, acidi che, usati anche nella xilografia, producono scuri profondi e chiari. La semplificazione tribale si sommava del resto anche all'adozione dell'angolo acuto, alle ogive del gotico tedesco che si ritrovano nelle pennellate segmentate, spigolose, con

cui Kirchner descrive i paesaggi e perfino le figure.

Com'è noto, Kirchner inizia a prendere confidenza con l'arte dei mari del Sud, quando si trova di fronte le cosiddette 'travi di Palau', cioè le travi intagliate e dipinte con cui erano decorate le case degli uomini nell'isola di Palau (o per meglio dire Belau). L'artista scrive di essersi appassionato di arti extra-europee nel diario scritto a Davos ai primi negli anni Venti, e di aver avuto questi primi contatti con l'arte oceaniana ed africana all'inizio nel 1903.

Il fatto che tuttavia la ricezione delle arti extra europee da parte di Kirchner cominciasse così tardi è da motivarsi con il fatto che vaste aree del museo di etnografia di Dresda non furono accessibili fino al 1910⁵. Nel marzo di quell'anno il Museo fu parzialmente riaperto al pubblico e il 31 marzo 1910 Kirchner scrive a Pechstein e a Heckel a Berlino:

Qui il museo etnografico è nuovamente aperto, anche se solo in piccola parte, ma è un godimento e ti si allargano i polmoni a vedere i famosi bronzi del Benin; alcuni oggetti dei pueblos messicani sono ancora esposti e anche sculture negre.

All'inaugurazione il museo poté inoltre presentare cinquanta sculture (la cosiddetta collezione Grassland) di recente acquisizione. Il venti giugno 1910, Kirchner scrive a Heckel, che si trova a Dangast, «la trave è davvero meravigliosa» (Moeller 2001a: 25), facendo ovviamente riferimento a una trave dell'Isola di Palau che faceva parte dei tesori arrivati a Dresda, frutto di una spedizione tedesca intrapresa nei mari del Sud dal 1908 al 1910.

I circa 200 motivi intagliati sulla trave mostrano delle figure spigolose, di grossolana concezione, e proprio questa trave con i suoi documenti

⁵ Kirchner asserì in più occasioni che fu lui stesso che, nel 1903, «nel Museo Etnografico di Dresda, scoprì le travi degli indigeni di Palau, «le cui raffigurazioni rivelavano un linguaggio formale identico al mio». Benché sia possibile che egli abbia 'scoperto' queste travi così presto, è chiaro che esse non esercitarono alcuna influenza diretta prima del 1910. Perciò va rifiutata l'ipotesi che l'interesse di Kirchner per l'arte primitiva sia cominciato nel 1903, addirittura prima dei *fauves*. I primi storici furono indotti in questo errore dai disegni di Kirchner del 1910, che l'artista retrodatò di almeno sei anni.

originari dei mari del sud avrebbe molto impressionato Kirchner. Sul recto della cartolina l'artista disegnò infatti una *Scena erotica*, copiata direttamente dalle travi di Palau.

E analizzando visivamente le figure delle Palau e la cartolina del 20 giugno 1910 (fig. 1) si può comprendere perché le travi sembrassero mostrare lo stesso linguaggio formale dell'artista. Lo stile delle Palau, da un lato confermava quanto egli aveva già raggiunto, dall'altro incoraggiava a soluzioni formali ancora più radicali.

Questo interesse così vivo e fattivo per l'arte extraeuropea provocò dal punto di vista formale una crescente semplificazione e un prosciugamento del linguaggio figurativo (Moeller 2001a: 25).

Questo stile ripreso dalle travi delle Palau viene definito stenografico da Gordon e appare in molte xilografie realizzate da Kirchner e dagli altri artisti della Brücke nel 1910. Infatti i lavori realizzati quell'anno ai Moritzburger Teiche, i piccoli laghi nei dintorni dei boschi del Moritzburger Waldschloss a sud di Dresda, sono quelli in cui più si evidenzia l'influsso dell'arte dell'Oceania. Si può notare proprio nelle opere realizzate nel 1910 come elementi formali angolosi, spigolosi e deformazione violenta incidano sullo stile di Ernst Ludwig Kirchner.

Le figure della trave (fig. 3) trovano immediato riscontro in uno dei soggetti per eccellenza e marchio di fabbrica della Brücke: le bagnanti. Tema abbastanza marginale e praticamente non presente al di fuori del contesto mitologico, biblico o allegorico fino allo scorso cambio del secolo.

I pittori dei gruppi espressionisti Der Blaue Reiter e, in misura maggiore, Die Brücke crearono dozzine di disegni, dipinti e incisioni su legno incentrati sulla balneazione in tutte le sue forme [...] Non si esagera dicendo che la balneazione divenne per alcuni anni il marchio di fabbrica di Die Brücke (Van den Berg 2007: 313).

In *Bagnanti che lanciano le canne* (fig. 2) realizzato ai Moritzburger

Teiche⁶, si evidenzia l’influsso dell’arte dell’Oceania. Le storie intagliate sulla trave mostrano figure spigolose, piatte. L’opera è manifestazione sia di aderenza allo stile oceaniano, sia di aderenza ad uno stile di vita anticonformistico rispetto alle rigide regole borghesi.

Nella xilografia a colori, l’artista attinge dunque dal duro e coinciso linguaggio formale delle travi delle Palau. Le figure spigolose, con le loro capigliature nere, sono chiaramente ispirate alle decorazioni oceaniche, e la stessa distinzione fra maschi e femmine dipende, come nelle travi, dalla curvatura dei fianchi o dalla raffigurazione degli organi sessuali. Le figure sono semplificate «a segni e si inseriscono con il loro incarnate arancione e gli accentuate contorni nello sfondo verde-nero come in un bassorilievo. La rappresentazione convenzionale dello spazio è distrutta.» (Moeller 2001b: 54).

Lo stile di Kirchner erompeva ora in maniera compiuta. Ecco quindi l’affinità tra il tribale e il moderno per Kirchner: una trave arrivata dalla Micronesia.

Lo stesso topos della balneazione può essere visto come intersezione di diverse forme di primitivismo. Tutto ciò punta al ritorno o alla ricreazione dell’*Urzustand*, di una condizione primaria, originaria, antica, arcaica, basilare, primitiva, primordiale (tutte componenti semantiche del prefisso germanico *Ur*).

Sia il fregio delle Palau che il disegno di Kirchner sono fortemente piatti e bidimensionali; in entrambi è visibile uno sfondo piano e monocromatico, in cui emergono figure e oggetti egualmente piatti. In entrambi i lavori lo sfondo sembra essere la terra ferma anche se le figure non suggeriscono in alcun modo un’idea di spazio, perché non si sovrappongono mai. Stesso trattamento delle figura ritroviamo in *Manifesto della mostra alla Galerie Arnold*, sempre del 1910, e nella *Lista dei soci* realizzata nello stesso anno.

⁶ I laghi di Moritzburg sono vicini a Dresda. All’epoca erano tanti i nudisti che frequentavano questa località balneare. In contrapposizione agli artisti accademici gli espressionisti disegnavano e dipingevano con spontaneità, creando nudi con colori intensi in composizioni che sconvolgevano il concetto tradizionale di moralità e sfidavano le convenzioni sociali.

Tutto questo ricrea la vita nei mari del Sud senza necessariamente doverci recare, dimostrando la fascinazione da parte di Kirchner. L'artista propugna uno stile di vita comunitario, cercando di vivere in modo primordiale⁷. Vediamo quindi una comunità artistica ma anche una visione di vita nella sua interezza, e questo lo intuiamo dalle foto dello studio di Kirchner, dove regna uno stile di vita assolutamente alternativo che aveva le sue radici sociali nel contesto della sottocultura antiborghese, di ciò che in Germania veniva definito *Künstlerboheme* 'Bohème artistica'.

Il primitivismo tedesco è arte di opposizione nei confronti della civiltà dominante, un modo di esprimersi che cerca una nuova (o antica) autenticità e originalità. Kirchner attinge le forme dell'arte delle isole di Palau e cerca di immergersi anche tramite la pratica della balneazione presso i Moritburger Teichen in uno stile di vita primordiale e arcaico, anche se non possiamo dire con certezza che conoscesse il reale significato religioso e culturale dell'oggetto che tanto ammirava da un punto di vista estetico. Tutto questo mira sicuramente al ritorno di una condizione originaria, primaria, antica, arcaica, primitiva (*Urzustand*).

Ancora, in un catalogo dell'epoca il manufatto viene così descritto «le travi descrivono i costumi spesso singolari»⁸. Non ci viene detto che la trave è in realtà solo una porzione di un ambiente molto più ampio ed eterogeneo, né veniamo informati che la trave proviene dalla cosiddetta

⁷ Per quel che per esempio riguarda Tahiti, Kirchner poteva conoscere gli scritti di Wallis, Cook, Forster e Bouganville, i quali affermavano che i Tahitiani non obbedivano ad alcun potere autoritario e praticavano il sistema assembleare; non conoscevano la proprietà private e vivevano in ambito sessuale la più totale disinibizione.

⁸ Possiamo leggere Fortunati, Franceschi 2007: 27 «Come evidenzia Sally Price, nei confronti dell'arte primitiva si riversarono, in forma compatta e condensata, gli stessi pregiudizi che si avevano nei confronti dei 'selvaggi', degli 'indigeni' e dei 'negri'. Se essa infatti era in grado di suscitare e far riemergere quanto di più oscuro e sepolto era nelle profondità della psiche dell'uomo occidentale, così negli allestimenti in cui questi oggetti erano presentati come reperti etnografici venivano date quasi sempre informazioni sulla tecnica, la società, la religione e in tal modo si negava l'idea che la qualità estetica dell'opera d'arte fosse in grado di parlare da sola: o meglio si accantonava la stessa idea che l'oggetto possedesse qualità estetiche degne di essere segnalate».

“casa degli uomini”, *Haus tambaran* (fig. 4) è il centro della vita sociale e religiosa di molte popolazioni della Nuova Guinea. L’accesso a questi edifici è riservato agli adulti di sesso maschile; all’interno vi sono conservati gli oggetti sacri, le immagini degli antenati e degli spiriti, i crani dei nemici uccisi. La maggior parte delle cerimonie di iniziazione si svolgono all’interno delle ‘case degli uomini’.

L’*Haus tambaran* è per i nativi un luogo fortemente simbolico, è la casa cerimoniale e vi possono accedere soltanto gli uomini adulti. Esistono una serie di tabù riguardanti questo tipo di edifici, non solo ragazzi e donne non possono accedervi ma non possono neanche rivolgere lo sguardo verso questi luoghi. La strada nelle vicinanze delle case si biforca di modo che donne e adolescenti non vedano questi edifici, destinati a riti a loro proibiti.

Quella che noi consideriamo elaborazione estetica è probabilmente un modo per aumentare l’efficacia dell’attività culturale della casa. Le figure antropomorfe sono scavate a rilievo e dipinte. Il legno viene scolpito con strumenti di pietra, pezzi di conchiglia, ossi appuntiti o denti di animali.

Figurine antropomorfe con funzione rituale, più o meno naturalistiche, venivano scavate in altorilievo nei pilastri delle case, nei sostegni delle finestre, e a tutto tondo nei sostegni prodieri delle imbarcazioni, come simboli contro i mali. L’idea di arte per l’arte, presente in varie culture del mondo, non esiste in questo piccolo arcipelago. Questi disegni vengono prodotti per dei contesti specifici, all’interno, spesso, di contesti cerimoniali, sono opera create dalla collettività e non dal singolo artista.

Purtroppo anche nel catalogo del 1985 continuiamo a parlare di una trave, anzi, di una porzione di trave realizzata in Micronesia con il solo fine di poter poi parlare di Ernst Ludwig Kirchner e di Espressionismo tedesco (tanto che il titolo del capitolo è semplicemente *Espressionismo tedesco*, non *Espressionismo tedesco e le arti altre*).

Nel testo curato da William Rubin la trave viene descritta in modo spiccio e sbrigativo, e veniamo a sapere che non esiste più, è stata distrutta durante i bombardamenti del febbraio 1945 su Dresda. Ma manca la descrizione vera e propria della casa degli uomini. Nel catalogo di William Rubin, l’arte altra manca. È presente solo in forma di immagine ma non in

forma di *descriptio*, ci sfugge la vera essenza delle arti altre. E siamo autenticamente convinti che questa essenza, che questa alterità sfuggisse all'arte d'avanguardia?

Sicuramente deduciamo che nel 1985 non vi è interesse alcuno riguardo al significato autentico dell'arte dell'Oceania, ma vi è l'unica premura del ritrovare un riscontro fra arti altre e arte d'avanguardia. Le arti tribali escono sconfitte da questo confronto, escono come arti prive di storia e fascino. Troppo complesse e distanti per il fruitore occidentale, troppo non arti per noi che le percepiamo come fonti e nulla più, perdono completamente il loro reale significato.

La decontestualizzazione operata dal trasferimento di manufatti [...] nei musei dell'Occidente e la loro ricontestualizzazione, in un preteso "contesto universale" è intesa da Bassani come analoga alla desacralizzazione subita dalle opere occidentali di natura religiosa (Ciminelli 2008: 148).

Ernst Ludwig Kirchner: le grotte di Ajanta

A differenza degli altri soci della Brücke, Kirchner fu l'unico ad ampliare il proprio lessico aprendosi all'influsso dell'arte indiana. Stimolato dalla collezione del Museo di Etnografia di Dresda e dall'arte di Gauguin, Kirchner intensificò la frequentazione delle culture straniere e nella Biblioteca d'Arte Centrale dei Musei di Dresda studiò sistematicamente la letteratura sull'arte extra-europea. Scoprì in questo modo l'opera in due volumi dello storico inglese John Griffiths (questi aveva tentato i primi restauri delle grotte, aiutato dagli allievi della *Bombay School of Arts*) sulle pitture di Ajanta, corredati da numerose tavole ed illustrazioni.

I due volumi erano usciti nel 1896, col titolo *The Paintings in the Buddhist Cave-temples of Ajanta* e Kirchner fu subito affascinato

dall’estraneità e dalla bizzarra eleganza delle pitture indiane riportate nel libro⁹, raccontando anni dopo nel diario di Davos:

Quelle opere mi misero quasi fuori di me dal rapimento. Credevo che mai avrei potuto raggiungere quell’inaudita singolarità di rappresentazione sposata ad una quiete monumentale della forma, tutti i miei tentativi mi sembravano vani, dettati da irrequietudine. Disegnavo moltissimo ispirandomi a quelle immagini, al solo scopo di conquistarmi uno stile mio (Moeller 2001b: 54).

Egli aveva trovato ciò che chiamava “corpo” nelle raffigurazioni delle pitture rupestri di Ajanta. Tutto ciò è testimoniato da una lettera scritta a Nele van de Velde, figlia di Henry: «Le figure sono piane e tuttavia sono assolutamente massa; di conseguenza hanno definitivamente risolto il mistero della pittura» (Moeller 2001b: 30).

I disegni ricavati dalle illustrazioni dell’opera di Griffiths mostrano chiaramente l’interesse di Kirchner per le pitture di Ajanta: dapprima lavora con ombreggiature portate lungo i contorni, poi scopre la tecnica della sottolineatura con tratti paralleli. Nella sua produzione si fa così strada una nuova plasticità della forma, una nuova estetica: «Sono nient’altro che superficie e tuttavia innegabilmente corpi, soluzione perfetta dell’enigma della pittura» (Wolf 2003: 39).

⁹ Le pitture murali buddiste dei templi rupestri di Ajanta si trovano a nord-est di Aurangabad, in India. I dipinti in caverna ad Ajanta costituiscono il complesso più impressionante e conosciuto dell’arte murale classica. I soggetti preferiti negli affreschi sono scene ispirate a *Jakata*, i racconti ispirati alle vite precedenti di Buddha, inserite in sfondi che illustrano il vivere quotidiano dell’epoca, nelle città e nei villaggi. È un’arte che guarda all’interiorità, di carattere esclusivamente religioso, mistico e come tale è da intendersi in termini puramente spirituali. I soli elementi soggetti alle leggi della prospettiva sono gli edifici e le rocce. Muscoli e ossa delle figure (cioè delle divinità) scompaiono invece a favore di un’ininterrotta rotondità e levigatezza dei corpi e delle membra, formati dal flusso e dalle energie interiori che li pervade. Questo tendere a inarcarsi delle forme dall’interno porta a esagerate rotondità plastiche che ad occhi europei sembrano possedere un’eleganza particolare.

Nel riprodurle si concentra soprattutto sulle elegante stile Gupta (V e VI secolo)¹⁰. La sensualità delle figure femminili si riflette nella tondeggiante plasticità dei corpi, che perdono la spigolosità del periodo in cui l'autore trae ispirazione dalle figure di Palau. Anche qui si intuisce un accurato studio delle forme plastiche, le figure non sono semplicemente abbozzate, come nel periodo di Dresda ma al contrario, sono costruite con cura. I corpi di donna disegnati da Kirchner nella prima fase della produzione berlinese e durante il soggiorno sull'isola di Fehmarn, nell'estate del 1912 sono caratterizzati dunque da forme fortemente arcuate, proprio come i corpi femminili degli affreschi di Ajanta. La sensualità delle figure femminili si riflette nella plasticità dei corpi, dalle cosce tornite, i fianchi larghi e i seni turgidi. I gesti delle donne sono leggiadri e graziosi, divini. Un numero cospicuo di lavori documenta chiaramente l'influsso indiano, fra questi si può ricordare *Ragazze al bagno*, opera che mostra in modo evidente questa derivazione indiana, come si può evincere dalla larghezza dei fianchi delle due donne, dalle acconciature dei capelli e dal taglio allungato degli occhi. Le stesse caratteristiche ritroviamo nel dipinto *Cinque bagnanti al lago*, realizzato nel 1911. In questo contesto occorre citare anche *Quattro ballerine*.

Ernst Ludwig Kirchner e il batik

Anche il batik affascina profondamente Kirchner. Per una necessità puramente tecnica i lavori batik obbligavano alla semplificazione delle forme e alla proposizione di impianti figurativi privi di profondità, stimolando così l'amore di Kirchner per la bidimensionalità.

In parecchie foto dei vari atelier dell'artista si possono notare le pareti e i divani decorati con questo tessuto, nato a Giava, in Indonesia, ma molto diffuso nel continente africano. Tappezzerie esotiche, ombrelli giapponesi, una riproduzione buddista completano l'arredo dell'atelier berlinese sulla Durlacher Strasse. Kirchner è ritratto con la compagna Erna Schilling, e di

fronte alla coppia si può notare un tavolino con una tovaglia copta realizzata con la tecnica del batik.

Nel 1913 l'artista si trasferisce in un nuovo studio, nella Körner Strasse (numero 45). Anche nelle foto eseguite all'interno del nuovo studio si può notare la passione che Kirchner aveva per questo particolare tessuto. In quest'immagine (fig. 5) vediamo che tutto l'ambiente è decorato con batik, tavolo, divani e persino le pareti.

Nel 1922 conosce a Davos Lise Gujer, una tessitrice con la quale inaugura una stretta collaborazione. Da questa cooperazione nascono una serie di manufatti artisticamente affascinanti. Fra questi è da ricordare un telo copridivano realizzato da Lise Gujer su disegno di Kirchner per lo scrittore Jakob Bosshart e la moglie Elsa Bosshart Forrer.

Ernst Ludwig Kirchner

Kirchner nacque a Aschaffenburg, nella bassa Baviera, il 6 maggio del 1880. Il padre, Ernst Daniel, era professore di chimica, esperto in particolare nel settore della carta. Questi lo incoraggiò fin da bambino a dipingere e disegnare. Visse tra il 1878 e il 1889 a Francoforte, poi a Perlen, vicino a Lucerna, dove il padre era direttore di una cartiera. Successivamente il padre venne chiamato a Chemnitz, come professore di ricerche sulle tecniche di fabbricazione delle carte, e lì Ernst proseguì gli studi. Ottenuto il diploma del Realgymnasium, andò a Dresda per studiare architettura alla Technische Hochschule, come desiderava suo padre. Nel 1905 Kirchner abbandona definitivamente il progetto di diventare architetto e il 7 giugno, tre settimane prima dell'esame di laurea, partecipa alla fondazione a Dresda di un'associazione artistica, cui viene dato il nome *Die Brücke* (Il Ponte), ispirandosi a una frase di *Così parlò Zarathustra*. Nel 1906 rileva lo studio di Heckel al Numero 60 della Berliner Straße. Nello stesso anno viene allestita la prima mostra del gruppo negli spazi espositivi della fabbrica di lampade di Seifert, nel quartiere Löbtau. Nel 1908 Kirchner visita varie mostre dedicate a Vincent van Gogh e altre dove sono esposte opere dei *fauves*. In estate si reca per la prima volta sull'isola di Fehmarn, nel mar Baltico. Nel gennaio del 1909 visita una mostra di

Matisse alla Galleria Paul Cassirer e, un mese dopo, una mostra di Cézanne organizzata dalla stessa casa d'arte. Nel 1911 l'artista si trasferisce a Berlino. Con Max Pechstein fonda l'istituto MUIM (Moderner Unterricht in Malerei – Insegnamento moderno della pittura), che riscuoterà però scarso successo. Nel 1913, la *Cronaca della Brücke* redatta da Kirchner provoca lo scioglimento del gruppo. Si svolge la prima personale dell'artista. Allo scoppio della guerra, nel 1914, viene assegnato all'artiglieria, ma ben presto dimesso per inidoneità al servizio militare. Quell'esperienza sconvolge intensamente Kirchner, che già nel dicembre del 1915 viene ricoverato nel sanatorio di Königstein. Giudicato inguaribile, Kirchner viene trasferito a Davos, in totale contrasto con il suo ambiente abituale, ma a poco a poco, in questa solitudine, riesce a recuperare le forze per riiniziare a creare. In questi anni Kirchner modifica radicalmente il proprio linguaggio. Nel 1926 rientra per la prima volta in Germania. Riceve l'incarico di decorare le pareti del Salone del Museum Folkwang di Essen. L'artista elabora numerosi schizzi e studi, ma purtroppo nel 1933, a causa della situazione politica tedesca, il progetto di decorazione del Folkwang Museum viene abbandonato. Tutto questo costituisce per il suo animo sensibile un'ulteriore angoscia. Le difficili condizioni economiche, aggravate dalla malattia che lo costringe a letto per lunghi mesi, acuiscono i suoi problemi. Come già durante la guerra, il suicidio gli si presenta come unica soluzione plausibile per affermare la propria libertà e dignità d'artista. Muore suicida a Davos il 5 giugno 1938.



Fig. 1 – Cartolina del 20 Giugno 1910, da Ernst Ludwig Kirchner (da Cofini 2006).



Fig. 2 – *Bagnanti che lanciano le canne*, Ernst Ludwig Kirchner (Moeller 2001a: 11).



Fig. 3 – Trave nella casa degli scapoli delle Isole di Palau (Cofini 2006: 10).



Fig. 4 – Casa degli scapoli (*Haus tambaran*) (da Cofini 2006: 13).



Fig. 5 – Studio di Ernst Ludwig Kirchner nella Körner Strasse
(da Moeller 2001a: 17).

Bibliografia

- Apollonio 1952 = U. Apollonio, *Die Brücke e la cultura dell'Espressionismo*, Alfieri Editore Venezia, Venezia 1952.
- Bargna 2003 = I. Bargna, *Arte Africana*, Jaka Book, Milano 2003.
- Barron, Wolf-Dieter 1997 = S. Barron, D. Wolf-Dieter, *Espressionismo tedesco: arte e società*, Bompiani, Milano 1997.
- Belgin, Giusti = T. Belgin, L. Giusti 2016, *Soggettivo primordiale. Un percorso nell'espressionismo tedesco attraverso le collezioni dell'Osthaus Museum di Hagen*, Magonza Editore, Nuoro 2016.
- Ciminelli 2008 = M.L. Ciminelli, *D'incanto in incanto. Storia del consumo di arte primitiva in Occidente*, Clueb, Bologna 2008.
- Cofini 2006 = G. Cofini, *24 Oceania, Il sole 24 ore*, 2006.
- Chiarini 1986 = P. Chiarini, *L'espressionismo tedesco. Storia e struttura*, Bari, Laterza 1986.
- Delathoutre 1994 = M. Delatoutre, *Lo spirito dell'arte indiana*, Jaka Book, Milano 1994.
- Del Puppo 2001 = A. Del Puppo, *Primitivismo*, Giunti, Firenze 2001.
- Deutch, Flam 2003 = M. Deutch, J. Flam, *Primitivism and twentieth century art*, University of California Press, Los Angeles 2003.
- Dieter Dube 1983 = Dieter Dube W., *Expresionistas Alemanes Colección Bucheim*, 1983.
- Goldwater 1967 = R.J. Golwater, *Primitivism in modern art*, Cambridge 1967
- Gordon 1968 = D. E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, Cambridge 1968.
- Gordon 1978 = D.E. Gordon, *Modern art exhibitions: 1900-1916: selected catalogue*, Prestel, Munchen 1978.
- Gordon 1987 = D. E. Gordon, *Expressionism: art and idea*, Londra 1987.
- Lusini 2013 = V. Lusini, *Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea*, Ombre Corte/Culture, Verona 2013.
- Marchetti 2007= A. Marchetti, *Utopia e Primitivismo. Nostalgia delle origini fine dell'esotismo*, Panozzo Editore, Rimini 2007.
- Messina 1994 = M.G. Messina, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo nell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino 1994.
- Mittner 2005 = L. Mittner, *L'espressionismo*, Editori Laterza, Bari 2005.

Moeller 2001a = M. Moeller, *Ernst Ludwig Kirchner*, Mazzotta, Milano 2001.

Moeller 2001b = M. Moeller, *Gli espressionisti: 1905-1920*, Mazzotta, Milano 2001.

Lutz 2000 = H. Lutz, *Tra Asburgo e Prussia: la Germania tra il 1815 e il 1866*, Il Mulino, Bologna 2001.

Nigro Covre 2000 = J. Nigro Covre, *Espressionismo*, Giunti, Firenze 2000.

Pagani 2009 = C. Pagani, *Genealogia del primitivo. Il musée du quai Branly, Lévi-Strauss e la scrittura etnografica*, Negretto Editore, Mantova 2009.

Rubin 1985 = W. Rubin, *Primitivismo nell'arte del XX secolo*, Mondadori, Milano 1985.

Stürmer 1993 = M. Stürmer, *L'impero inquieto. La Germania dal 1866 al 1918*, Il Mulino, Bologna 1993.

Tönnies 1963 = F. Tönnies, *Comunità e società*, Edizioni di Comunità, Milano 1963.

Wolf 2003 = N. Wolf, *Kirchner*, Taschen, Milano 2003.

L'autore

Federica Usai

Laureata in Lettere moderne, indirizzo artistico-contemporaneo, con una tesi sulle influenze delle culture primitive nell'espressionismo tedesco, è dottoranda di ricerca in Storia, Beni Culturali, Relazioni Internazionali con un progetto sul Primitivismo in Sardegna. Ha collaborato con i Musei Civici di Cagliari. Attualmente segue un progetto di catalogazione sull'artista Pinuccio Sciola.

Email: federicausai26@gmail.com

L'articolo

Data invio: 19/03/2018

Data accettazione: 26/04/2018

Data pubblicazione: 30/09/2018

Come citare questo articolo

Federica Usai, *Ernst Ludwig Kirchner. La fascinazione dell'alterità*, "Medea", IV, 1, 2018, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3192>