

Il centenario di Ernst Ludwig Kirchner pittore della montagna grigione

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

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **49 (1980)**

Heft 4

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-38712>

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.

GUIDO L. LUZZATTO

Il centenario di Ernst Ludwig Kirchner pittore della montagna grigione

Ernst Ludwig Kirchner è nato ad Aschaffenburg il 6 maggio 1880. Nel 1917 si è trasferito per la prima volta in cura a Davos e poco più tardi si è stabilito in quei dintorni. Dopo vent'anni di fervido lavoro produttivo, vi si è tolto la vita nel 1938, alla vigilia dei più orribili avvenimenti in Europa, disperato per la diffamazione e la distruzione delle sue opere in Germania sotto il regime nazista. Egli è divenuto il più grande, appassionato pittore delle Alpi di questo secolo, e mi sembra che la sua creazione fantastica, trasfigurando i colori, diventi esemplare proprio per una presa di coscienza di quella che è la comprensione creativa di una contemplazione della natura, nella quale si attua una comunione fra lo spettatore e il pittore: lo spettatore non deve cioè soltanto accettare il linguaggio espressivo dell'artista, ma deve in certo modo compiere lo stesso itinerario, lo stesso atto di attiva realizzazione fantastica, che semplifica e che accentua gli elementi di una nuova emozione davanti alla vita del paesaggio.

E' stato raccontato che Kirchner, il quale era stato uno dei fondatori del gruppo « Brücke » a Dresda, fu il solo che si separò con ostilità dai suoi compagni, da Max Pechstein che rappresentava una visione più gioiosa e gagliarda del mondo, e da Heckel, più fine, più penetrante e più equilibrato degli altri. Questo distacco con risentimento mi pare oggi spiegato dal fatto che doveva diventare un altro uomo nel ventennio della sua solitudine alpina.

In occasione del centenario si è attuata una grande esposizione dell'opera di Kirchner, mostrata per due mesi a Berlino, poi a Monaco e a Colonia, per arrivare in estate a Zurigo e da lì a Coira. Il grande catalogo pubblicato in questa occasione non è soltanto notevole per la descrizione e per la riproduzione di tutte le opere esposte, prestate in parte da musei e da collezionisti privati ora in America, ma è un'opera collettiva che costituisce la migliore e più completa monografia sulla vita e sull'opera dell'artista. In questa raccolta di studi di vari autori, è interessantissima la parte dovuta all'artista stesso, il quale, in occasione delle sue mostre, pubblicò la critica e l'elogio di se stesso sotto uno pseudonimo, come se si trattasse di un altro autore (L. de Marsalle). Il procedimento può lasciare perplessi, ma il fatto è che Kirchner ci ha dato con reale obiettività eccellenti saggi critici sulle sue opere. Così leggiamo da un suo scritto del 1927 in occasione di una mostra a Zurigo di disegni ed acquarelli: « Quest'anno si compiono dieci anni da quando il giovane pittore tedesco Ernst

Ludwig Kirchner gravemente malato venne da Berlino nel cantone Grigioni ed ivi trovò l'ospitalità e la cura amichevole per risanare oppure morire. Egli ritrovò le forze, rimase fra i monti e creò nella solitudine una seconda opera pittorica che già oggi supera di molto per quantità e per importanza l'opera data in Germania ».

Troviamo che questa presentazione è la migliore desiderabile e concordiamo pienamente con il giudizio sulla superiorità del periodo grigionese, mentre i critici legati al mercato preferiscono il primo periodo, quello appunto della «Brücke», per il suo aspetto sensazionale di rottura rivoluzionaria con la pittura allora dominante e con il gusto della Germania guglielmina. Nella presentazione citata, Kirchner continua esaltando il fatto che «l'artista aveva trovato nelle montagne e nei loro abitatori una materia degna delle sue doti, e nei dieci anni trascorsi sono stati creati quasi mille fogli grafici che formano il mondo della montagna in modo completamente nuovo, sempre più monumentale e più profondo.»

L'autore non esita a presentarsi con sincerità, senza falsa modestia: «Le prime esposizioni di questi quadri sono stati un avvenimento, perché Kirchner era dopo Hodler il primo pittore che realizzava le montagne in nuova forma. Inoltre egli si adattò completamente al suo ambiente ed abita ancora oggi nella semplice vecchia casetta di montagna, vive fra i montanari come uno di loro. La sua passione della libertà, il suo sentimento dell'uguaglianza con gli altri, il suo grande amore per la natura e per gli animali gli ha fatto conquistare l'amicizia dei montanari tanto ritrosi.»

Notiamo che Kirchner ha scritto vivamente sulla perdita del suo gatto amatissimo, morto dopo una lunga malattia e dopo essere rimasto digiuno per gli ultimi 15 giorni: «Un animale simile soffre e muore come un essere umano e i suoi occhi chiari ci rimarranno a lungo nella memoria. Come è degno d'amore un simile animale, come è fine e nobile e pulito fino alla morte. Abbiamo imparato molto da lui, molto ha saputo sopportare.» (Da una lettera del 1930)

L'umanità di Kirchner si manifesta anche in una risposta a un questionario sopra le aste di opere d'arte, inviata alla rivista Kunstblatt. Kirchner si doleva appunto che attraverso quelle aste l'arte diventasse simile a un titolo in borsa, come è infatti avvenuto sempre più dopo di allora (1931). Kirchner poteva allora scrivere che nessuno degli amici delle sue opere aveva comperato i quadri pensando a una speculazione sull'aumento del loro valore venale. Kirchner sentiva appunto la comunione del lettore con il creatore e scriveva: «Gli amici del mio lavoro impararono a vedere attraverso i quadri il mondo circostante in modo nuovo e più intenso, spesso anche ai compratori si schiusero nuove possibilità dell'esperienza.» Da una lettera del 1936 troviamo la confessione che per consiglio del medico egli beveva l'ovomaltina e ne traeva giovamento, ma la causa del dimagrire era nei colpi duri della sorte, nel dolore di vedere distrutte le sue opere, con il divieto ad altri artisti in Germania di lavorare. Notiamo anche il sincero elogio per il mercante d'arte ebreo Schames, in un tono ben diverso dall'antisemitismo del regime nazista: «Questo fu il mercante d'arte Ludwig Schames, il fine e disinteressato amico dell'arte e degli

artisti. Nel modo più nobile egli ha reso possibile per me e per molti altri la vita e il lavoro. Noi perdiamo in lui l'uomo che in un modo unico era come un buon padre, un amico, un promotore sensibile e comprensivo dell'arte del nostro tempo.»

Troviamo in questo catalogo che è un'opera monumentale, complessa e convergente, anche ottimi cenni sul giudizio critico dato sulle sue opere nel mondo, nel saggio «Kirchner und das Kunsturteil» di Frank Whitford: qui si può leggere specialmente la storia verace della lunga incomprendimento per gli espressionisti tedeschi, dei francesi e degli inglesi. Gli esuli dalla Germania nazista portarono in America la conoscenza e la valutazione dell'espressionismo, ma a Parigi e nel mondo la valutazione degna e definitiva non è ancora raggiunta. Kirchner fu anche cosciente del rapporto diretto della nuova grafica tedesca con la grande grafica di Dürer e della sua epoca, di Cranach, Holbein, Altdorfer, Baldung Grien, Niklaus Manuel, Urs Graf e tanti altri. Con Dürer e citando Dürer, Kirchner sentiva la scaturigine della sua espressione artistica nella natura. Eccellente ci appare anche un suo articolo, pubblicato con lo stesso pseudonimo citato sulla sua opera grafica, apparso nella rivista «Genius» nel 1921.

Mi permetto di ricordare che nel settembre 1953 ebbi il piacere di vedere un'esposizione di Kirchner a Coira, e Zandralli mi invitò a scrivere una breve nota per la Neue Bündner Zeitung (Über die Kirchner Ausstellung, 17 settembre) dicendomi che gli pareva che nessuno potesse scriverne a Coira. Ricordo questo fatto, come una rara valutazione della vocazione della critica d'arte, che oggi credo sia scomparsa.

Sono passati quasi trent'anni, e deve essere però maturata la spontanea partecipazione al ciclo dei dipinti di Kirchner della montagna, cadute le inibizioni date dalla consuetudine dello stile precedente. Notiamo che i quadri degli impressionisti tendono nella loro unità fusa, alla massima tranquillità statica, anche se rappresentano momenti di illuminazione, il congiungersi della fioritura delle ninfee con lo specchio del cielo nelle acque, come ha dato Claude Monet, mentre i paesaggi di Kirchner ci danno spesso il senso del momento transeunte mosso e vivo, con il senso della simultaneità dei tanti accenti contrastanti. Con vero entusiasmo si esalta il senso dell'insorgere delle montagne in un quadro come quello intitolato «I monti» (Weissfluh e Schafgrind) 1921, dove la parete rossa della montagna si erge grandiosamente sopra lo spigolo dell'ombra azzurra. E così si esalta il movimento cosmico nel grande quadro dell'Amselflüh del 1923 (Kunstmuseum Basel). Il paesaggio è ritratto con fedeltà, ma con la stessa passione fantastica anche nel quadro del viadotto presso Wiesen, dove la determinazione è data naturalmente da quel preciso riferimento; ma sempre ritornano anche le case successivamente abitate da Kirchner nei dintorni di Davos.

Kirchner si è poi avvicinato particolarmente al gusto popolare dei montanari con gli arazzi che egli ha fatto tessere da Lise Gujer di Clavadel, e fra questi anche una rappresentazione della salita della mandra verso i monti, presentata simmetricamente a lato di una rappresentazione delle età dell'uomo. Anche se è dubbio ed è contestato che questo fosse l'ultimo quadro, è commovente che sul cavalletto del pittore quando egli

si uccise, fosse un quadro tanto sereno delle tante pecore davanti alla porta della stalla, con il sapore della neve sulle montagne nello sfondo. Si potrà dire che la riproduzione falsa i colori originali, ma il libro ha il vantaggio di far sentire la continuità di ciclo di questa creazione, e dare così un'iniziazione forse più facile al mondo della fantasia del pittore e alla sua contemplazione continuata, espressa in opere bellissime e varie come «Frauenkirch d'inverno», «Notte di luna nel paesaggio invernale», con tutta la rivelazione delle nevi in primo piano e sui picchi e con il giuoco della nuvola intorno alla mezzaluna, infine «La cascata», vivissima realizzazione delle schiume del torrente fra i sassi e fra i pini, ancora in tutt'altra intonazione oscura, la suggestiva e patetica «Stafelalp nel chiaro di luna».

Ci sembra che nella scelta amplissima dell'esposizione manchi la parte molto importante dell'interno delle foreste. È curioso che un autoritratto all'acquarello del volto giovanile, presentato di fronte, mi appaia molto vicino a un autoritratto giovanile disegnato da Alberto Giacometti.

Comunque, la pittura grandiosa di Kirchner, così lontana dalla sobrietà quasi immateriale di Cézanne e dei suoi discepoli, ha fatto veramente del suo autore un cittadino di elezione del Cantone Grigioni.

PROLOGO ALLA CRITICA DELLE OPERE DI KIRCHNER

Il predicato di necessità appartiene a tutte le manifestazioni creative dello spirito umano; ma appartiene in modo speciale alla critica d'arte. Una persona mi diceva una volta di avere assunto il compito della critica musicale, ma che questo compito le toglieva il godimento dei concerti, dunque dell'esperienza della musica stessa. Una simile confessione è la dichiarazione palese che quella persona non sentiva la critica e non doveva scriverla. La critica non nasce dopo l'esperienza di un'opera d'arte, ma nasce nel momento stesso in cui si affronta l'espressione, e l'impulso all'analisi critica è indissolubile dal modo con cui si rivive e si conquista un'arte.

Detto questo, dopo quasi 60 anni di lavoro critico sugli espressionisti tedeschi, vorrei indicare come e perché la critica è più viva e più richiesta per le opere degli espressionisti che per le opere degli impressionisti, e quindi specialmente degli impressionisti francesi. Costoro hanno realizzato gioielli di pittura delicata e fusa, che affascinano lo spettatore, e che soltanto ai margini esigono un'analisi penetrante, dopo che si è affermato il valore assoluto del risultato pittorico. Avviene che gli impressionisti francesi, nel loro gruppo centrale unitario, Claude Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, non soltanto sono affini fra loro, ma realizzano un giardino incantevole di fiori, nei quali talvolta le loro personalità possono quasi confondersi: apparendo Claude Monet il più coerente, il più generoso, il più devoto alla pienezza dell'impostazione quasi incorporea di un momento di vita dell'atmosfera e di un lembo di natura nel quale l'artista si immedesima per la sua beatitudine. Si può dire che Pissarro sia stato un poco più saldo e più tendente a comprendere nella visione la presenza di popolo, di un contadino o di un pastore; che Sisley sia stato

più concentrato verso gli scorci prospettici, e Renoir più fiorente anche nella visione dei visi e delle vesti sentiti come petali della stessa fioritura; ma la creazione soave serena e soddisfacente è una, nella ricca produzione e possiamo soltanto reiterare il riconoscimento delle qualità e della purezza di un dono eccezionale. Opere di questi quattro pittori potrebbero essere talvolta scambiate come realizzazioni di un altro del gruppo. Anche gli espressionisti tedeschi costituiscono un gruppo di artisti affini, uniti nella stessa insurrezione di audacia di volontà espressiva, anche attraverso l'eccettuazione e la deformazione dei colori e delle forme. La xilografia, ma anche tutta la grafica, ha dato il massimo slancio alla loro originalità; ma noi consideriamo oggi che la creazione pittorica, nelle litografie a colori, ma poi negli stessi dipinti ad olio, abbia raggiunto la massima potenza. Ora, il gruppo di personalità veramente gagliarde si differenzia fortemente, salvo forse in alcuni volti, in alcuni ritratti dei primi iniziatori del gruppo *Brücke*. Questo gruppo comprendeva Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Otto Müller, Emil Nolde, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff; ma si aggiungono le grandi personalità di Kokoschka, Franz Marc, Macke e si aggiungono anche molti minori, oltre a Barlach soprattutto nell'opera grafica. A questi grandi creatori si è fatto torto, nella prima valutazione dopo la tempesta e la persecuzione nazista, tendendo a limitare il loro valore al primo periodo, quando comprensibilmente lo stile era più aggressivo e più scabro; ma essi sono stati tutti vigorosi ed interessanti fino all'ultimo. Nessuno potrà confondere la potenza coloristica di Nolde con quella degli altri suoi compagni, ed egli fu il più solitario di tutti; ma fu fatto molto torto a Erich Heckel quando egli apparve meno drastico nella semplificazione angolosa e più temperato nella deformazione espressiva, ma pur sempre intensamente genetico e costruttivo nella sua espressione delle figure, dei fiori o dei paesaggi. Non minor torto si è fatto a Pechstein, giudicandolo decorativo soltanto perché era più allegro, lietamente caldo ed esuberante di gioia anche nei fiori. Vi fu anche chi capovolse i valori e volle valutare più Kirchner nelle sue asprezze giovanili che nel compimento della sua vocazione allorché giunse alla pienezza della realizzazione espressiva davanti ai volti e ai paesaggi grigionesi. Così Kirchner si fece critico d'arte, e fu un critico vero, non soltanto un difensore della sua opera. Pubblicate con il suo proprio nome oppure firmate con lo pseudonimo L. de Marsalle, le sue critiche sono incisive e necessarie: dopo aver creato le sue opere, Kirchner è diventato veramente un altro, è diventato il critico che dal di fuori approvava le sue proprie opere: onde egli seppe riconoscere che, abbandonando gli esercizi qualche volta polemici delle opere durante la prima attività nel gruppo *Brücke*, egli era diventato più completo e più europeo nell'opera espressiva ispirata dalla montagna: rivendicava di avere compiuto un'evoluzione come quella di Dürer, che nel disegno monumentale e nella lucente perfezione dell'incisione in rame aveva superato le angolosità gotiche dei suoi predecessori e contemporanei tedeschi, per divenire il sommo maestro dell'arte per tutta l'Europa e per tutti i tempi. Molto giustamente Lothar - Günther Buchheim (Buchheim Verlag, Feldafing 1956) ha scritto sui saggi critici di Kirchner: « Diese Aufsätze

sind vollkommene Leistungen der Kunstschriftstellerei. Die Individualität Kirchners bekommt durch sie scharfen Umriss. » (pag. 168)

Kirchner stesso scriveva dunque sulla sua nuova produzione svizzera: « Er verliert dabei weder an Originalität noch an Kraft, im Gegenteil, sein heutiges Werk ist die logische Folge seiner ganzen Arbeit durch 30 Jahre hindurch ». — « Così Kirchner porta con le sue nuove opere soltanto con mezzi originali, che appartengono a lui solo per ora, il congiungimento della pittura tedesca odierna alla sensibilità stilistica internazionale moderna. Egli non perde con ciò né originalità né forza, al contrario, la sua opera odierna è la logica continuazione di tutta la sua opera per 30 anni ». Troviamo ancora in un suo manoscritto inedito intitolato « Il lavoro di E. L. Kirchner », pubblicato in un'opera di Kornfeld (Berna 1979) alcune espressioni essenziali: « La mia opera deve comunicare al contemplatore una nuova bellezza della vita, un segreto della vita interiore e dei rapporti fra loro dell'essere e delle cose, che non si possono altrimenti comunicare ». In una lettera da Berlino alla compagna della vita Erna scriveva: « Ho capito quanto il modo svizzero mi ha dato calma e considerazione superiore (Ruhe und Ueberlegung), questo è un grande vantaggio. Così si vede e si abbraccia tutto molto meglio di altri ».

Veniamo alla dialettica essenziale del perchè la critica sia più viva per tutti gli espressionisti: perchè qui è un atto di espressione *esplicita*, che distintamente costringe lo spettatore a seguire il pittore nel modo con cui dispone gli accenti in un suo quadro. Così Erich Heckel costringe a vedere nella pianura di Fiandra la vita di una corrente azzurra incanalata, la vita di una strada bruna, e soprattutto quella degli stagni celesti, i quali in parte riflettono il cielo, e che sono proprio i nos bleus et merveilleux étangs del poeta Emilio Verhaeren.

Così si deve seguire la tenerezza per i nudi femminili di Otto Müller, così la rivelazione quasi allucinata a Schmidt-Rottluff della montagna rossa norvegese; ma così soprattutto l'espressione artistica appassionata di Kirchner davanti agli aspetti della foresta, dell'alpeggio, delle vette della montagna grigionese, in un lirismo possente, incisivo e fiammeggiante. Ma la critica, necessaria alla dichiarazione *esplicita* delle parti della pittura, può riuscire anche a dimostrare l'intrinseca intensità significativa in certi lavori pittorici del primo periodo di Kirchner, dove il risultato è in parte urgente, esasperato e quindi non pienamente soddisfacente, ma comunica tuttavia un'evidente esperienza fantastica dell'Autore. Tutto questo è un contributo alla rivelazione integrale dell'opera di Kirchner, molto più complessa che la critica che si può dare ai margini della delicatezza fusa di un dipinto impressionista francese. Onde, seguendo la critica, molti contemplatori dovrebbero imparare a comprendere la manifestazione grafica e pittorica di Kirchner, anche dove, per la sensibilità di molti, essa poteva in un primo momento respingere l'adesione e il consenso.

Se Kirchner ha preso la penna di critico, ciò è avvenuto proprio perchè alla sua intelligenza veniva lo stimolo a meglio spiegare l'opera che nel suo entusiasmo egli aveva dato.

LA POPOLAZIONE GRIGIONE E LA RISONANZA DELL'OPERA DI KIRCHNER

Nel 1953, l'accesso all'opera di Kirchner era sentita ancora come cosa ardua e riservata a pochissimi in occasione di una piccola esposizione a Coira.

Nel 1980, in occasione dell'esposizione celebrativa al Museo d'arte di Coira (17 febbraio - 13 aprile) la Bündner Zeitung ha pubblicato su Kirchner un grande supplemento di molte pagine illustrate, alle quali si è aggiunto più di un articolo nel Samstag Magazin di sabato 16 febbraio. Possiamo considerare tutto questo come l'avvento definitivo di una partecipazione pubblica, di tutto un popolo consenziente alla creazione originale e geniale di un artista e alla personalità di un uomo combattivo, che nelle Alpi retiche e in mezzo ai montanari aveva trovato il compimento del suo stile e la massima conquista di lirismo nella realizzazione della sua pittura espressiva.

42 anni dopo che Kirchner aveva troncato la sua vita nella disperazione alla vigilia della guerra atroce che doveva attuare la breve invasione del continente europeo schiacciato dai carri armati di Hitler, il quotidiano di Coira ha trovato fortunatamente la testimonianza delle singole persone che avevano conosciuto personalmente Kirchner. E' fra queste prima Barbara Taverna Müller, che aveva lavorato nella casa di Kirchner nei primi anni della sua dimora, allorchè Kirchner era malato e debole: questa Barbara Taverna ricorda di aver portato l'acqua calda in camera al mattino, ma anche di avere scritto sotto dettatura le lettere del pittore, che era allora tanto debole da avere le mani tremanti. Questa aiutante nella prima casetta abitata da Kirchner « Lärchen », aveva provato il più giusto sentimento davanti all'uomo solitario e malato, il senso di profonda compassione. Si era sposata già nel 1919 e aveva ricevuto da Kirchner come dono di nozze un quadro, benchè Kirchner dovesse temere che essa momentaneamente non lo apprezzasse. Attraverso la testimonianza indiretta della scrittrice Feldmann, un'altra provvida aiutante, Dora Marques-Tanner, ha portato l'espressione dei suoi ricordi diretti, anche sulla volontà abbastanza imperiosa di Kirchner, che tutti gli ospiti accettassero la sua organizzazione della vita giornaliera, e anche la predilezione per la miscela di latte e di avena che egli voleva per tutti sulla sua tavola.

Kirchner poi regalava il suo scenario dipinto per il teatro di dilettanti nel Restaurant Sand, e si faceva dare pezzi di legno in pagamento per realizzare i suoi lavori plastici. Sono interessanti e preziosi questi ricordi umani, ma i più toccanti ricordi sono quelli di Lise Gujer, che realizzava in collaborazione stretta con Kirchner i suoi tessuti, i suoi arazzi originalissimi, portando anche ad una nuova manifestazione coloristica la concezione del grande pittore. Diciamo fra parentesi che sarebbe ora che a Losanna, alle Biennali dell'arazzo, dove esiste anche il Centro di studi sull'arazzo antico e moderno, fossero esposti finalmente questi arazzi realizzati a Sertig nel Grigioni da una donna che ha sentito profondamente la potenza travolgente della fantasia pittorica di Kirchner.

Lise Gujer è morta nel 1967, ma grazie a Fritz Dürst, abbiamo la trasmissione di questi ricordi della tessitrice ospitale che negli anni successivi alla morte di Kirchner raccolse con pietà e devozione dipinti dell'artista, ma anche tante cose, oggetti e cimeli che potevano ricostruire l'ambiente della sua vita di decenni fra le montagne retiche. Lise Gujer era nata a Zurigo, aveva sofferto di asma, ma poi aveva anche avuto l'infortunio di una grave caduta che la aveva resa zoppa. In una vecchia casa di Clavadel cominciò allora i suoi lavori di tessitura, e dopo la conoscenza di Kirchner, offrì all'artista un nuovo modo di manifestarsi. In una lettera a Nele van de Velde, Kirchner scriveva sul lavoro di tessitura con un vecchio telaio grigione: «Questo va benissimo e diventa fortemente coloristico, e le forme delle figure riescono fantasticamente, perchè non si possono preparare direttamente con un disegno, ma bensì vengono tradotte dalla tessitrice, e così la forma subisce l'influenza della sua psiche».

Qui è già un'espressione molto efficace di un risultato inatteso di colore; ma in un'altra lettera alla stessa persona, Kirchner scriveva anche sulla sua diretta scoperta di forte colore nel paesaggio alpino: «Il nostro sole viene già a indorare i monti, e i larici diventano gialli, ma i colori sono meravigliosi come velluto antico, in rosso scuro. Qui in basso nel bosco le capanne risaltano nel più forte azzurro parigino sui prati gialli. Si impara in generale soltanto qui a capire il valore dei singoli colori. Regna una quiete infinita».

Si deve sottolineare questo passo molto eloquente: Kirchner dichiarava di avere conosciuto soltanto a Davos *il valore dei singoli colori*. Fin'allora aveva potuto far uso arbitrario del linguaggio coloristico per un'affermazione inquieta di contrasti: qui egli diveniva l'interprete espressivo della bellezza soverchiante dei colori puri nell'atmosfera rarefatta dell'autunno alpino.

Qui egli ritrovava quindi quello che Max Liebermann ha giustamente chiamato il lirismo nella pittura.

La Bündner Zeitung poteva giustamente dunque intitolare una pagina del suo supplemento «Uno sguardo a ritroso sull'ultimo grande pittore delle Alpi.»

Rivivendo tutta questa rinascita del pittore sfuggito alle metropoli fra i larici e i rivi di una valle alpina, possiamo capire che a ragione Kirchner volesse rifiutare la classificazione della sua personalità in continuo sviluppo, sotto il nome del gruppo «Brücke» che era stato soltanto un'alleanza pratica, limitata ad alcuni anni, con alcuni colleghi, mentre i mercanti d'arte e anche gli storici dell'arte mediocri hanno voluto esagerare tanto l'importanza di un'etichetta.

Non possiamo invece seguire Kirchner nel suo ripudio anche del termine «espressionista», che ci sembra indispensabile per indicare tutto il grande movimento nordico, germanico e anche fiammingo, di una pittura energica, movimentata ed espressiva, di contro alla fusione coloristica dell'impressionismo e a tutte le forme di purismo pittorico specialmente della scuola di Parigi.

Fra i contributi di questa ampia pubblicazione grigionese, dobbiamo indicare soprattutto l'importante saggio critico polemico di Lothar Grisebach,

sul «periodo creativo di Davos di E. L. Kirchner 1917 - 1938». Grisebach attacca vari giornalisti per le loro affermazioni, e scrive molto giustamente, contro la svalutazione della grandiosa creazione di Kirchner nella Svizzera: «...una curiosa opinione di storici dell'arte che credono di sapere che il respiro della storia sia più presente in una strada berlinese popolata di prostitute che nelle montagne grigionesi con i loro contadini e le loro mandre di mucche.»

Al di là di tutti i riconoscimenti della compenetrazione della fantasia creatrice di Kirchner con il paesaggio e con l'aspetto della sua gente, la storia di Kirchner grigione non sarebbe completa, se non si ricordasse la commozione di Kirchner per la democrazia trovata vivente: «Noi abbiamo qui il paese della democrazia diventata realtà. Sono contento di poter essere qui e con il mio duro lavoro vorrei pagare il debito di gratitudine agli uomini per il bene che mi hanno fatto.» Così è scritto in una lettera alla signora Binzwanger, citata dal grande cultore dell'arte di Kirchner Eberhard Kornfeld.

A lui dobbiamo anche la semplice fotografia della casetta di Kirchner sullo Stafelalp, con il balconcino di legno e con lo sfondo degli alti pascoli sopra le foreste: è il più semplice e il più completo ricordo di colui che, come Segantini, trovò nel Grigioni la terra propizia per la piena realizzazione di un'opera nuova e geniale.