

KLIMT

NEL SEGNO DI HOFFMANN E DELLA SECESSIONE

24 ORE Cultura

MOSTRA

A cura di
Alfred Weidinger
Direzione scientifica
Gabriella Belli
Agnes Husslein-Arco
(direttore del Belvedere, Vienna)

Progetto di Allestimento
Daniela Ferretti
con Francesca Boni

*Progetto grafico
e immagine coordinata*
Sebastiano Girardi

Condition reports
Mariella Gnani

Trasporti
Arteria

Biglietteria e servizio prenotazioni
MostraMi srl

Audioguide
Antenna Audio

Ufficio stampa
Barbara Notaro Dietrich

Catalogo
24 ORE Cultura

CATALOGO

A cura di
Alfred Weidinger
Agnes Husslein-Arco

Traduzioni dal tedesco di
Arianna Ghilardotti

Realizzazione editoriale
24 ORE Cultura

Partner

 **fondazione
ANTONVENETA**

In collaborazione con

 **24 ORE**

Domenica

RADIO 24

Si ringrazia
Julia Abreu, Edoardo Zambon,
Martina Perosin

SDA
30209

LA MOSTRA BEETHOVENIANA DEL 1902

STEFAN
LEHNER

UNA DOCUMENTAZIONE

"Un'impresa come quella che lei ha in mente è già di per sé qualcosa di estremamente degno dal punto di vista artistico." (Max Klinger)

L'IDEA

Nel maggio 1901 la Secessione elesse, come tutti gli anni, un nuovo comitato esecutivo. Il ruolo di presidente passò da Carl Moll ad Alfred Roller. Con lui, entrarono nel comitato anche i pittori Ferdinand Andri, Rudolf Bacher e Alfred Böhm, gli scultori Richard Luksch e Othmar Schimkowitz e l'architetto Josef Hoffmann¹. Già nell'estate seguente si decise di interrompere la serie di mostre di pittura con una d'altro genere²: il *Beethoven* di Max Klinger doveva costituire il *Leitmotiv* (fig. 6). Nel catalogo della mostra si legge: "L'idea-guida destinata a consacrare la nostra impresa e a conferirle coesione è stata la speranza di fare di una notevole opera d'arte il centro della mostra. Il monumento a Beethoven di Max Klinger si prestava a tale obiettivo. La speranza di dare una degna cornice al serio e nobile omaggio presentato da Klinger col suo monumento è bastata a generare quell'entusiasmo che, nonostante la consapevolezza che il nostro lavoro sarebbe stato prodotto per durare solo qualche giorno, ci ha indotto ad assolvere con dedizione



1. MAX KLINGER

Modello per il "Monumento a Beethoven" a Lipsia, 1885-86. Bonn, Beethoven-Haus.

il compito che ci eravamo posti³. L'"omaggio" costituito dal monumento creato da Klinger doveva essere reso in modo completamente nuovo. Scrive Ernst Stöhr nel catalogo: "Se [la Secessione] doveva dare coesione ai vari aspetti di questa mostra, se doveva armonicamente collegare parti tra loro differenti e in tal modo rendere possibile una mostra d'arte in senso moderno, stavolta i modi della sua realizzazione dovevano essere completamente modificati"⁴. L'idea era quella di creare un ambiente in cui pittura e scultura fungessero da elementi decorativi.

Josef Hoffmann, al quale fu affidata la direzione artistica della mostra, concepì il progetto delle tre grandi sale espositive. Il coordinamento generale e la progettazione del catalogo e del manifesto furono affidati ad Alfred Roller (fig. 8)⁵.

Originariamente, la mostra destinata a ruotare intorno al *Beethoven* di Max Klinger – una scultura a grandezza superiore al naturale, in bronzo, marmo, onice, avorio, madreperla e opale – avrebbe dovuto svolgersi nel novembre 1901. L'idea di realizzare un monumento a Ludwig Beethoven era stata concepita già da tempo da Klinger, che era appassionato di musica. Già nel 1885-86, a Parigi, egli aveva realizzato un modello in cera (oggi conservato nel Beethoven-Haus di Bonn) per un monumento simile (fig. 1)⁶. L'opera sarebbe stata portata a termine solo il 25 marzo 1902⁷. L'Associazione di artisti figurativi d'Austria ne preparò l'esposizione, ma Klinger non la terminò per tempo. La Secessione si trovò dunque costretta ad anticipare altre mostre e a "coprire" le installazioni e le opere già pronte. Scrive Ludwig Hevesi: "L'Associazione nascose così il tempio beethoveniano dietro finte pareti e organizzò mostre che era possibile allestire sul momento"⁸. La dodicesima mostra della Secessione, originariamente prevista per l'inverno, e la tredicesima dovettero essere interposte a coprire lo spazio vacante⁹. Dato che non si voleva rivelare troppo dell'allestimento previsto, nei cataloghi di quelle due mostre non furono presentati progetti e le strutture e gli affreschi già pronti vennero coperti con teli¹⁰.

L'idea era quella di creare un tempio per Beethoven (figg. 5, 7). Josef Hoffmann creò con assi e mattoni uno spazio a tre navate, basato su livelli differenti in senso fisico e concettuale (fig. 3). Quella mostra speciale era intesa come un percorso circolare. Nell'amplissimo catalogo, con testi di Ernst Stöhr, il percorso circolare del visitatore è indicato da una linea tratteggiata (figg. 2a-b). Dall'atrio, il visitatore non raggiungeva, come di consueto, la sala principale, bensì, attraverso

Ringrazio Bettina Bosin per le ricerche preliminari e Katinka Grätzer-Baumgärtner per la decifrazione di passi manoscritti di difficile lettura.

1 Cfr. Marian Bisanz-Prakken, *Der Beethovenfries*, Salzburg 1977, p. 12.

2 Cfr. Ernst Stöhr, *Unsere XIV. Ausstellung*, in *XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. Klinger. Beethoven*, catalogo della mostra della Secessione, Vienna, 15 aprile - 27 giugno 1902, pp. 9-12 (p. 9).

3 Catalogo 1902, cit., p. 11.

4 Catalogo 1902, cit., p. 9.

5 Presso l'Österreichisches Theatrumuseum, lascio Alfred Roller, sono conservate lettere di Josef Hoffmann, Max Klinger ed Ernst Stöhr relative alla mostra beethoveniana.

6 Paul Mongré, *Max Klinger's Beethoven*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, n.s., XIII, 1902, p. 183.

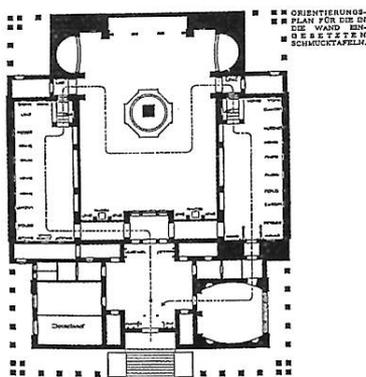
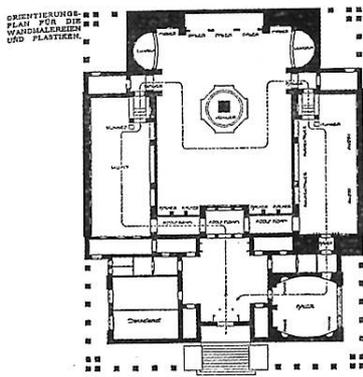
7 Catalogo 1902, cit., p. 41.

8 Ludwig Hevesi, *Aus dem Wiener Kunstleben*, in *Kunst und Kunsthandwerk*, V, 1902, p. 190.

9 Sabine Plakolm-Försthuber, *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien 1991, pp. 66-67. La dodicesima mostra ebbe luogo dal 21 novembre 1901 all'8 gennaio 1902, presentando, tra le altre, opere di Jan Tócsop, Edvard Munch, Ferdinand Hodler; la tredicesima mostra ebbe luogo dal 1° febbraio 1902 al 16 marzo 1902, presentando opere di artisti austriaci e tedeschi.

10 Plakolm-Försthuber 1991, cit.

11 Purtroppo non è possibile stabilire l'altezza esatta. Bisanz-Prakken 1977, cit., ritiene che non dovesse essere inferiore a un metro, mentre Plakolm-Försthuber 1991, cit., ipotizza una sessantina di centimetri. Prendendo come punto di riferimento l'altezza oggi usale di un gradino, le sale laterali dovrebbero essere state rialzate di circa 70 centimetri.



2a.-2b. Pianta della quattordicesima mostra della Secessione, 1902.



3. Allestimento dell'ambiente per il *Fregio di Beethoven* nella quattordicesima mostra della Secessione.

12 Catalogo 1902, cit., p. 24.

13 Hevesi 1902, cit., p. 390.

14 Quanto al colore delle pareti delle sale laterali, le opinioni sono discordi. Hevesi 1902, cit., lo descrive come giallastro, mentre Hans Hollein, *Die Rekonstruktion des Raumes von Josef Hoffmann für Klimts Beethovenries*, in *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930*, catalogo della mostra (Vienna, Museen der Stadt Wien), a cura di Tino Erben, Wien 1985, p. 564, propende per il beige.

15 Da varie lettere si ricava che le opere inserite nelle nicchie erano definite "macchie".

16 *III. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs*, catalogo della mostra della Secessione, Wien 1899.

17 Renate Hartleb, *...in einem öffentlichen Baue Deutschlands oder Österreichs*, in "Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst", 1/98, 1998, p. 79.

18 Vienna, Archivio della Secessione, Max Klinger n. 4602, 30.7.1900.

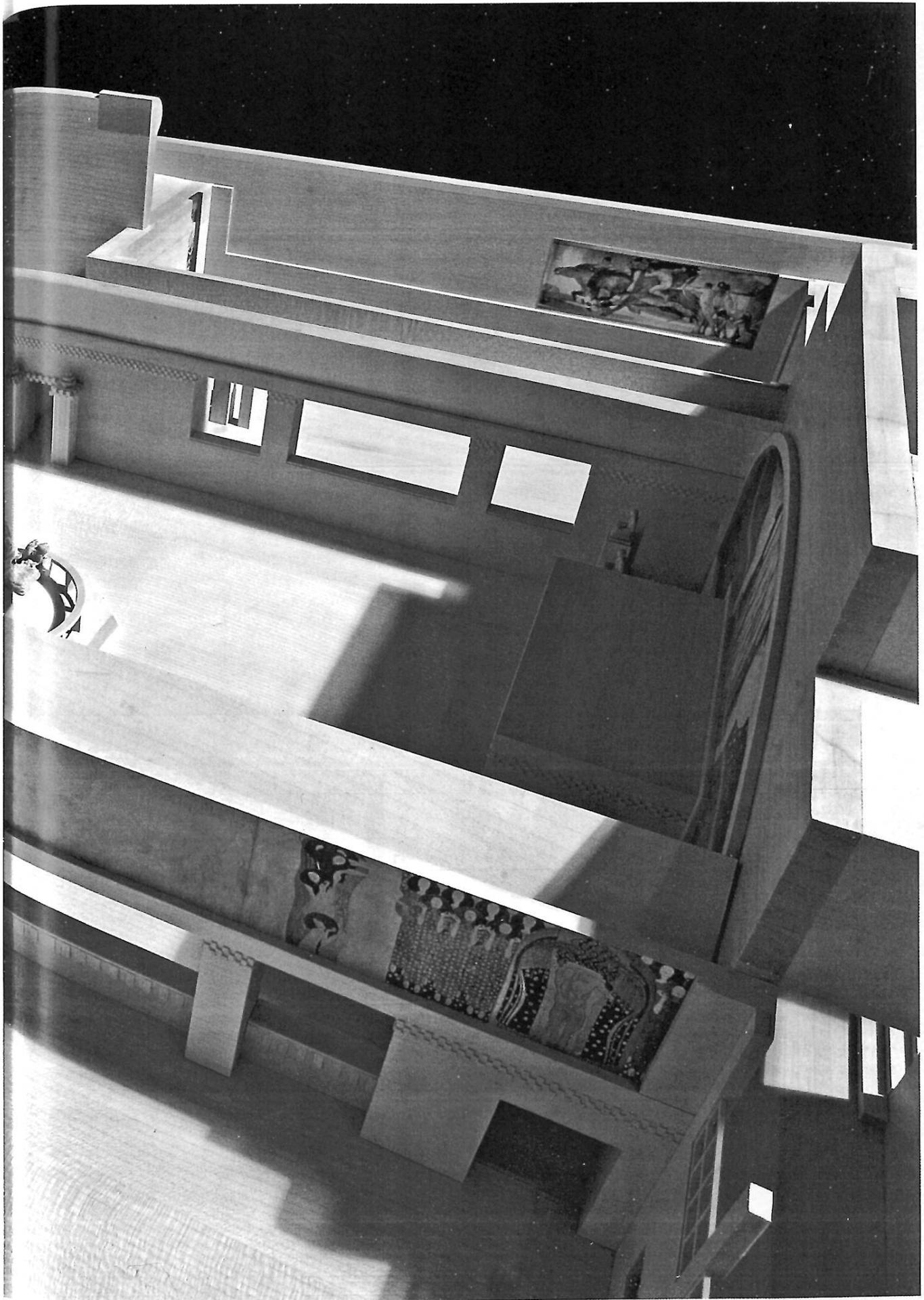
uno stretto corridoio, la sala di sinistra, rialzata¹¹. Le sale laterali, entrambe rialzate, servivano ad accogliere le "parti in sé più eloquenti di questa decorazione" e a conferire all'ambiente centrale la dovuta tranquillità. Inoltre, i visitatori dovevano arrivare "non impreparati davanti all'opera"¹². Nella prima sala, l'opera principale era senza dubbio il *Fregio di Beethoven* di Gustav Klimt. Si estendeva su tre pareti per un totale di circa 34,4 metri. Sotto il fregio, in piccole nicchie erano inserite piastre decorative di Rudolf Jettmar, Othmar Schimkowitz, Leopold Stolba, Richard Luksch, Friedrich König, Emil Orlik, Koloman Moser, Maximilian Lenz, Ernst Stöhr e Wilhelm List (figg. 12, 14). Erano tutte di forma quadrata, misurando cm 80 x 80 oppure 26 x 26. Le pareti erano ricoperte di intonaco grezzo. Ampie aperture consentivano di guardare nella sala centrale col *Beethoven* di Klinger. Attraverso un portale disegnato da Leopold Bauer il visitatore, scesi quattro gradini, entrava nella sala centrale, dove poteva avvicinarsi alla scultura raggiungendola da dietro (fig. 4). Come un altare, la scultura non stava nel mezzo della stanza, bensì a due terzi di essa verso la parete posteriore. Questa era decorata da *Il crepuscolo della notte* di Alfred Roller, un dipinto sagomato in pittura a calce, rilievi in malta, patina metallica

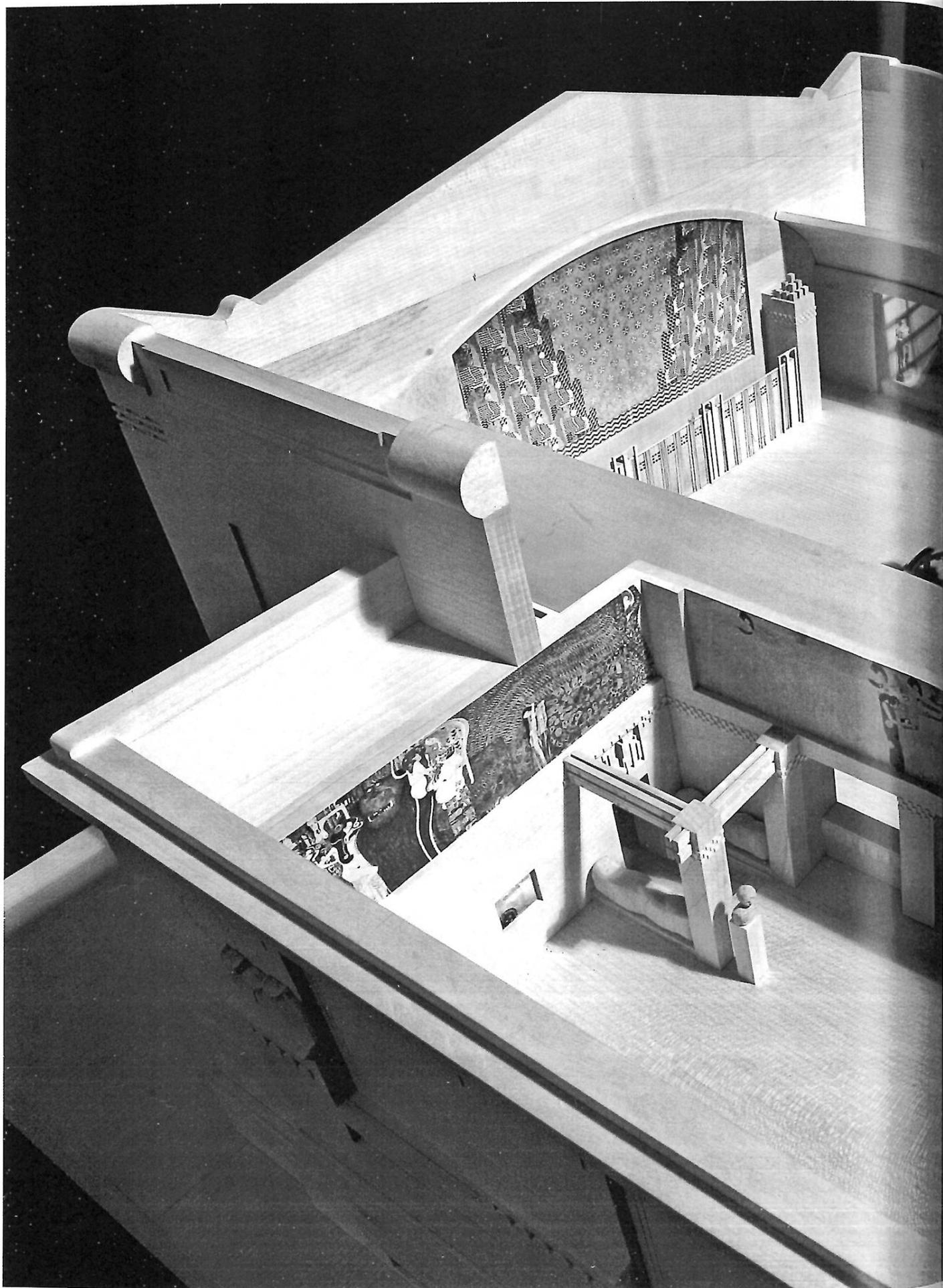
e intarsi in madreperla (fig. 17). Nella parete di fronte si trovava *Il sorgere del giorno* di Adolf Böhm, in rilievi in malta, stucco, foglia d'oro e pittura a caseina. Questa parete presentava nicchie da fontana dipinte di blu, entro le quali erano collocate sculture di figura di Richard Luksch. L'illuminazione era quella della luce del giorno. Nella sala principale essa proveniva dal soffitto a volta, coperto di carta da ricalco e legno dorato¹³. Le pareti erano dipinte di bianco, mentre quelle delle sale laterali presentavano un giallo chiaro ovvero beige¹⁴. Per raggiungere la sala destra - rialzata come la sinistra - bisognava girare intorno alla monumentale scultura klingeriana. I due fregi lungo le pareti lunghe erano di Ferdinand Andri e di Josef Maria Auchentaller. Sui lati corti si trovavano rispettivamente *Desiderio di elevazione* (fig. 18), un rilievo in malta dipinto e in parte dorato di Ernst Stöhr, e due opere non meglio precisate (pittura a caseina su fondo in malta) di Friedrich König. Anche qui, proseguendo il percorso circolare, aperture lungo la parete destra consentivano di guardare verso il *Beethoven* di Klinger. Passando attraverso la sala di lettura, progettata da Leopold Bauer, il visitatore raggiungeva nuovamente l'atrio. Per le opere esposte, Hoffmann e Roller rinunciarono a qualsiasi didascalia. Solo i monogrammi in rilievo (in gesso), disegnati da Alfred Roller, rimandavano ai nomi dei rispettivi artisti¹⁵.

IL SIMBOLÒ-GUIDA

Sin dal momento della fondazione della Secessione, Max Klinger era suo membro corrispondente. Già nella terza mostra dell'Associazione (1899) venne esposto il suo monumentale dipinto *Cristo all'Olimpo*, entro una cornice disegnata da Josef Hoffmann¹⁶. Nel 1901 l'artista stesso lo dedicò alla Moderne Galerie (oggi Belvedere) allora in corso di costruzione. Sempre nello stesso anno Alexander Hummel, amico di Klinger e suo collezionista, trasferì alla Moderne Galerie il suo *Giudizio di Paride*. Hummel intendeva riunire in un solo luogo il trittico klingeriano costituito dal *Giudizio di Paride*, dal *Cristo all'Olimpo* e dalla *Crocifissione di Cristo* (figg. 9-10)¹⁷.

Un primo contatto tra Klinger e la Secessione, nella persona di Carl Moll, relativamente al *Beethoven* è attestato già nel luglio 1900. In una lettera a Moll, Klinger parla dei progressi che stava facendo con la sua statua¹⁸. Poco più di un anno dopo, il 29 agosto 1901, egli scrive





5. *Modello della mostra beethoveniana, Secessione 1902.*
Bottega Gerhard Stocker, 2011. Vienna, Belvedere.



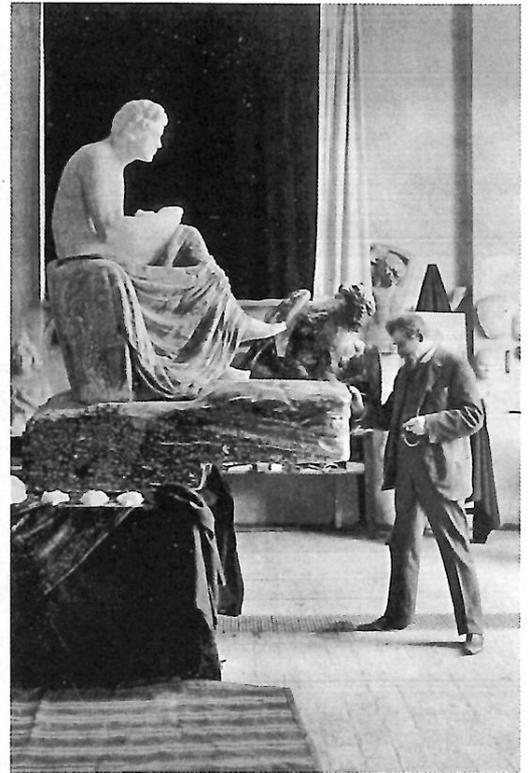
9. MAX KLINGER

Cristo all'Olimpo, 1897. Vienna, Belvedere.



10. MAX KLINGER

Giudizio di Paride, 1885-87. Vienna, Belvedere.



11. Max Klinger al lavoro al suo *Beethoven*, 1901 ca.

19 Purtroppo è impossibile stabilire di chi si tratti. Potrebbe essere Carl Moll, col quale Klinger aveva già preso contatto, oppure Alfred Roller, che a quell'epoca era il presidente dell'Associazione. Cfr. Marian Bisanz-Prakken, *Der Beethovenfries und Klimts "Gabe der Empfänglichkeit"*, in Alfred Weidinger (a cura di), *Gustav Klimt*, München 2007, p. 117.

20 Vienna, Archivio della Secessione, Max Klinger n. 4609a, 29.8.1901.

21 Vienna, Österreichisches Theatermuseum, lascito Alfred Roller, AM 47.402 Ro.

22 Vienna, Archivio della Secessione, Max Klinger n. 4613, 19.11.1901.

23 Vienna, Archivio della Secessione, Max Klinger n. 4617, 2.3.1902.

24 Vienna, Archivio della Secessione, Max Klinger n. 4618a, 11.3.1902.

25 Vienna, Österreichisches Theatermuseum, lascito Alfred Roller, AM 47.278 Ro, marzo 1902 (data del timbro postale).

26 Vienna, Österreichisches Theatermuseum, lascito Alfred Roller, AM 47.704 Ro.

27 Vienna, Archivio della Secessione, Rudolf Jettmar, 18.7.1901.

nuovamente a un "signor professore"¹⁹, informandolo dei passi fatti per portare a termine l'opera dopo la partenza del destinatario. Del resto, Klinger non volle mai lasciarsi vincolare a una data di consegna; osservava: "In questo lavoro assai complicato ho peraltro già avuto diverse brutte sorprese. Per questa ragione non mi sono mai obbligato a un termine preciso"²⁰. Un mese dopo, il 22 settembre 1901, scriveva a Roller: "Da 8 giorni sono qui seduto davanti al fonditore [...] Detto schiettamente, non penso che prima della fine di novembre sia possibile avere tutto, ossia che l'opera finita sia pronta". E un po' più avanti nella medesima lettera: "Se gli artisti viennesi concepiscono un lavoro simile, allora questo stesso dovrà essere buono e degno senza interventi esterni. Ma un'impresa come quella che Lei ha in mente è già di per sé qualcosa di estremamente degno dal punto di vista artistico. - In breve: Non rinuncio ancora alla speranza. - Sudore, zelo e tenacia sono necessari"²¹.

Quanto il *Beethoven* klingeriano fosse importante per la mostra della Secessione lo mostra anche una lettera di Klinger ad Alfred Roller del 19 novembre 1901: "Il Suo suggerimento di portare a termine l'opera a Vienna comporterebbe solo una maggiore perdita di tempo, a causa dei trasporti e dei viaggi. Se solo avessi saputo della cosa 2 mesi prima!"²². Il 2 marzo 1902 Klinger informa la Secessione: "Il seggio viene molto bene, pietra e metallo si integrano reciprocamente [...] sono convinto che l'8 aprile il tutto possa partire"²³. Nella stessa lettera non si mostra contento della durata della mostra: "Ora, tuttavia, quanto alla durata della mostra per l'intera estate, non la ritengo una cosa buona. E neppure buona per me,

per quanto non abbia ancora idee precise. Possiamo stabilire, per ora, un mese e mezzo? O per lei è troppo poco?" (fig. 11).

In una lettera dell'11 marzo 1902, ad appena un mese dall'apertura della mostra, Klinger scrive del materiale occorrente per il trasporto della scultura. Oltre a un'impalcatura cui Klinger stesso avrebbe provveduto, erano necessarie una rotaia e otto traverse lunghe m 1,05, larghe cm 25 e alte cm 20. Queste traverse dovevano costituire il pianale. Klinger chiedeva inoltre funi, cilindri e due argani per un peso di cinque tonnellate ciascuno. Un altro passo della stessa lettera dà notizia della sua stima nei confronti di Josef Hoffmann: "Mi farebbe molto piacere poter salutare qui il vostro Hoffmann"²⁴. Ancora nello stesso mese Hoffmann scrive da Lipsia ad Alfred Roller: "Il Beethoven [sic] è così prepotentemente bello, che non riesco a descriverlo [...] Il peso è di 5.000-7.000 chili. Il piedistallo [disegno 140.95] non deve superare i 90 cm per essere sicuro [...] Siamo sfiniti!!!!"²⁵. Il 27 marzo 1902 l'Associazione riceveva finalmente la notizia tanto attesa: "Preparato tutto. Dunque tutto pronto per l'inizio di aprile. Un cordiale saluto dal Suo M. Klinger"²⁶.

LA PREPARAZIONE

I lavori preparatori per la nuova mostra iniziarono subito dopo la conclusione dell'undicesima, dedicata all'opera di Johann Victor Krämer. Il 18 luglio 1901, Rudolf Jettmar scrive al comitato dell'Associazione: "A seguito della richiesta odierna, comunico che vorrei comunque partecipare all'or-



8. ALFRED ROLLER

Manifesto della quattordicesima mostra della Secessione, 1902. Vienna, Albertina.

namentazione della 'macchia' decorativa, e più precisamente – se se ne offre la possibilità – con 2 dipinti a fresco. Disegnerò i cartoni e li presenterò in autunno"²⁷. Quale segreto si facesse intorno a questa mostra, lo attesta una lettera di Emma Auchentaller, moglie di Josef Maria Auchentaller, a Hermine Scheid: "Spero che Pepi sarà pronto a Vienna entro 4 settimane. Non è un lavoro su commissione, bensì per la Secessione. Stanno progettando qualcosa di grandioso, ma non ne posso parlare. Se riesce, potrebbe essere epocale, e i nomi dei 10 o 12 signori che vi prendono parte potrebbero eventualmente essere fatti. Ma per ora si richiede loro un grande sacrificio di tempo e di denaro; tuttavia sono animati da tale entusiasmo, che una buona riuscita è sperabile. Per favore non una parola con nessuno, è assolutamente un segreto"²⁸.

Una lettera di Josef Maria Auchentaller, non datata ma presumibilmente dell'agosto 1901, dimostra che anche gli artisti erano orientati al tema beethoveniano. Egli scrive a proposito del proprio progetto: "Nel mio schizzo ho preso in considerazione la seconda strofa della poesia *Alla Gioia* di Schiller"²⁹. Al tema si riferisce anche Klimt nel suo *Fregio di Beethoven*. Avendo già un'idea precisa del proprio progetto, Auchentaller riflette sull'effetto cromatico del suo affresco rispetto alle opere di Stöhr e di König da collocare accanto alla sua: "Bisognerà pensare se, rispetto agli adiacenti lavori dei signori König e Stöhr, sia possibile un fondo così decisamente chiaro in bianco e oro, con al massimo l'aggiunta di un grigio chiaro"³⁰. L'8 agosto 1901, Auchentaller riferisce ad Alfred Roller: "La grandezza delle figure sarà ovviamente di 1,70. Mi rallegra molto che il mio progetto sia piaciuto e spero di riuscire a portare a termine questo grosso lavoro con soddisfazione dei miei stimati colleghi"³¹. Già una settimana dopo, il 14 agosto 1901, gli viene comunicato che il suo schizzo è stato accettato. Scrive a Georg Adam Scheid: "Ma soprattutto mi ha reso felice il riconoscimento riscosso dal mio progetto per il grande lavoro viennese [...] Volentieri in autunno Le dirò di più sulla nostra mostra, per la quale è previsto questo grande lavoro ornamentale; piuttosto che fare chiacchiere a vanvera, preferisco aspettare che ci rivediamo. Una cosa posso dirle già ora, ossia che, se tutto funzionerà, la Secessione si

presenterà al pubblico con qualcosa che non è mai stato fatto prima"³².

Ma non tutti gli artisti furono soddisfatti. Ernst Stöhr consegnò lo schizzo di un fregio per la sala destra, ma venne escluso. In una lettera ad Alfred Roller egli dà sfogo al proprio malumore: "Caro Roller! Dopo avere deciso di partecipare, non senza difficoltà e solo in quanto attratto dalla possibilità di dipingere finalmente un'intera parete, mi ha fatto arrabbiare vedere che questa possibilità mi veniva semplicemente tolta. Non posso sottrarmi alla sensazione di una certa leggerezza da parte vostra, dal momento che non posso affatto considerare esclusa la possibilità di una soluzione puramente pittorica. Si è poi detto che solo gli schizzi di Andri e di Auchentaller sono stati accettati, sia pure modificando le dimensioni delle figure. Ho potuto dunque soltanto supporre che il principio che trova espressione in questi schizzi sia quello che la direzione considera buono. Ho dovuto nuovamente dire a me stesso che questa sarebbe una soluzione economica per un'intera parete. Mi pare di avere colto nel segno e sono lieto se lo schizzo parodistico che vi trasmissi è servito a chiarirvi le idee. Inoltre protesto anche come membro del comitato ristretto contro il fatto che il mio consiglio sia stato semplicemente ignorato. Posso dire la mia come tutti gli altri. Non volendo infastidire nessuno, allego lo schizzo rielaborato in misura di m 1,50 per le figure e di m 1,70/2,70 per il dipinto intero, e ti prego di darmi ulteriori suggerimenti. Dato il disprezzo che mi hai attribuito per tutto ciò che è idiota, vorrei pregarti di tenere lontana dalla mia composizione qualunque idea idiota"³³.

Per placare gli animi si tentò un compromesso, consistente nel dividere il fregio parietale affinché accanto al progetto di Auchentaller trovasse posto anche quello di Stöhr. Ma, in una lettera purtroppo non datata, Stöhr si mostrava poco entusiasta anche di questa idea: "Trovo del tutto infelice la via d'uscita che volete prendere. È molto meglio puntare, secondo necessità, alla soluzione pittoricamente unitaria. Per parte mia, non voglio in alcun modo sacrificare la mia buona e seria idea compositiva. La soluzione proposta è svantaggiosa già a causa della variata dimensione delle figure, a causa della separazione che incombe sulle 'macchie'"³⁴.

28 In Vera Vogelsberger, *Josef Maria Auchentaller (1865-1949). Leben und Werk*, tesi di laurea, Università di Vienna 1985, p. 87.

29 Vienna, Archivio della Secessione, Josef Maria Auchentaller n. 454, n.d.

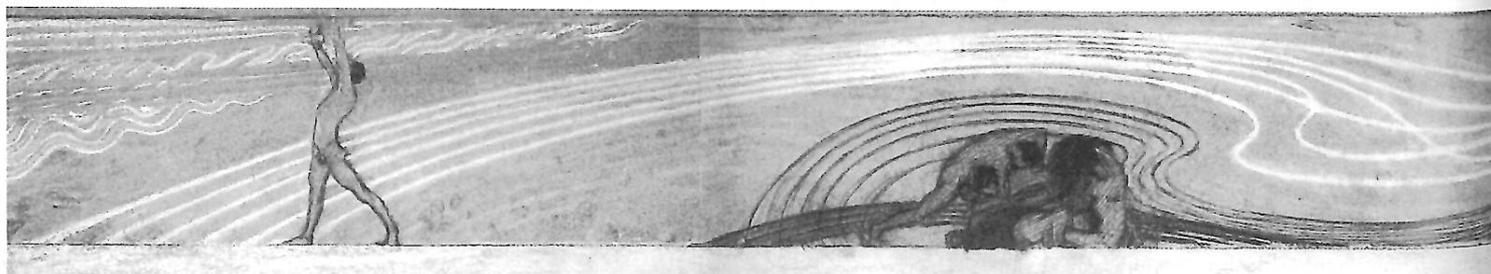
30 Vienna, Archivio della Secessione, Josef Maria Auchentaller n. 454, n.d.

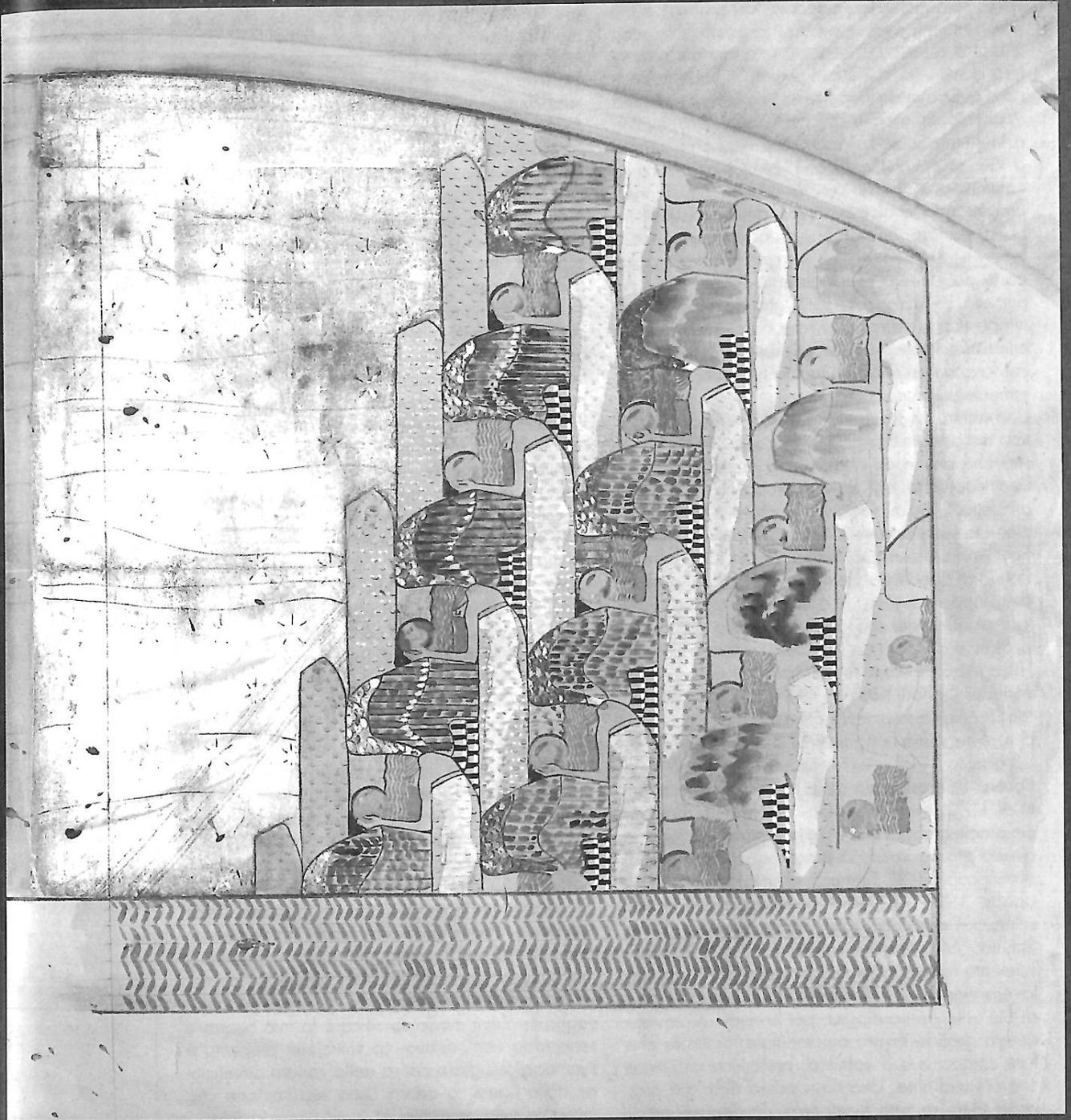
31 Vienna, Archivio della Secessione, Josef Maria Auchentaller n. 455, 8.8.1901.

32 In Vogelsberger 1985, cit., p. 88.

33 Vienna, Österreichisches Theatrumuseum, lascito Alfred Roller, AM 47.752 Ro.

34 Vienna, Österreichisches Theatrumuseum, lascito Alfred Roller, AM 47.753 Ro.





17. ALFRED ROLLER

Bozzetto per il fregio con mosaico "Il crepuscolo della notte" per la quattordicesima mostra della Secessione, 1902. Vienna, Österreichisches Theatermuseum.





19. ERNST STÖHR
 Schizzo per la sala destra della mostra beethoveniana, 1901.
 St. Pölten, Stadtmuseum, lascito Ernst Stöhr.

35 Vienna, Österreichisches Theaterrmuseum, lascito Alfred Reller, AM 47.753 Ro.

36 Vienna, Österreichisches Theaterrmuseum, lascito Alfred Reller, AM 47.7560 Ro.

37 Cfr. Vogelsberger 1985, cit., p. 88.

38 Cfr. Bisanz-Prakken 2007, cit., p. 113.

Nel lascito di Auchentaller si trovava una fotografia che mostrava due progetti. Mentre quello in basso è il progetto eseguito da Auchentaller, quello in alto è assai verosimile non sia, come si è supposto, suo, bensì di Stöhr (fig. 16). Nella stessa lettera, Stöhr comunica che produrrà un altro progetto: "Mi sono deciso a rendere la cosa meno complicata e vi mando uno schizzo nuovo, che sicuramente si inserirà bene tra gli altri lavori. Dal momento che, come tu sai benissimo, ho cominciato a interessarmi all'uso della linea in un'epoca in cui altri signori ci pensavano meno, sicuramente non mi si sospetterà di imitazione e posso dunque tranquillamente passare all'esecuzione dello schizzo"³⁵. Probabilmente per avere un'idea più chiara della situazione, Stöhr realizzò uno schizzo della sala destra in cui compaiono sia il suo lavoro di grande formato sia una parte del fregio di Auchentaller (fig. 19). A proposito della tecnica, Stöhr scrive in una lettera del 28 agosto 1901: "Non si risolve forse il problema, trattando - come suggerito - ogni nudità nell'intonaco bianco e liscio sullo sfondo scuro e approfondito, incidendone i contorni, e in oro le vesti e i capelli delle donne?"³⁶.

Gli schizzi e le lettere di Stöhr e di Auchentaller inducono a supporre che in origine quel fregio fosse programmato per l'altra parete. Per quale ragione passò poi alla sala centrale non è stato finora possibile appurarlo in maniera sufficientemente attendibile. Le prime opere avrebbero dovuto essere trasferite sulle pareti già alla fine di agosto 1901, ma, come sappiamo dalla lettera di Emma Auchentaller, a quella data l'intonaco non'era ancora asciutto³⁷.

Mentre nell'autunno del 1901 l'architettura della mostra era già pronta in ogni suo dettaglio, gli artisti lavorarono alle loro opere presumibilmente fino all'ultimo. Non si può al presente stabilire se fossero pronte per l'apertura, originariamente programmata per il mese di novembre. Maria Bisanz-Prakken fa notare che nelle opere di Klimt, Stöhr e Roller esposte si può rilevare un forte

influsso di Jan Toorop. Dal momento che le opere di Toorop si poterono vedere solo nella dodicesima mostra, anticipata al novembre 1901, è assai verosimile che quei lavori dei secessionisti fossero stati eseguiti in un momento momento successivo³⁸. La supposizione è rafforzata dagli schizzi di Stöhr oggi allo Stadtmuseum di Sankt Pölten. Quello di sinistra, a colori, potrebbe essere il primo progetto. Quello di destra, a carboncino, venne utilizzato anche per il trasferimento sulla parete (fig. 20).

Ugualmente, non possiamo sapere con certezza quando il *Fregio di Beethoven* di Klimt fu terminato. Nelle sue *Erinnerungen an Gustav Klimt (Ricordi di Gustav Klimt)* pubblicate nella "Neue Freie Presse" il 18 ottobre 1936, Felix Salten scrive: "Quando ancora Klimt lavorava ai suoi affreschi, avvenne un incidente, che si risolse senza strascichi ma che era comunque significativo della situazione di allora. Gustav Klimt si trovava sull'impalcatura in una delle piccole stanze di servizio che portavano nella sala centrale. Stava terminando la propria opera e i presenti assistevano parlando a voce bassissima per non disturbare il maestro. Improvvisamente si udì una voce stridula e furiosa: 'Orrendo!' Suonò forte e acuta come una frustata. Quella parola s'infranse contro la parete non ancora del



20. ERNST STÖHR
 Bozzetti per "Desiderio di elevazione", 1901-02.
 St. Pölten, Stadtmuseum, lascito Ernst Stöhr.



18. ERNST STÖHR

Bozzetti per "Desiderio di elevazione", 1901-02. St. Pölten, Stadtmuseum, lascito Ernst Stöhr.

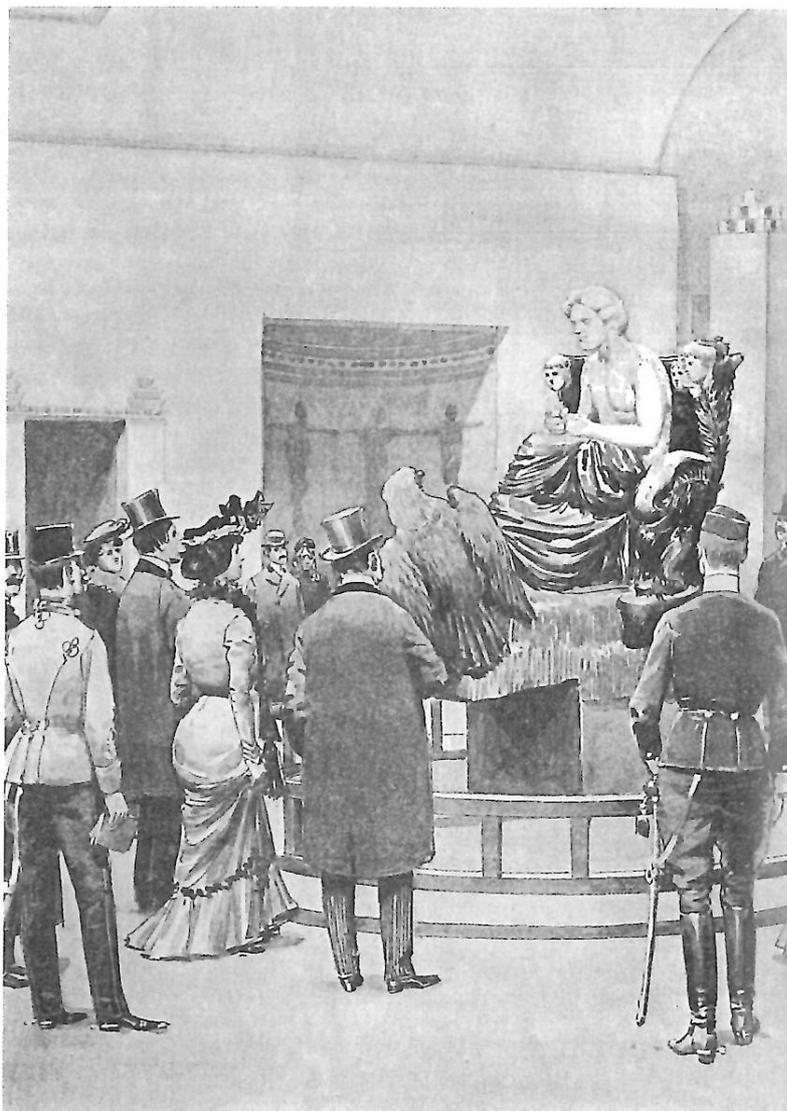
tutto dipinta, sembrò quasi che fosse stata tirata una pietra. Tutti rimasero bloccati per il terrore, mentre intanto l'infuriato cavaliere era già corso via. Dopo una sola occhiata brevissima, rapidissima, aveva espresso la propria critica a un lavoro mentre era ancora in corso, ancor prima che se ne potesse valutare l'effetto. Per quanta competenza gli si potesse anche riconoscere, il cavaliere aveva tuttavia dimostrato di essere prevenuto, comportandosi in modo peggio che strano. Egli apparteneva infatti alla cerchia ristretta della Secessione, ne era ospite e aveva offeso il rispetto che un ospite, in qualsiasi circostanza, deve a chi lo ospita. Mentre i presenti ancora indugiavano perplessi e muti, Klimt si affacciò all'impalcatura, si guardò intorno come se stesse cercando qualcuno e bisbigliò: 'Che è successo?' Sembrava uno che fosse stato strappato a un profondo rapimento, assomigliava a un dormiente improvvisamente tolto al sonno"³⁹.

LA MOSTRA

La quattordicesima mostra dell'Associazione fu l'avvenimento della primavera. Sebbene non si sapesse molto dell'allestimento, l'arrivo del *Beethoven* di Max Klinger era atteso a Vienna con molta eccitazione. Il 6 aprile 1902, la "Wiener Allgemeine Zeitung" riferiva che la monumentale scultura in marmo era in viaggio da Lipsia a Vienna. L'opera era stata caricata, divisa in cinque parti, su un vagone ferroviario, alla presenza di Klinger⁴⁰. Mentre ancora il *Beethoven* era per la strada, i secessionisti portavano a termine i loro ultimi lavori⁴¹ (fig. 22).

Il vagone raggiunse Vienna il 10 aprile 1902. Dalla stazione, le varie parti della statua furono trasportate alla Secessione. L'11 aprile ebbe inizio il montaggio dei pezzi, per un peso complessivo di quattro tonnellate, sotto la direzione dello stesso Klinger⁴². Il lavoro venne eseguito utilizzando degli argani e con l'aiuto di collaboratori di Klinger, che già lo avevano assistito a Parigi e a Lipsia⁴³. Ancora prima dell'apertura della mostra, la presenza dell'artista fu molto ricercata, ed egli fu oggetto di numerosi omaggi. In una conversazione con Th. Thomas si espresse con entusiasmo circa "il modo in cui la Secessione ha fatto della propria casa la casa del suo lavoro"⁴⁴. Il 15 aprile 1902, ancor prima dell'inaugurazione, la Secessione diede una festa in suo onore. Gustav Mahler arrangiò per strumenti a fiato, in spirito wagneriano, l'ultimo movimento dell'*Eroica* e il coro della Nona; i musicisti suonarono nascosti dietro un sipario⁴⁵.

A soli due giorni dall'inaugurazione, il consigliere comunale dott. Roderich Krenn propose di acquistare per la città di Vienna il *Beethoven* klingeriano: "Un dio della musica realizzato da Klinger così grande e così bello come realmente fu deve rimanere a Vienna, il luogo del suo più bello operare"⁴⁶. Lo scopo era comprare la statua col contributo dello Stato, del Land e anche della Secessione. I secessionisti pensarono di rinunciare a una commissione di 36.000 corone, qualora l'opera fosse stata acquistata con denari pubblici⁴⁷. Il 30 aprile venne respinta la richiesta di un contributo di 20.000 corone. Quali consulenti vennero coinvolti anche membri del consiglio comunale che apparteneva-



21. Il pubblico davanti al *Beethoven* di Max Klinger, "Wiener Bilder", 23.4.1902.

no alla cerchia degli artisti; ma anche qui non si trovò un grosso sostegno a favore del *Beethoven* di Klinger. Le opinioni andavano da "un'onta per la cultura viennese, qualora l'opera [...] dovesse essere riportata via" a "il *Beethoven* di Klinger non può essere considerato un'opera d'arte" fino a "il concetto complessivo di questo *Beethoven* è specificamente giudaico. Quest'arte è un'arte giudaica. Solo in periodi di decadenza artistica si è utilizzato materiale così variopinto"⁴⁸.

Nonostante questa discussione sul *Beethoven* o forse proprio grazie a essa, la mostra fu un grande successo. Una notizia dalla cronaca artistica, che riferisce che i visitatori furono dai 1.500 ai 2.000 al giorno, testimonia la vivace partecipazione all'avvenimento⁴⁹ (fig. 21). Dato che il suo *Beethoven* non venne acquistato, Klinger decise di farlo portare a Düsseldorf alla "Deutsch-Nationale Kunstausstellung". Il 7 aprile 1902 chiedeva al segretario della Secessione di provvedere a tutti i preparativi per l'imballo e il trasporto della scultura⁵⁰. Dopo due soli mesi, il 15 giugno 1902, una domenica, la mostra venne chiusa. Già il giorno seguente il *Beethoven* klingeriano veniva smontato e spedito a Düsseldorf.

Con 58.141 visitatori, la quattordicesima mostra della Secessione aveva costituito il record dell'Associazione⁵¹.

39 "Neue Freie Presse", 18.10.1936, p. 2.

40 Cfr. "Wiener Allgemeine Zeitung", 6.4.1902, p. 6.

41 Cfr. "Wiener Allgemeine Zeitung", 9.4.1902, p. 7.

42 Cfr. "Wiener Allgemeine Zeitung", 12.4.1902, p. 5.

43 Cfr. "Neue Freie Presse", 12.4.1902, p. 6.

44 Cfr. "Wiener Allgemeine Zeitung", 13.4.1902, p. 7.

45 Cfr. Bisanz-Prakken 1977, cit., p. 19.

46 "Neues Wiener Journal", 18.4.1902, p. 6.

47 Cfr. *Vierter Jahresbericht der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Secession Wien 1902*, p. 7.

48 "Neues Wiener Journal", 30.4.1902, p. 7.

49 "Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe", 24, 1.5.1902, p. 378.

50 Vienna, Archivio della Secessione, Max Klinger 7.6.1902.

51 "Neues Wiener Journal", 18.6.1902, p. 10.



22. Ritratto di gruppo con membri della Secessione nella sala principale della mostra beethoveniana, 1902.

Da sinistra a destra,
dietro:



Anton
Stark

Gustav
Klimt

Adolf
Böhm

Wilhelm
List

Max
Kurzweil

Leopold
Stolba

Rudolf
Bacher

davanti:



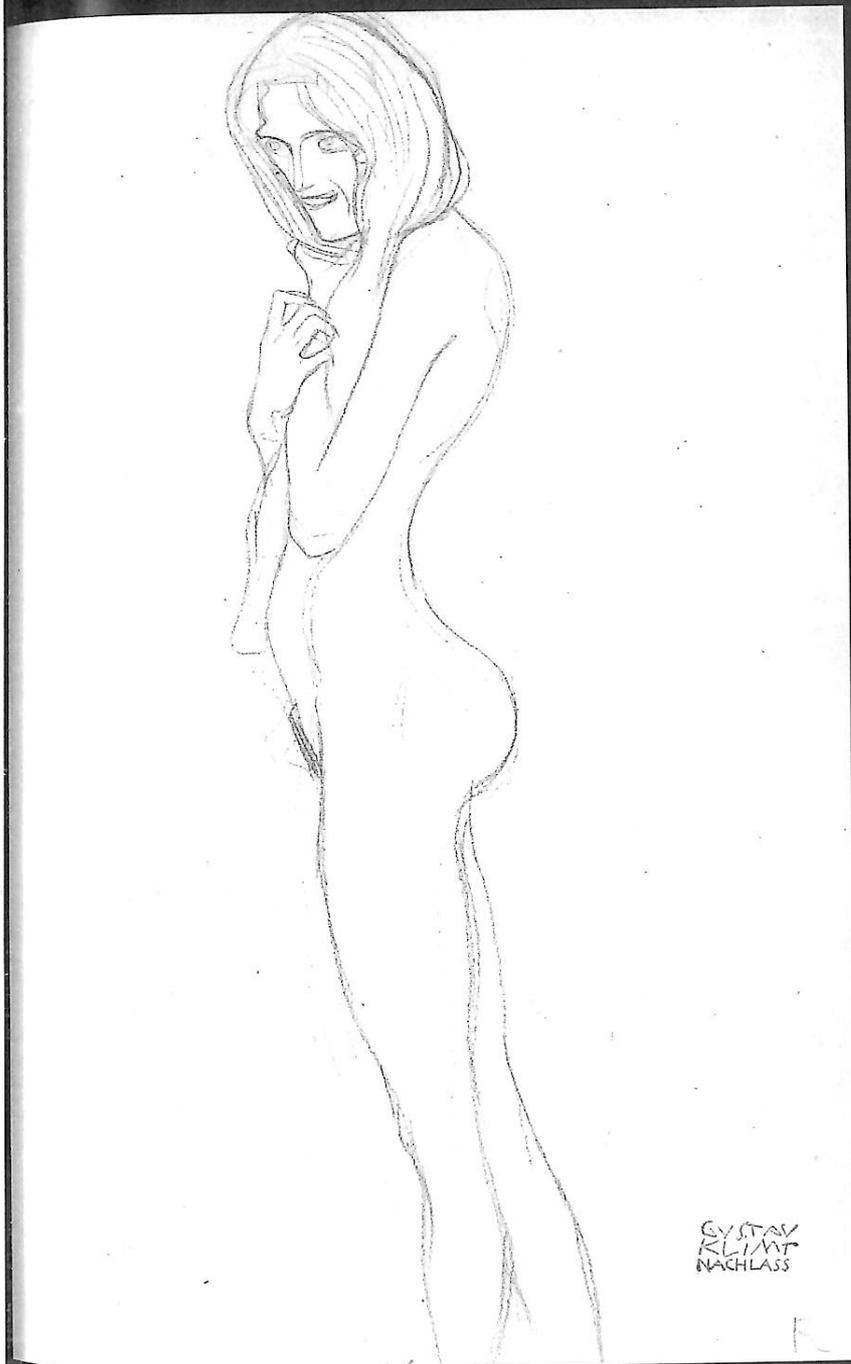
Koloman
Moser

Maximilian
Lenz

Ernst
Stöhr

Emil
Orlik

Carl
Moll



GUSTAV
KLIMT
NACHLASS

13. GUSTAV KLIMT
*Studio per la gorgone sinistra nelle "Forze ostili",
dal Fregio di Beethoven, 1902. Collezione privata,
courtesy Galerie Kovacek Spiegelgasse, Vienna.*



14. GUSTAV KLIMT
*Le tre gorgoni, dal Fregio di Beethoven, 1902.
Vienna, Belvedere.*

40 Cfr. Christian M. Nebahay, *Gustav Klimt. Dokumentation*, Wien 1969, p. 39; Stephan Koja, "... just about the nastiest women I have ever seen..." in Stephan Koja (a cura di), *Creative Destruction. Gustav Klimt. The Beethoven Frieze and the Controversy over the Freedom of Art*, catalogo della mostra (Madrid, Fundación Juan March, 6.10.2006-14.1.2007), München et al. 2006, p. 102; Manfred Koller, *The technique and conservation of the Beethoven Frieze*, *ibidem*, p. 164.

41 Weixlgärner, *Gustav Klimt*, in "Die Graphischen Künste", XXX, 1912, p. 55, lamenta che il fregio, ricoverato in un deposito a piano terra a Michelbeuern, "comincia a sgretolarsi dal basso verso l'alto" a causa delle scosse provocate dalla ferrovia metropolitana.

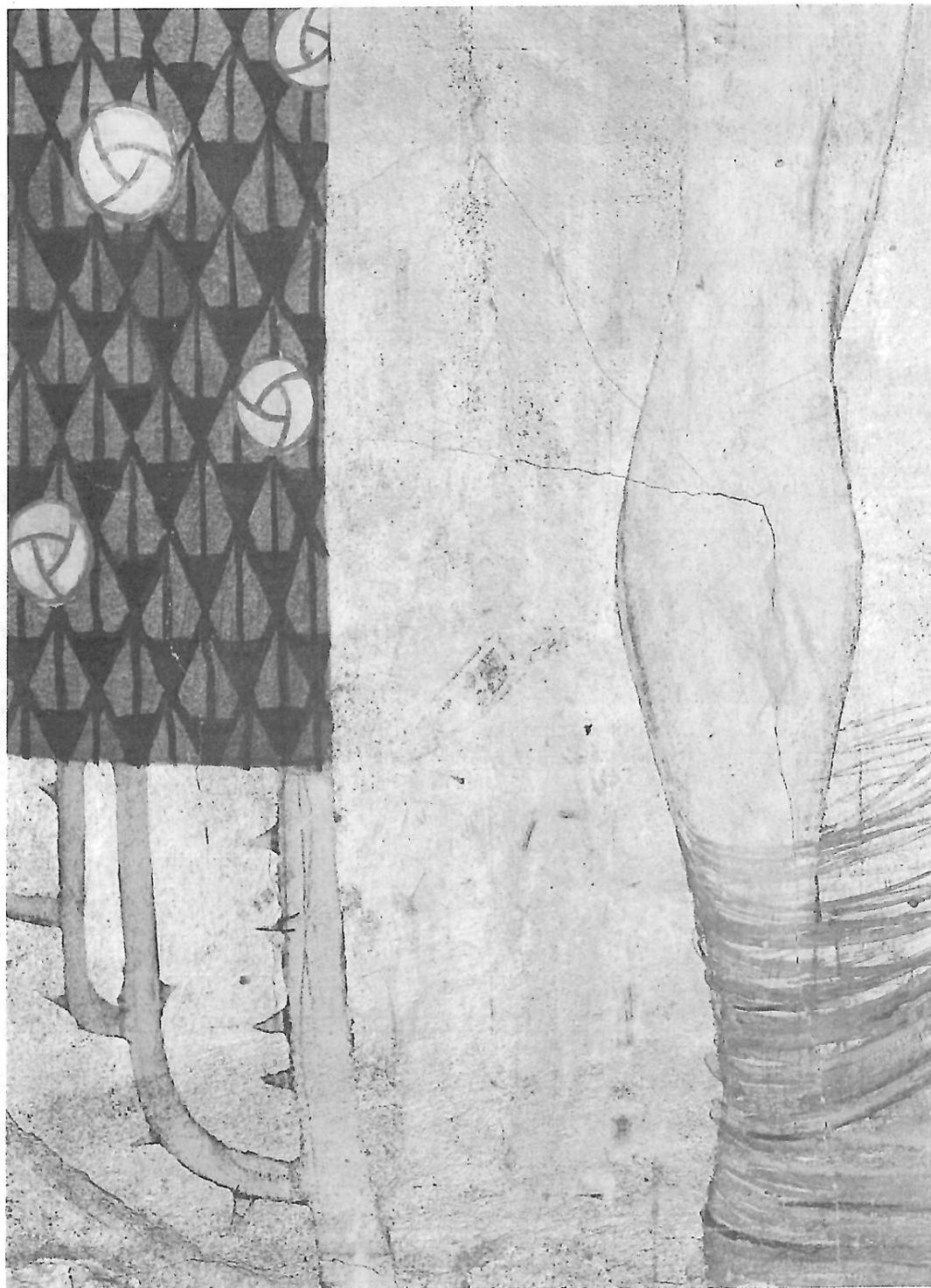
42 Per la data dell'acquisto cfr. Theodor Brückler (a cura di), *Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute*, Wien 1999 (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, XIX), pp. 244, 252, in Koller 2006, cit., p. 164. Egon Schiele fa da tramite tra Carl Reininghaus e la famiglia Lederer. Si è conservata la ricevuta del saldo del pagamento della provvigione da Reininghaus a Schiele, 6 febbraio 1918: cfr. Nebahay 1969, cit., n. 1377.

43 Cfr. Koller 2006, cit., p. 40.

44 Cfr. Karl Moll in *Ausstellung von Erwerbungen und Widmungen zu Gunsten der öffentlichen Sammlungen 1912-1936 sowie von Kunstwerken aus Privatbesitz*, catalogo della mostra, Vienna, settembre-ottobre 1936, pp. 7 s., cat. n. 1. Nebahay 1969, cit., pp. 40 s. non menziona questa mostra.

45 La mostra si svolge dal 7 febbraio al 7 marzo 1943 in occasione dell'80° anniversario della nascita di Klimt. Vengono esposti *Desiderio di gioia* (n. 39) e *Il mio regno non è di questo mondo* (n. 46). Cfr. *Gustav Klimt*, catalogo della mostra (Vienna, Ausstellungshaus Friedrichstraße, ex Secessione, 7 febbraio - 7 marzo 1943), s.n.p.

46 Cfr. Nebahay 1969, cit., p. 41.



6. GUSTAV KLIMT

Diesen Kuss der ganzen Welt, particolare, dal *Fregio di Beethoven*, 1902.
Vienna, Belvedere.

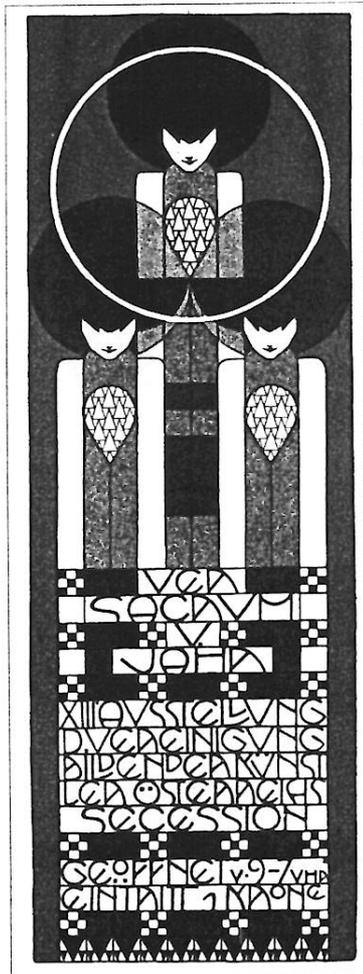
LA MOSTRA DI BEETHOVEN

Istantanee di un lavoro collettivo che fece epoca

Al grande significato della mostra beethoveniana per la storia della Secessione già abbiamo accennato nel primo capitolo; qui sottolineeremo alcuni momenti salienti di questo lavoro collettivo senza eguali. Porteremo l'attenzione sulle realizzazioni di un piccolo numero di artisti il cui contributo alla mostra in questione resta per lo più sullo sfondo (di Gustav Klimt già si è detto nel capitolo a lui dedicato).

La mostra, pensata come una dimostrazione comune di una moderna "arte templare", avrebbe dovuto, una volta conclusa, essere completamente smantellata. Stando all'introduzione del catalogo l'esperienza dell'"apprendere" insieme era per gli artisti più importante che il valore materiale di un risultato permanente. Ma andò altrimenti: il *Fregio di Beethoven* di Klimt fu salvato dalla distruzione, e alcune delle decorazioni più piccole furono vendute dopo la mostra. Oggi queste rarità sono sparse tra alcuni musei e collezioni private. E forse in misura ancor più esigua si sono conservati i lavori preparatori e i progetti, dei quali qui riportiamo alcuni esempi.

La prima delle opere qui presentate è il monumentale progetto di Kolo Moser per una decorazione teatrale che con la mostra di Beethoven si connetteva non direttamente ma in senso più ampio.¹ Molto probabilmente il foglio risale alla fase preparatoria del progetto (seconda metà del 1901 o inizio del 1902). Il disegno, la cui destinazione rimane ignota, presenta una quinta fatta di cassettoni quadrati con schizzi di particolari costruttivi; nella nera e stretta apertura centrale appare la bianca silhouette di una ballerina. Caratteristiche di questa composizio-



ne sono la bidimensionalità assoluta e la fedeltà indefettibile alle linee principali orizzontali e verticali. Gli elementi decorativi, consistenti in mere forme quadrate, si rivelano molto simili all'"ornamento tipografico" con il quale Moser aveva incorniciato nel 1901 le poesie di Arno Holz nei due numeri di settembre di "Ver Sacrum": questo "ornamento" consiste di

costellazioni sempre mutevoli di forme quadrate bianche e nere delimitate da una linea. Contemporaneamente Josef Hoffmann sviluppò per la mostra di Beethoven la sua architettura purista fatta di "pure superfici" (Hevesi)

che, per così dire, cristallizzava i rilievi astratto-geometrici. Le superfici si compenetravano ritmicamente con bordi ornamentali modulati a scacchiera. Tanto più prezioso è questo progetto di Moser, non essendoci pervenuto alcun disegno operativo per tale architettura. Lo stesso Moser si era già lasciato alle spalle questo purismo radicale nell'ambito della mostra (la tredicesima) immediatamente precedente a quella di Beethoven: tanto nel manifesto – un culmine dell'arte bidimensionale della prima Secessione – quanto nella configurazione dello spazio egli combinò il motivo del quadrato con altre forme geometriche.²

Gli esempi che qui presentiamo di Ernst Stöhr, una delle personalità più colte ma anche più complesse del gruppo, al quale si deve anche l'introduzione al catalogo, affrontano varie tematiche e problematiche connesse alla mostra beethoveniana. L'interno schizzato da Stöhr raffi-

Sopra: Koloman Moser, frontespizio con "ornamento tipografico", in "Ver Sacrum", 1901.

Sotto: Koloman Moser, manifesto per la tredicesima mostra, 1902 (versione per "Ver Sacrum").

¹ Fig. 216. Stilisticamente questa decorazione concorda con un altro bozzetto scenografico di Moser, anch'esso composto di mere forme quadrate, per la pièce *Lui e lei* di Georges Courteline (ill. in Fenz 1984, p. 174). Nella stesura dei colori il bozzetto ricorda la descrizione della "Stilbühne" che Moser nel novembre 1901 aveva realizzato per il Jung Wiener Theater zum Lieben Augustin: "La concavità dello sfondo è neutralizzata da sipari che, al pari dell'incorniciatura del palcoscenico, recano una decorazione consistente di quadrati blu scuro e fregi brunici e oro" ("Wiener Allgemeine Zeitung", 19 novembre 1901, p. 2; si veda Fenz 1984, p. 173).

² Di fronte alle misure dei singoli cassettoni, che complessivamente assommano a circa 6,5 x 8 metri, non sembra scorretta l'ipotesi che il fondale potesse essere concepito per un'esposizione nella sala principale del palazzo della Secessione. Teoricamente potrebbe avere a che fare con Isadora Duncan, la quale verso la fine della tredicesima mostra, nel febbraio 1902, si esibì in quella stessa sala. Tuttavia l'ornamentazione di Moser, sia nella configurazione della mostra sia nel manifesto, si distingue, come si è detto nel testo, dal purismo scenografico. Per l'esibizione della danzatrice fu improvvisato un palcoscenico con un sipario color terracotta (Hevesi 1906, p. 368).

³ Fig. 217.

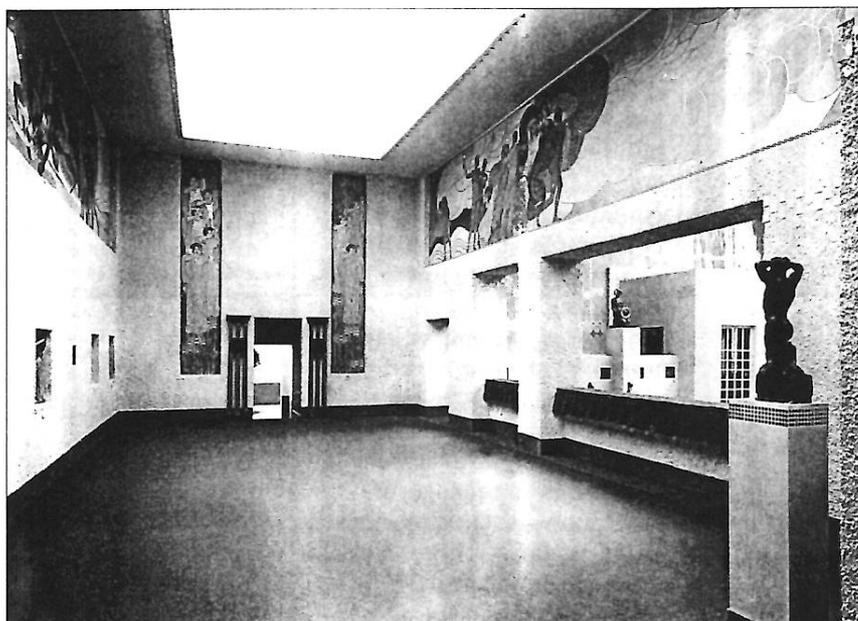
⁴ Questi problemi sono documentati nelle lettere che Stöhr scrisse a Roller nel suo soggiorno estivo di St. Johann (Vienna, Österreichisches Theatermuseum, AM 47.752, 47.753, 47.759, 47.760, 47.761-RO). Il 28 agosto 1901 Stöhr definisce i progetti di Andri e di Auchenaller "una soluzione accettabile per un'intera parete" (AM 47.752-RO). Dalle lettere emerge che i progetti di fregi di Stöhr erano stati rifiutati dal comitato di lavoro, e pertanto la grande importanza attribuita da Bösch a quei disegni per la nascita del *Fregio di Beethoven* di Klimt dovrebbe essere ridimensionata (Bösch 1992, p. 73).

⁵ Bisanz-Prakken 1977, pp. 14-15.



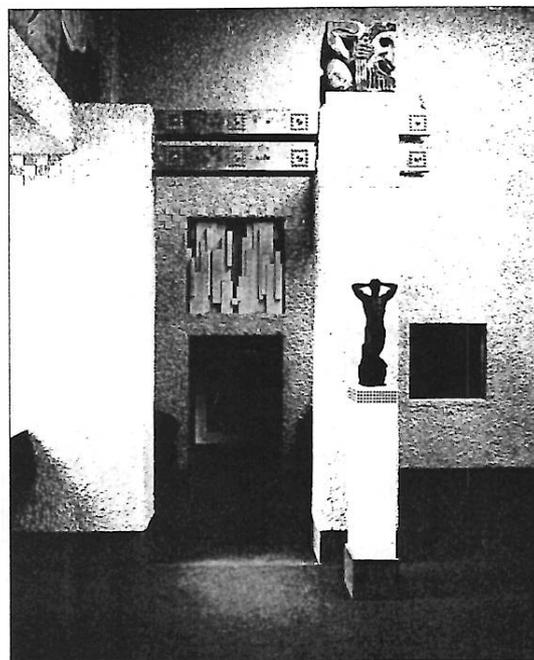
Sopra: la tredicesima mostra, 1902. Allestimento di Koloman Moser. Al centro: sala laterale destra della mostra di Beethoven, passaggio alla sala principale. Sotto: sala laterale destra della mostra di Beethoven: le decorazioni del fregio sono di Ferdinand Andri e Josef M. Auchentaller.

gura uno dei pochi settori non fotografati della mostra: l'angolo della sala laterale destra accanto al passaggio verso la sala principale.³ Vi si può vedere la costruzione in corso, dove è già riconoscibile la struttura delle assi del pavimento sopraelevato. L'artista riempì schematicamente soltanto tre dei cinque campi segnati per le decorazioni: una tavola ornamentale quadrata, una decorazione alta e stretta e, solo in parte visibile, il fregio in alto a destra. In questo settore della mostra Stöhr realizzò poi solo la decorazione di grande formato, un disegno lineare tracciato a graffito nel cemento fresco. Sinora non si sapeva che egli contava di



dipingere un fregio nella sala laterale destra, come pendant del *Fregio di Beethoven* posto nella sala di sinistra; con suo grande dispiacere il comitato di lavoro diretto da Alfred Roller respinse a metà agosto del 1901 il bozzetto da lui inviato, preferendogli i progetti di Ferdinand Andri, *Mannesmut und Kampfesfreude* (*Coraggio virile e gioia della lotta*) per la parete destra, e di Josef M. Auchentaller, *Freude schöner Götterfunken* (*Gioia, bella, divina scintilla*) per la parete a ridosso della sala principale.⁴

La decorazione in formato verticale che figura nello schizzo dell'interno, contraddistinta dal colore rossiccio e provvista di misure precise, si collega direttamente con uno dei tre progetti che presentiamo in questa scelta. La grande



differenza tra i due primi studi e l'ultimo disegno segnala la svolta avvenuta durante i preparativi della mostra, dovuta a un caso che per i secessionisti non fu inopportuno. Avendo Max Klinger il 29 agosto 1901 comunicato che ci sarebbe stato un ritardo nel compimento della sua statua di Beethoven, il comitato di lavoro, diretto come già si è detto da Roller, decise di anticipare all'autunno la già prevista mostra "nordica".⁵ Furono così esposti non solo artisti scandinavi, finlandesi e russi, ma si fece ogni sforzo per ottenere prestiti del pittore monumentalista svizzero Ferdinand Hodler, che fu presente con i suoi capolavori *Der Auserwählte* (*Il prescelto*) e *Frühling* (*Primavera*), e del simbolista olandese Jan Toorop, che ebbe una propria sala per le sue ventitré

opere, tra cui parecchi disegni linear-simbolisti.⁶ La scelta di questi due ultimi artisti appare in una luce particolare se si tiene conto della disponibilità, che si legava alla mostra di Beethoven, ad accogliere le tendenze monumentali internazionali. Nell'ambiente secessionista Hodler e Toorop, così come Minne e Mackintosh, artisti presentati l'anno prima, erano considerati gli esponenti di maggior rilievo dell'"arte di decorare un ambiente". Per gli artisti della mostra beethoveniana, che si accingevano all'"altissimo compito dell'unità dello stile decorativo", il simbolismo lineare di Toorop fu una rivelazione quale già da tempo si era manifestata nell'eminente esempio di Klimt.⁷ Oltre al quale uno degli artisti maggiormente influenzati da Toorop fu indubbiamente Ernst Stöhr durante la preparazione della mostra di Beethoven.

Questa influenza è visibile in particolare nell'ultimo dei tre abbozzi di Stöhr qui presentati per la decorazione intitolata *Sehnsucht* (*Anelito*), quello che corrisponde alla realizzazione.⁸ A differenza che nei due primi disegni, nel terzo le figure si offrono allo sguardo esclusivamente di fianco, mostrando profili taglienti estaticamente rivolti verso l'alto. Dominano le strutture a linee parallele delle masse dei capelli e delle vesti, nonché le ritmiche reiterazioni dei motivi, soprattutto nella parte superiore. In luogo del blu e del nero determinano il colorito i toni bruni. Molti elementi di questa composizione – colori compresi – sono riconducibili direttamente al monumentale disegno di Toorop *Fatalismo* (1893), una delle opere più



Sopra: Ferdinand Hodler, *Il prescelto*, 1893.

Sotto: Jan Toorop, *Fatalismo*, 1893.

importanti nella sala a lui riservata nella dodicesima mostra.⁹ Chiaramente influenzate da Toorop risultano anche le due tavole quadrate di Stöhr che si trovavano nella sala del Fregio di Beethoven sotto le *Feindliche Gewalten* (*Forze avverse*). Queste due composizioni sono rappresentate qui da due disegni acquarellati finemente eseguiti che si intitolano *Vanitas* e *Medusa*.¹⁰ I due modelli di Toorop furono esposti alla Secessione e ora si è potuto identificarli: il disegno *Océanide*, presentato recentemente in una mostra, e il rilievo *Das Sehnen* (*Il desiderio ardente*), intagliato nel gesso duro e noto solo grazie a una fotografia.¹¹ Al tempo stesso, sia sul versante tematico sia su quello artistico, una stessa linea conduce alla *Nostalgi* di Stöhr. Queste figure femminili protese verso l'alto possono essere considerate anch'esse il pendant verticale della *Sehnsucht nach Glück* (*Anelito alla felicità*) nel Fregio di Beethoven di Klimt, una catena di figure femminili fluttuanti, ritmicamente reiterate, le quali a loro volta sono chiaramente ispirate a Toorop.¹² È ben pensabile che Stöhr sia stato stimolato alla tecnica del graffito su cemen-

⁶ Sui lavori di Roller per avere questo dipinto si veda Ankiewicz-Kleehoven 1950, pp. 10-12. Sul tema Hodler e Vienna si veda catalogo mostra Wien 1992-93, dove si esclude, secondo noi a torto, che Klimt possa aver risentito dell'influenza dell'artista svizzero.

⁷ Bisanz-Prakken NKJ 1976 e 1978-79.

⁸ Figg. 218-220. Sui *Mörtelschnitte* di Ernst Stöhr si veda Bösch 1992, pp. 69 sgg.

⁹ *Fatalismus* (o *Fatalisme*), matita e gessetti (nero e colori) in risalto con bianco, firmato in basso a sinistra "J. Th. Toorop 1893", Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller. Altri bozzetti di Stöhr corrispondenti alla versione finale, conservati nello Stadtmuseum di Sankt Pölten, presentano un colore bruno (come contesamente ci informa Thomas Pulte).

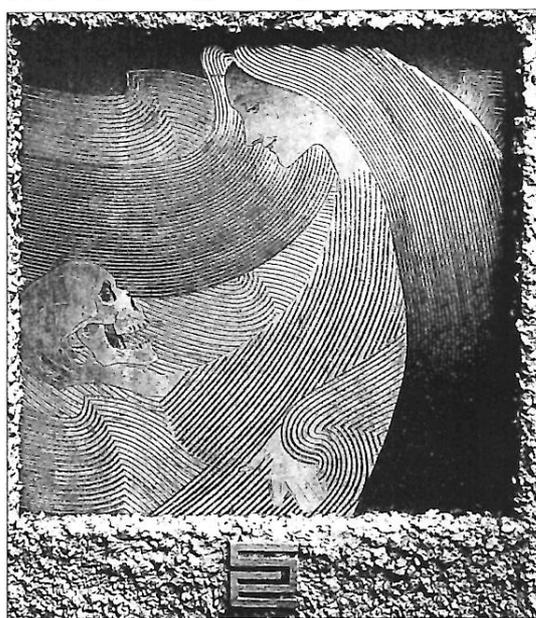
¹⁰ Figg. 222-223.

¹¹ *Océanide*, olio e matita su tela, 54 x 58 cm, dipinta nel 1900 (Eschenburg 1995, p. 93), è identica al numero 107 del catalogo della dodicesima mostra, come cortesemente ci comunica G.W.C. van Wezel, che richiama l'attenzione sulla somiglianza di questo lavoro con la *Vanitas* di Stöhr. Il rilievo, andato perduto, *Das Sehnen*, cat. n. 103, in base a una descrizione di Richard Muther può essere con ogni probabilità identificato con il rilievo *Liob*, riprodotto da Ph. Zilleken, *Jan Toorop*, in "Elsevier's Geillustreerd Maandschrift", 2, 1898, p. 125: "Si guardi a come in *Das Sehnen* basti





A sinistra: Ernst Stöhr, decorazione graffita su cemento (*Anelito all'altezza*), 1902.
Sopra: Jan Toorop, *Il desiderio ardente (Lioba)*, rilievo in gesso, 1897.
Sotto: Ernst Stöhr, disegno lineare, graffito su cemento (*Vanitas*), 1902.
A destra: Jan Toorop, *Océanide*, 1900.



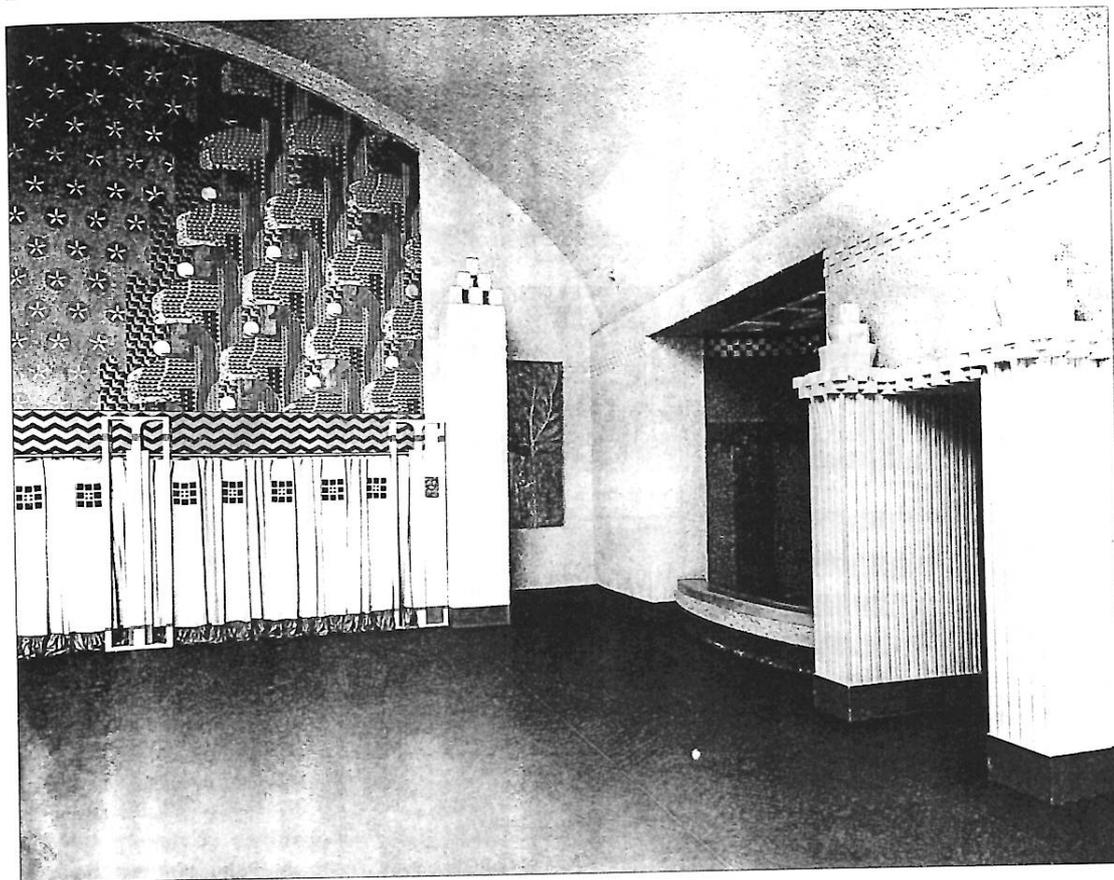
to proprio dall'artista olandese; in ogni caso, esattamente come Klimt, attraverso Toorop egli scoprì la forza cogente dell'astrazione della linea e della superficie, che trovò la sua espressione soprattutto nel simbolismo dei capelli.

Alfred Roller, il coordinatore del progetto, creò sulla parete retrostante alla figura di Beethoven la decorazione *Die sinkende Nacht* (*Scende la notte*), di cui si è conservato un disegno preparatorio eseguito con tecniche miste, di altissima rilevanza artistica.¹³

Come Klimt e Stöhr, sia nei singoli motivi sia nella figurazione decorativa delle superfici Roller si ispirò a *Fatalismo*, il disegno monumentale di Toorop.¹⁴ Il principio qui applicato della ritmica reiterazione del motivo Roller lo trasse in due movimenti che convergono



obliquamente l'uno contro l'altro, suscitando un'intensa impressione di "sprofondamento". Un aspetto del tutto peculiare del lavoro collettivo ce lo offre il catalogo, la cui redazione e veste grafica fu curata da Alfred Roller, che progettò anche il manifesto – nel quale fece ricorso al motivo di *Scende la notte* – e i cartoncini d'invito. Più che mai in precedenza il catalogo andava a far parte dell'opera d'arte totale, se non altro per la circostanza che con l'ausilio di questo libretto quadrato si potevano identificare gli stilizzati monogrammi degli artisti con cui erano contrassegnate le decorazioni della mostra. Una novità costituiscono le xilografie originali, contenute nel catalogo, di parecchi artisti, della cui importanza storica parleremo nel successivo capitolo. *Burg (Rocca)*, la sobria composizione di Ferdinand Andri – modello speculare per la xilografia che poi ne ricavò – consta di tre superfici accostate in decora-



A sinistra: sala centrale della mostra di Beethoven con veduta di *Scende la notte* di Alfred Roller.

tivo contrasto.¹⁵ Il cielo nuvoloso, stilizzato a forma di rete al di sopra della greve silhouette della rocca, anticipa strutture decorative che alcuni anni più tardi si incontreranno di frequente in artisti come Franz von Zülow, in particolare nei suoi fregi per libri. Dove e in che modo siano nate queste xilografie e le decorazioni per le mostre, assai impegnative dal punto di vista sia materiale che tecnico, è una questione rimasta sinora irrisolta. Informazioni su tale problema ancora aperto provengono da due fonti diverse che si integrano a vicenda. In un articolo del 1908 sulla xilografia contemporanea scriveva Karl M. Kuzmany: "La vera sede sperimentale della xilografia coeva fu lo scantinato nella sede della Secessione; ancor oggi vi è insediato Leopold Stolba, perso in un suo mondo di lambiccate tecniche pittoriche [...], che dirige il laboratorio."¹⁶ A integrazione di questa informazione si può leggere nelle memorie di Maximilian Lenz: "Nella sede della Secessione, al piano terra [s'intende lo scantinato], avevamo allestito una sorta di laboratorio in cui si potevano provare tutte le tecniche possibili, e l'originalissimo nostro amico Stolba, curioso e versatile, faceva esperimenti con carte da risguardi e, se-

gretamente, studi per caricature, che poi riuscivano splendide. Il pittore König e il sottoscritto avevamo energie da vendere e le applicavamo in lavori a sbalzo, davamo di martello come se ci pagassero."¹⁷ Il laboratorio divenne un punto d'incontro e di lavoro per innumerevoli frequentatori: ci passavano i "quasi amici" critici d'arte viennesi (Bahr, Muther, Kuzmany, Seligmann), i colleghi ("Klimt era da noi ogni giorno, s'interessava ai lavori che facevamo"), e anche ospiti stranieri, in particolare Rodin e Hodler. "Passavamo ore preziose con lo svizzero Ferdinand Hodler, che era attratto da tutte le tecniche. Orlik e Hodler assieme erano uno spettacolo."¹⁸ Degna di nota, in riferimento alla fondazione avvenuta nel 1903 della Wiener Werkstätte, è l'affermazione: "Tutto il laboratorio aveva un che di medievale, era una sorta di gilda."¹⁹ E sulle tecniche impiegate Lenz scrive: "Il materiale, metallo, legno e argilla, era sempre interessante. [...] Avevamo un tornio da vasaio e avevamo appreso quest'arte abbastanza bene."²⁰ Ferdinand Andri, a detta di Lenz, nel laboratorio "aveva fatto molta scultura".²¹ Le tecniche menzionate da Lenz sembrano riferirsi in particolare alla mostra di Beethoven, e si può ben pensare in

il movimento delle mani per esprimere lo stato d'animo" (Muther 1901, p. 278).

¹² L'illustrazione di Jan Toorop è in W.G. van Nouhuys, *Egidius en de Vreemdeling*, Haarlem 1899, di fronte a p. 9 (Bisanz-Prakken 1978-79, pp. 179-180).

¹³ Fig. 221.

¹⁴ Bisanz-Prakken 1978-79, pp. 187-189.

¹⁵ Fig. 225.

¹⁶ Kuzmany 1908, p. 74.

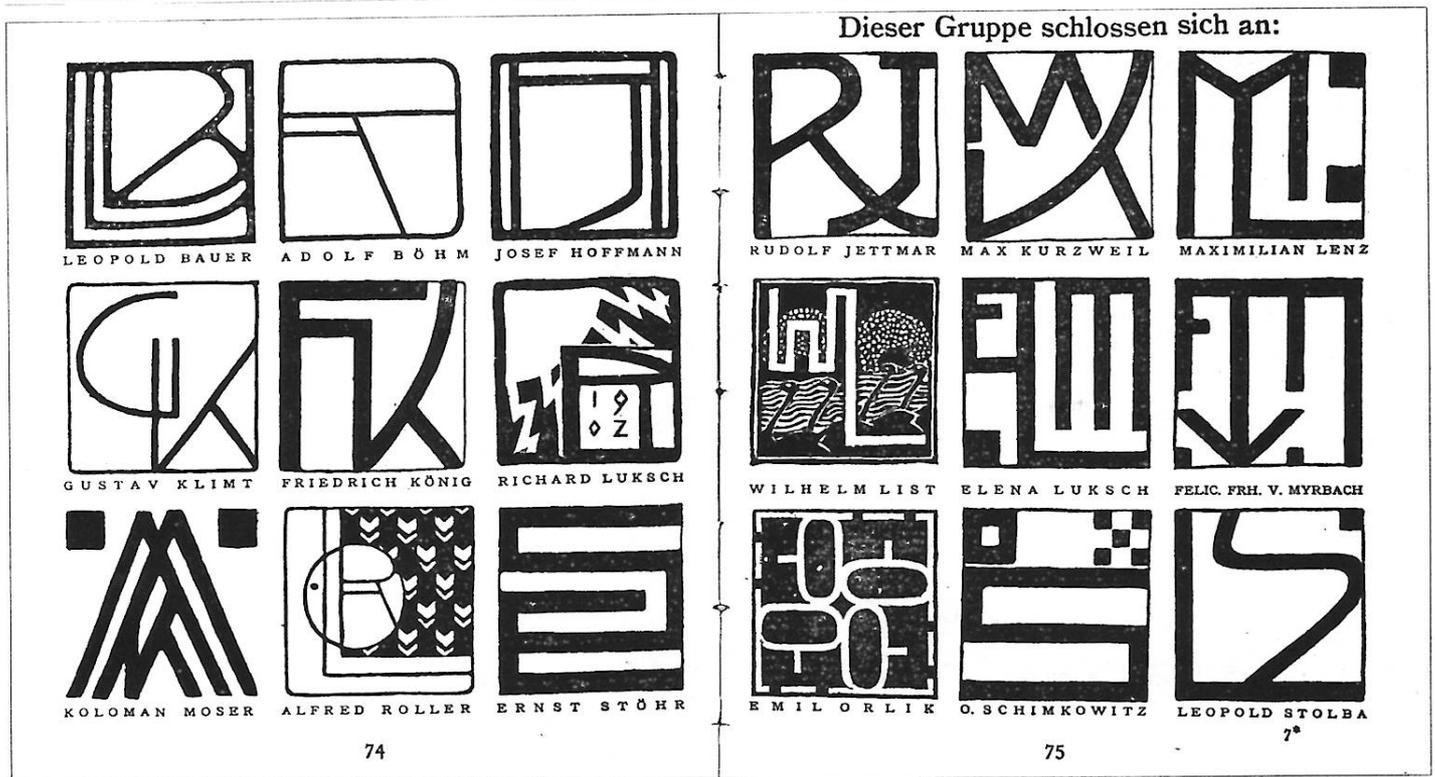
¹⁷ M. Lenz, *Meine Erinnerungen 1860-1948*, manoscritto inedito, appendice, p. 4.

¹⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*



Sopra: due pagine del catalogo della mostra di Beethoven con monogrammi stilizzati di alcuni artisti. Sotto: Gustav Klimt, studio per la *Giurisprudenza*, con schizzi tratti dalla serie di caricature *Uccellini secessionisti* di Friedrich König, 1902.

²² Cartolina postale di Eugen Schroth e signora da Gmünd a Leopold Stolba, Hagengesellschaft-Archiv nel Gabinetto calcografico dell'Akademie der Bildenden Künste, n. 20935/68. Per notizie su Leopold Stolba e i suoi esperimenti nel laboratorio sotterraneo della Secessione si veda "Dekorative Kunst", 12, 1904, p. 77 (Krist 1989, p. 77).

²³ Di Andri e Schimkowitz (?) da Brema, 28 marzo 1904; di Andri da Londra, 1 giugno 1904, e da New York, 1904, n. 20935/4,5; di Andri da Saint Louis, 1904; di Leopold Bauer da Saint Louis, 1 maggio 1904, n. 20935/2 ("Agli encomiabili bassifondi della Secessione"). Per la loro ubicazione si veda la nota 22.

²⁴ Si veda la nota 18. Il laboratorio è probabile si trovasse nella parte posteriore destra del palazzo (cortese informazione della signora Hermia Hildebrandt). A questo aspetto si dovranno dedicare ricerche più approfondite.

²⁵ Kuzmany 1908, p. 74.

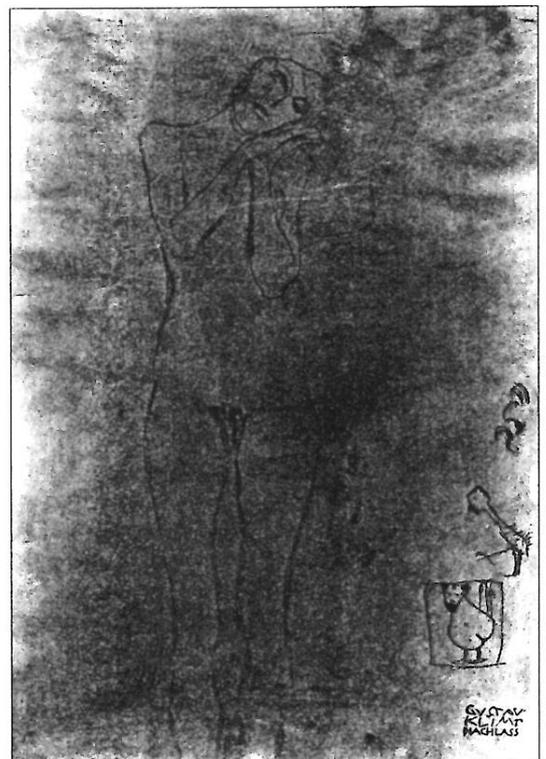
²⁶ Fig. 224 a-t. Nudo femminile, le mani appoggiate su una guancia, schizzi (studio per l'*Erinni* di sini-

generale che il laboratorio si sia impegnato soprattutto in funzione di tale rassegna, a preparare la quale si era cominciato nell'estate del 1901.

L'"amministratore" del laboratorio, Leopold Stolba, aveva aderito alla Secessione solo nel 1900. Sulla molteplicità delle sue funzioni ci informa una cartolina postale indirizzata alla Secessione il 7 agosto 1902, in cui Stolba è definito "pittore, scultore, vasaio, cesellatore, xilografo, giardiniere e padrone di casa".²² L'espressione "Unterwelt der Secession" (bassifondi della Secessione) ricorre in alcune cartoline postali indirizzate a Stolba nel 1904.²³ Più tardi, riferisce Lenz, il laboratorio fu sciolto; divenne dapprima un club, in seguito un caffè.²⁴ Date al riguardo non sono riportate; a ogni modo, stando a Kuzmany, Leopold Stolba "dimorava" nello scantinato ancora nel 1908.²⁵

Nel corso della mostra Friedrich König disegnò una serie di venti piccole caricature: farsecchi uccelli di fantasia con le teste degli artisti della Secessione designati con nomi scherzosi. (In piccoli, rapidi schizzi, nell'angolo in basso a destra di uno studio per la *Giurisprudenza* Gustav Klimt si attenne alla sua caricatura, basata sul dipinto *Goldfische - Pesci rossi* - oltre che ad altri particolari della serie di caricature di König.)²⁶ Queste miniature quadra-

te, disposte in file parallele, compongono un pannello rettangolare designato nella scritta sottostante "Secessionsvogerl - in Mai 1902" (Uccellini secessionisti - nel maggio 1902).



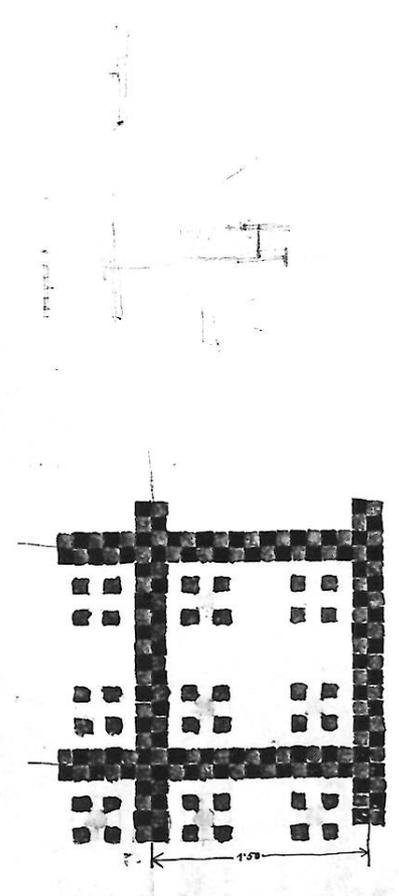
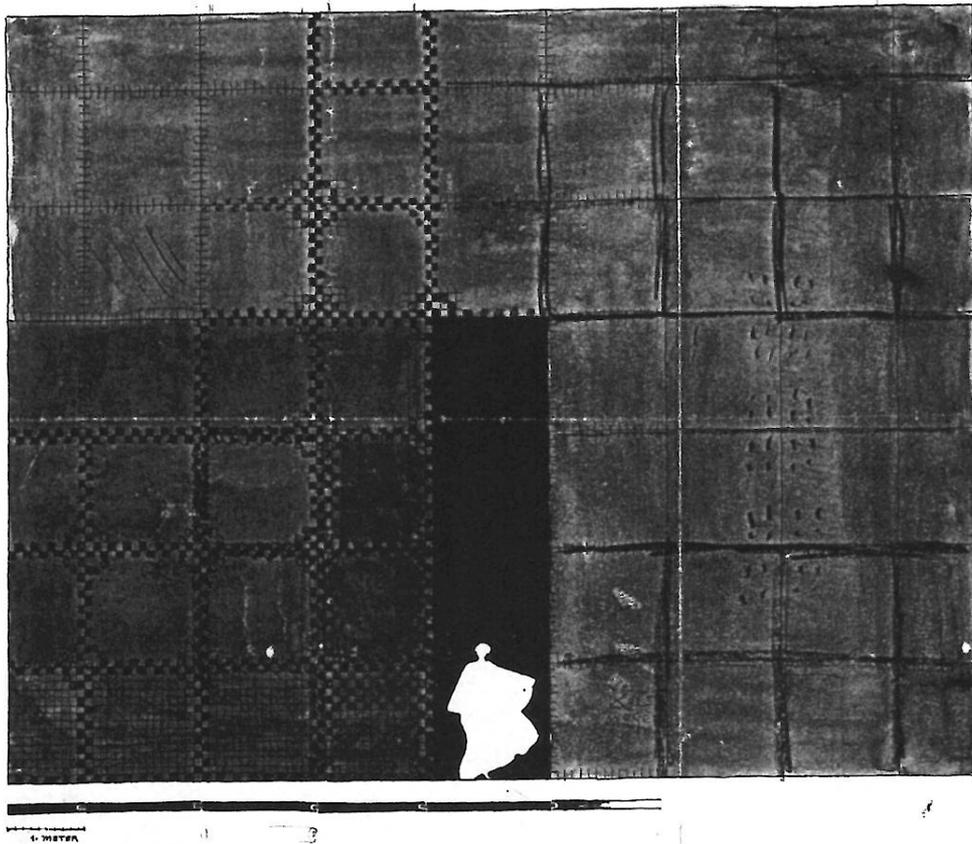
Le spiritose caricature, forse suggerite a König dalle fantasie ornitologiche del disegnatore tedesco Marcus Behmer, sono un documento importante. L'umorismo della Hagengesellschaft e la solennità della Stilkunst procedono qui di conserva per l'ultima volta, così come nella mostra di

Beethoven "naturalisti" e "stilisti" danno ancora una volta una prova di armonia. Un'atmosfera similmente distesa ci trasmette la celebre fotografia di gruppo dei partecipanti scattata alla mostra. König, per orientamento, apparteneva ai naturalisti e dopo il 1905 restò nella Secessione.

stra nella *Guarispudenza*); gessetto rosso e matita; Strobl 1980 (vol. I), n. 887. Nella bibliografia il piccolo schizzo quadrato a destra in basso è considerato, erroneamente, un'autocaricatura atteggiata a organo genitale maschile. Gli altri schizzi si riferiscono a caricature eseguite da König a Wilhelm List e a Ludwig Sigmundt.



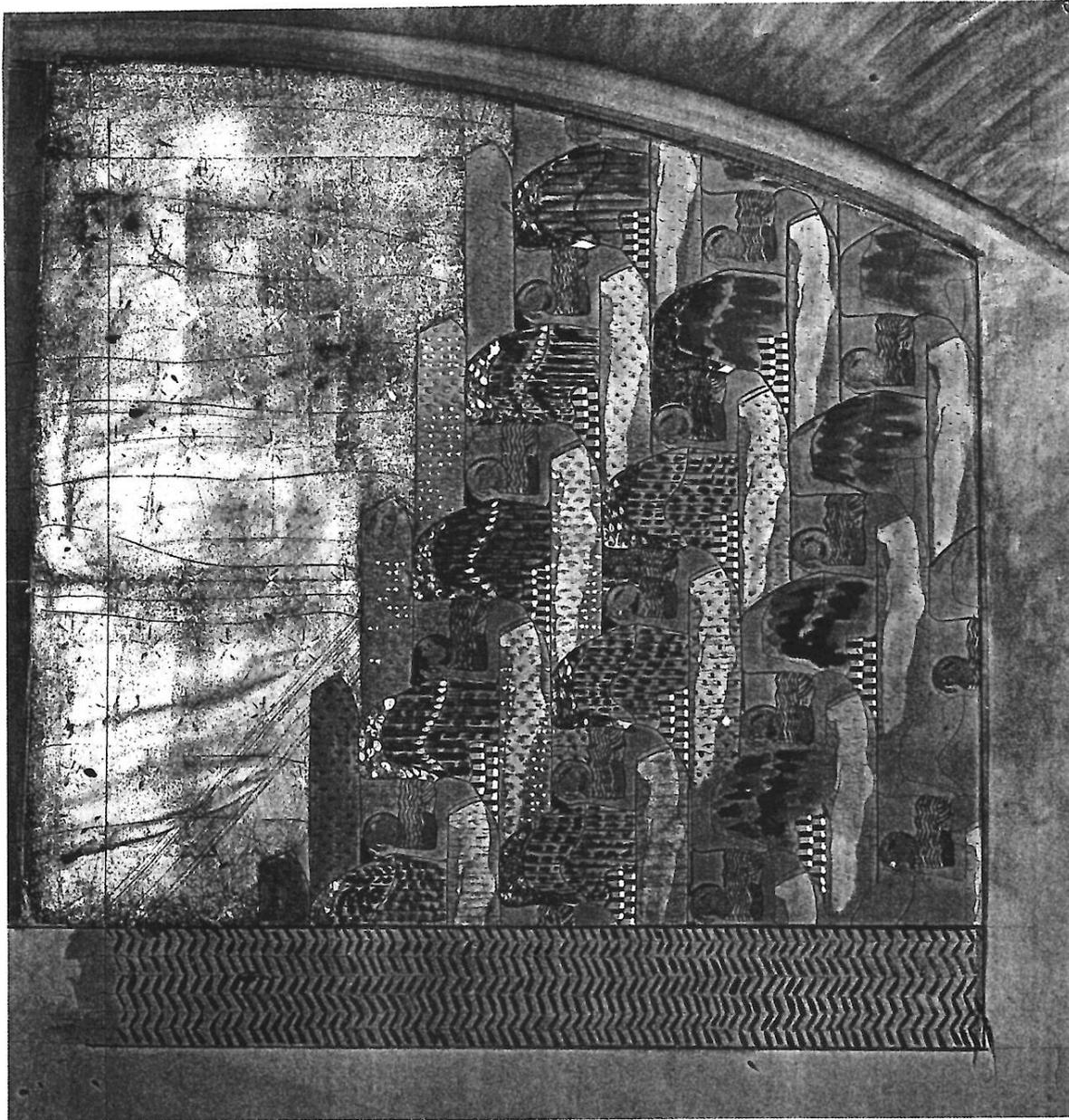
Membri della Secessione poco prima dell'inaugurazione della mostra di Beethoven. Da sinistra, in seconda fila: Anton Stark, Gustav Klimt (seduto), Adolf Böhm, Wilhelm List, Maximilian Kurzweil, Leopold Stolba, Rudolf Bacher; in prima fila: Kolo Moser (seduto), Maximilian Lenz (sdraiato), Ernst Stöhr, Emil Orlik, Carl Moll. Foto di Moritz Nähr.



- 216
 216. Koloman Moser, *Bozzetto per una decorazione teatrale*, 1901 c.
 217. Ernst Stöhr, *Schizzo della sala laterale destra della mostra di Beethoven*, 1901.
 218. Ernst Stöhr, *Anelito all'altezza*, 1901.
 219. Ernst Stöhr, *Anelito all'altezza*, 1901.
 220. Ernst Stöhr, *Anelito all'altezza*, 1902.





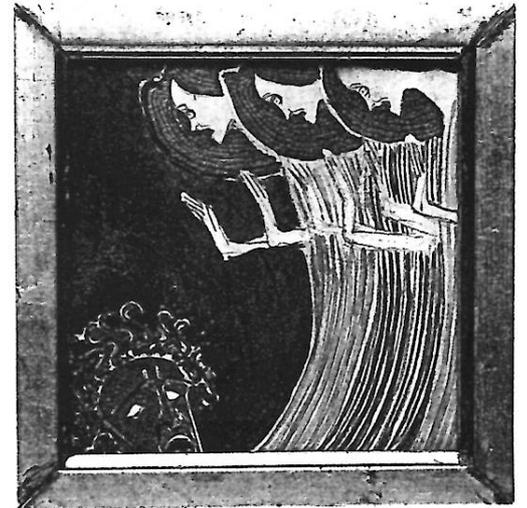


221

221. Alfred Roller, *Scende la notte*, 1901-02.
 222. Ernst Stöhr, *Vanitas*, 1901-02.
 223. Ernst Stöhr, *Medusa*, 1901-02.
 224 a-t. Friedrich König, *Uccellini secessionisti*, 1902.



222



223