



Le Amazzoni del Blaue Reiter

HIRMER

Marianne von Werefkin
Gabriele Münter
Maria Franck-Marc
Erma Bossi
Sonia Delaunay-Terk
Emmi Dresler
Elisabeth Epstein
Elisabeth Erdmann-Macke
Natalia Goncharova
Else Lasker-Schüler
Olga Meerson
Carla Pohle

Le Amazzoni del Blaue Reiter

A cura di

Henrike Hans, Paula Modersohn-Becker Museum, Brema

Melanie Vietmeier, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Roman Zieglgänsberger, Museum Wiesbaden

Con il patrocinio di

Iris Berben

**Museum
Wiesbaden**

**PAULA
MODERSOHN-
BECKER
MUSEUM**

LENBACHHAUS

**museo
comunale
d'arte
moderna
ascona**
gm
a

Marianne von Werefkin
Gabriele Münter
Maria Franck-Marc
Erma Bossi
Sonia Delaunay-Terk
Emmi Dresler
Elisabeth Epstein
Elisabeth Erdmann-Macke
Natalia Goncharova
Else Lasker-Schüler
Olga Meerson
Carla Pohle

Le Amazzoni del Blaue Reiter

HIRMER

—Indice

- 6 Prefazione
- 12 Saluti
- 14 Ringraziamenti

Contributi critici

- 16 [Melanie Vietmeier](#)
Le Amazzoni del Blaue Reiter — Visibili — consapevoli — strategiche
- 38 [Roman Zieglgänsberger](#)
Dietro le quinte — Le artiste del Blaue Reiter Münter e Werefkin
- 56 [Isabel Wünsche](#)
La rete internazionale delle Amazzoni del Blaue Reiter
- 68 [Henrike Hans](#)
Le donne e il canone — La fortuna critica delle artiste del Blaue Reiter

Le artiste

- 82 [Mara Folini Ceccarelli](#)
Marianne von Werefkin — L'etica della soggettività
- 112 [Isabelle Jansen](#)
«Dunque domani si riparte verso qualcosa di nuovo, di ignoto» —
Gabriele Münter, un'artista libera
- 142 [Melanie Vietmeier](#)
Maria Franck-Marc — «Ciò che desidero è l'arte»
- 168 [Sandra Uhrig](#)
Erma Bossi — Alla ricerca di tracce perdute
- 182 [Waleria Dorogova](#)
Rivalità e promessa — Sonia Delaunay e il ruolo strategico del
Blaue Reiter
- 194 [Bettina Löwen](#)
Emmi Dresler — Il grande nel piccolo

- 208 [Melanie Vietmeier](#)
Elisabeth Epstein — Reti e sodalizi
- 222 [Klara Drenker-Nagels](#)
Elisabeth Erdmann-Macke — «Il mio secondo io»
- 230 [Henrike Hans](#)
Natalia Goncharova — Donna di confine
- 242 [Nicholas Maniu](#)
Tra travestimento e mito — Ambivalenza di genere, identità ebraica e solidarietà poetica in Else Lasker-Schüler
- 254 [Sandra Uhrig](#)
Olga Meerson — Mosca Monaco Parigi
- 264 [Melanie Vietmeier](#)
Carla Pohle — Grafica nella cerchia della Neue Künstlervereinigung München

Il contesto

- 284 [Karin Althaus](#)
«Ueber das künstlerische Studium der Frau» — La formazione delle artiste dal 1880 al 1920
- 300 [Laura Mokrahs e Sylvia Schütz](#)
«Vivere libere!» — Le condizioni precarie delle scrittrici della bohème a Monaco
- 310 [Beate Söntgen](#)
Vite sulla soglia — Le «Amazzoni del Blaue Reiter» tra arte, artigianato ed emancipazione

Apparati

- 318 [Catalogo delle opere](#)
325 [Bibliografia](#)
333 [Crediti fotografici](#)
334 [Colophon](#)



↑ Else Lasker-Schüler, *Principe Jussuf di Tiba*, 1913 – [Cat. 67]

*Veneratissima principessa,
nobilissimo, selvaggio ragazzo,
dolce pittrice,
quando posso venire? –
sogno la dolcezza dei Vostri quadri.
(Il principe di Tebe)
Else Lasker-Schüler
(L'amica dell'Amazzone
del Cavaliere Azzurro.)*

Queste righe furono scritte nel 1913 da Else Lasker-Schüler all'amica Marianne von Werefkin. Else Lasker-Schüler giocava con i ruoli di genere e le identità; come alter ego creò la figura del «principe di Tebe». Il neologismo da lei coniato, «Amazzone azzurra», riferito a Marianne von Werefkin in quanto artista del Blaue Reiter, costituisce il leitmotiv di questo progetto espositivo.

È la prima volta che una rassegna di ampio respiro viene dedicata esclusivamente alle figure femminili del Blaue Reiter, ponendo al centro dell'attenzione il loro fondamentale contributo alle avanguardie del primo Novecento. Cosmopolite, mecenati e pioniere di un'arte del tutto nuova, ebbero il coraggio di varcare confini nazionali, sociali e artistici. I loro percorsi furono segnati dall'autoaffermazione, dall'emancipazione e da un nuovo slancio artistico.

«Si parte per Monaco», scriveva euforica Gabriele Münter in procinto di iniziare i suoi studi artistici in città. Scegliere l'arte come professione richiedeva grande coraggio: alle donne era ancora precluso l'accesso alle accademie di belle arti e la parità era impedita per legge. Tuttavia, l'autogestita Damen-Akademie, l'Accademia femminile di Monaco di Baviera, offriva le prime concrete opportunità di formazione, mentre diverse associazioni si battevano per il suffragio femminile. L'atteggiamento consapevole di queste donne, che scelsero con massima naturalezza la formazione e la professione artistica, si rispecchiò anche nella loro produzione. Nei loro dipinti, lettere e testi cercarono un nuovo modo di accostarsi al mondo, contribuendo in modo determinante alla nascita di un'arte espressionista. Ritratti, nature morte e paesaggi riflettono così una concezione fino ad allora sconosciuta del colore e della forma. Le artiste svilupparono percorsi innovativi nel confronto con la natura, la spiritualità e l'esistenza umana. Il loro sguardo sulla realtà sociale antiborghese e anticonformista testimonia una consapevole presa di distanza dalle norme tradizionali in un sistema dell'arte dominato dagli uomini.

Le artiste presentate furono amiche e rivali, co-fondatrici della Neue Künstlervereinigung München (NKVM – Nuova Associazione degli Artisti di Monaco) e figure attive nella cerchia del Blaue Reiter. Già intorno al 1900/1902 Werefkin aveva fondato il suo «salotto rosa», nel quale si discuteva di temi artistici e politici e dove prese forma una nuova corrente artistica. Münter fu presente in tutte le mostre del Blaue Reiter e, come artista femminile di maggiore notorietà, anche nella prestigiosa galleria Der Sturm. Grazie alla rete transnazionale di Elisabeth Epstein e ai suoi contatti con Robert Delaunay

e Sonia Delaunay-Terk, anche l'avanguardia francese partecipò attivamente alle iniziative del Blaue Reiter. Carla Pohle affidò alla propria produzione grafica un messaggio sociale e politico, focalizzandosi sui temi della povertà, della condizione di classe e della guerra.

La mostra e il presente catalogo tracciano un arco temporale che parte dal ruolo di Monaco intorno al 1900 come sede di un vivace movimento per i diritti delle donne, attraversa la stagione creativa del Blaue Reiter e arriva all'attività delle artiste durante la Repubblica di Weimar, nell'esilio e fino agli anni Quaranta. Con una particolare attenzione ai modelli di ruolo socialmente costruiti, alle questioni identitarie e alle dinamiche di genere, così come alle reti internazionali tese tra Monaco, Parigi e Mosca, si rende per la prima volta omaggio all'estetica variegata delle esponenti del Blaue Reiter.

La mostra riunisce opere di Erma Bossi, Sonia Delaunay-Terk, Emmi Dresler, Elisabeth Epstein, Elisabeth Erdmann-Macke, Natalia Goncharova, Else Lasker-Schüler, Maria Franck-Marc, Olga Meerson, Gabriele Münter, Carla Pohle e Marianne von Werefkin.

Alcune delle opere esposte – si pensi ad esempio alla *Natura morta con poltrona* realizzata da Münter nel 1909, presentata di recente a Madrid, Parigi e New York – hanno ormai acquisito fama mondiale e sono state presentate in numerosi Paesi europei, in Giappone e negli Stati Uniti. L'autoritratto di Epstein del 1911, che orna la copertina di questo volume, è stato protagonista alla Tate Modern di Londra nel 2024 e ha già costituito il motivo guida di diversi progetti del Lenbachhaus sul Blaue Reiter, mentre il dipinto *Baignade* di Goncharova, realizzato intorno al 1910, è già stato mostrato a New York, Philadelphia e Parigi. Altre opere incluse nel progetto sono state invece raramente esposte al pubblico e offrono autentiche sorprese sotto il profilo storico-artistico, come nel caso dei lavori di Dresler, Meerson o Pohle.

Le opere selezionate sono accomunate dal fatto di non limitarsi a costituire esempi dell'eccellenza estetica del gruppo, ma di documentare una specifica situazione storica. Esse dovrebbero essere considerate e analizzate esplicitamente come testimonianze del loro tempo, interrogandole in modo sistematico al fine di ricavare informazioni attendibili sui rapporti di genere. Chi è raffigurato, e come? È possibile trarne conclusioni sulle reti relazionali delle artiste? Münter e Meerson, ad esempio, attribuivano grande importanza alla documentazione dell'ambiente in cui vivevano e operavano. Ancora più interessante è la questione dell'autorappresentazione e della messa in scena di sé. Gli autoritratti di Epstein, Münter o Werefkin non sono affatto idealizzati, ma mostrano piuttosto donne che si percepiscono come artiste impegnate in una seria riflessione su se stesse, piuttosto che costruite su un'immagine da ricordare per i contemporanei o i posteri.

In questo senso, la mostra va ben oltre una semplice attenzione rivolta alle artiste; intende piuttosto dedicarsi, da una prospettiva contemporanea e alla luce dei risultati della ricerca degli ultimi anni, a un'indagine basata sullo studio delle fonti e sulle politiche dell'identità. Progetti espositivi monografici di grande rilievo dedicati, tra le altre, a Bossi, Franck-Marc, Meerson, Münter, Pohle e Werefkin hanno costituito una base di ispirazione imprescindibile e reso possibile la realizzazione del presente progetto.

Negli archivi ricchi di materiali del Museum Wiesbaden, del Lenbachhaus, della Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung e di altre istituzioni si trovano inoltre numerosi documenti – tra cui carteggi e verbali delle riunioni redazionali del Blaue Reiter – che in relazione al tema qui trattato sono stati deliberatamente riletti «controcorrente», per fare emergere prospettive nuove e inattese. Da qui anche la scelta del titolo di questa pubblicazione: *Le Amazzoni del Blaue Reiter*. Letto come autodefinizione scaturita dalla penna di Lasker-Schüler, esso appare oggi come un riferimento quasi profetico all'attuale dibattito su un linguaggio attento alle questioni di genere.

Nella convinzione che questo progetto possa contribuire a una migliore comprensione di un'epoca fondamentale della modernità, risulta evidente come una mostra e un catalogo incentrati specificamente sulle artiste fossero ormai da tempo necessari.

Un'impresa espositiva di tale portata necessita grande collaborazione. In questo spirito, quattro musei hanno unito le proprie forze, mossi da una comune determinazione, da una passione condivisa e da un analogo senso di responsabilità storica: il Museum Wiesbaden, il Paula Modersohn-Becker Museum di Brema, la Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München e il Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona, al quale è collegata la Fondazione Marianne Werefkin. La competenza e l'esperienza maturate nel corso di decenni dal personale di queste istituzioni si sono rivelate indispensabili per la realizzazione di questo progetto. Allo stesso tempo, in virtù dei rispettivi nuclei collezionistici e del ruolo che svolgono nella gestione e nella cura dei lasciti, questi musei sono particolarmente impegnati nella conservazione delle opere di molte delle artiste qui rappresentate. È difficile immaginare un insieme di condizioni più favorevole per un'impresa così ambiziosa, come hanno riconosciuto anche le numerose istituzioni e personalità che sostengono questo progetto. La Kulturstiftung der Länder e la Ernst von Siemens Kunststiftung hanno contribuito alla realizzazione delle tre tappe tedesche della mostra.

Al Museum Wiesbaden la mostra è inoltre sostenuta dal Kulturfonds Frankfurt RheinMain e dal Verein der Freunde des Museums Wiesbaden e.V. Al Paula Modersohn-Becker Museum di Brema, sono state la Fondazione Karin und Uwe Hollweg e la Sparkasse Bremen a rendere possibile la realizzazione dell'ambizioso progetto espositivo. Alla Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, grande impegno è stato profuso dalla Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, dalla Eva Margarete Lückenhäus-Stiftung, dalla Herbert Schuchardt-Stiftung e dal Förderverein Lenbachhaus e.V. La mostra al Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona è sostenuta da Repubblica e Cantone Ticino – Dipartimento dell'educazione, della cultura e dello sport – Ufficio fondi Swisslos – Aiuto federale per la lingua e la cultura italiana.

Esprimiamo la nostra profonda gratitudine a tutti coloro che hanno contribuito con il proprio supporto finanziario o ideale a questa importante rassegna. Un ringraziamento particolare va alle numerose collaboratrici e ai numerosi collaboratori che nei musei hanno lavorato instancabilmente per realizzare la mostra. In rappresentanza di tutti, si citano Roman Zieglgänsberger,

Melanie Vietmeier e Henrike Hans, che con passione, rigore critico e meticolosa cura del dettaglio hanno sviluppato un percorso espositivo capace di trasformare le ricerche più recenti in un'esperienza sensoriale e ricca di spunti di riflessione.

A tutto il personale dei quattro musei va il nostro più sentito ringraziamento. Siamo inoltre grati alla Commissione Tedesca dell'UNESCO, che per il 2027 ha concesso il patrocinio per un anno commemorativo in onore di Gabriele Münter.

Queste mostre sono state concepite con l'intento di restituire voce e visibilità a figure femminili capaci di lasciare un segno nella scena artistica e culturale, il nostro sentito ringraziamento va a Iris Berben per il sostegno che ha voluto accordare alla mostra *Le Amazzoni del Blaue Reiter*.

Un sentito ringraziamento per i loro contributi al catalogo, ricchi di conoscenza e di spunti, va a Karin Althaus, Waleria Dorogova, Klara Drenker-Nagels, Bettina Löwen, Nicholas Maniu, Laura Mokrohs, Sylvia Schütz, Beate Söntgen, Maite Ruge e Isabel Wünsche. Ringraziamo inoltre in modo particolare Isabelle Jansen e Sandra Uhrig per il loro prezioso supporto alla mostra e al catalogo.

Alla casa editrice Hirmer, a Kerstin Ludolph e Jutta Allekotte va il nostro ringraziamento per la collaudata ed eccellente collaborazione a questo catalogo. Per la loro attenta revisione ringraziamo Claudia Wagner, Mike Pilewski e Monica Valdetaro, e per la competente traduzione dei testi Laura Bennet, Ursina Fasani, Gérard Goodrow, David Sánchez, Andrea Michler e Daniele Raffaele Gambone. A Uta Kopp e Eva-Maria Bolz va il nostro sentito ringraziamento per la raffinata progettazione grafica.

Andreas Henning

Museum Wiesbaden – Hessisches Landesmuseum für
Kunst und Natur

Matthias Mühling

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Frank Schmidt

Paula Modersohn-Becker Museum, Brema

Mara Folini Ceccarelli

Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona



↑ Sul balcone dell'appartamento di Kandinskij e Münter in Ainmillerstraße 36, a Monaco, nel 1911/1912 circa – da sx: Gabriele Münter, Maria Franck-Marc, Bernhard Koehler Sr., Thomas von Hartmann, Heinrich Campendonk, seduto: Franz Marc – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco

Come si consolida un canone nel mondo dell'arte e nella storiografia artistica? Il movimento del Blaue Reiter si è confrontato intensamente con questo interrogativo, finendo per diventare esso stesso parte integrante del canone. Nel corso del tempo, tuttavia, lo sguardo su questo circolo visionario ha finito per adottare una prospettiva sempre più selettiva, e così nel dopoguerra l'attenzione critica ed espositiva si è concentrata quasi esclusivamente sui rappresentanti maschili del movimento. Le figure femminili, invece, sono in parte cadute nell'oblio o hanno perso visibilità. Un'associazione di importanti musei d'arte moderna tedeschi intende oggi porre rimedio a tale situazione. La mostra *Le Amazzoni del Blaue Reiter* si propone infatti di rendere omaggio alle artiste che hanno plasmato questo movimento, di riportarle al centro dell'attenzione e di restituire loro, infine, un posto riconosciuto nel canone.

Le istituzioni coinvolte apportano alla ricerca nuove prospettive, una vasta esperienza e le proprie collezioni. Da decenni il Museum Wiesbaden svolge un ruolo determinante nella promozione dello studio accademico di Marianne von Werefkin e nel 1990 ha curato una delle prime rassegne panoramiche dedicate alle artiste del XX secolo, nella quale figuravano, tra molte altre, opere di tre esponenti del Blaue Reiter: Sonia Delaunay-Terk, Natalia Goncharova e Gabriele Münter. Il Paula Modersohn-Becker Museum di Brema, primo museo pubblico dedicato a una pittrice, gode di un'autorità ampiamente riconosciuta nel campo della ricerca sulle artiste. Il Lenbachhaus di Monaco, dal canto suo, rappresenta a livello mondiale un punto di riferimento per la ricerca scientifica sul gruppo protagonista della mostra – ed è inoltre la prima istituzione che, a partire dal progetto di ampio respiro *Museum Global/Gruppendedynamik* (2021-2023), include sistematicamente le donne dell'ambiente del Blaue Reiter nella presentazione permanente della propria collezione.

La Kulturstiftung der Länder sostiene con particolare entusiasmo i progetti che si contraddistinguono per spirito innovativo, collaborazione tra istituzioni e un confronto approfondito con i propri patrimoni e con la storia delle proprie collezioni. Soprattutto quando si tratta di dare visibilità ad ambiti finora poco considerati e a posizioni trascurate, come nel caso delle artiste del Blaue Reiter. È dunque per noi motivo di grande soddisfazione aver potuto sostenere questo progetto espositivo, atteso da lungo tempo, e aver contribuito al contempo a rafforzare una rete scientifica di respiro transnazionale. I risultati aprono una nuova prospettiva sul Blaue Reiter e imprimono un impulso decisivo all'ampliamento del canone, con effetti destinati a estendersi ben oltre la durata e le sedi della mostra.

Dr. Christine Regus

Segretaria generale della Kulturstiftung der Länder

Tra il 1908 e il 1911 furono numerose, in Germania, le associazioni di artisti e artiste d'avanguardia che ebbero il coraggio di intraprendere risolutamente una nuova direzione progressista, lasciandosi alle spalle un accademismo conservatore che ne frenava lo slancio creativo. La maggior parte di esse, e in particolare le due più celebri – la Brücke e il Blaue Reiter – sono state presentate ampiamente in numerose sedi in modo, si pensava, esaustivo. Su questo punto, tuttavia, si rende necessaria una precisazione: per quanto riguarda il Blaue Reiter, infatti, occorre aggiungere un piccolo ma decisivo avverbio. Finora, infatti, la sua trattazione è stata solo *apparentemente* esaustiva.

Il contributo delle artiste sia al Blaue Reiter sia all'espressionismo tedesco nel suo complesso è stato sottovalutato e per questo motivo è rimasto sino a oggi quasi del tutto inesplorato. Alcune delle protagoniste in questione – come Erma Bossi, Maria Franck-Marc e Olga Meerson – sono state sì trattate in mostre personali e pubblicazioni mentre altre – come Natalia Goncharova, Gabriele Münter e Marianne von Werefkin – fanno ormai parte del canone della storia dell'arte; tuttavia, ogni volta che si è organizzato un progetto dedicato al Blaue Reiter nel suo complesso, sono state ridotte nuovamente a figure marginali, lasciandole quasi scomparire sullo sfondo.

Il catalogo *Le Amazzoni del Blaue Reiter* – opera analitica, poliedrica e per molti versi sorprendente – si prefigge di far sì che ciò non accada più in futuro: in esso, alcuni aspetti finora solo intuiti trovano conferma, mentre altri, rimasti semplicemente nell'ombra per decenni, risplendono ora in piena luce.

Non è la prima volta che la Ernst von Siemens Kunststiftung sostiene un progetto editoriale capace di aprire nuovi orizzonti. Era già accaduto, per esempio, nel 2015 con le *Sturm-Frauen*, le artiste dell'avanguardia a Berlino. La fondazione ha inoltre ripetutamente sostenuto acquisti destinati ai musei con l'obiettivo di promuovere la visibilità pubblica delle artiste e dei loro contributi. Una di queste acquisizioni, *In camera*, → Fig. p. 131 il dipinto ricco di spunti di Gabriele Münter entrato nella collezione del Lenbachhaus nel 2011, merita una menzione speciale, poiché fa parte del percorso espositivo e sarà visibile, dopo Wiesbaden, anche a Brema, Monaco e Ascona.

Avevamo dunque diversi ottimi motivi per accettare con convinzione e grande piacere la richiesta di sostegno per il catalogo *Le Amazzoni del Blaue Reiter*. Questa esperienza di lettura, tanto densa nei contenuti quanto coinvolgente sul piano sensoriale, invita a riscoprire il Blaue Reiter con uno sguardo più aperto.

Dr. Martin Hoernes

Segretario generale della Ernst von Siemens Kunststiftung

Un sentito ringraziamento alle persone e alle istituzioni che hanno sostenuto e sponsorizzato

—— il progetto espositivo



—— il catalogo



—— le mostre di Wiesbaden



KULTURFONDS
Frankfurt RheinMain

**Freunde des
Museums
Wiesbaden**

—— di Brema



**Die Sparkasse
Bremen**

—— di Monaco

Gabriele Münter- und
Johannes Eichner-Stiftung

**FÖRDERVEREIN
LENBACHHAUS E.V.**

**Eva Margarete Lückenhof-Stiftung
Herbert Schuchardt-Stiftung**

—— di Ascona

Repubblica e Cantone Ticino
DECS



— Ringraziamenti

Un ringraziamento speciale per il loro generoso sostegno va alle istituzioni, agli enti, alle prestatrici e ai prestatori privati che hanno contribuito alla realizzazione della mostra:

- Centre Pompidou, Collection Mnam / Cci, Parigi | *Laurent Le Bon e Angela Lampe*
- Collezione Oßwald & Schwarz, Kaiserslautern
- Collezione privata Alexandra Aichberger
- Ernst von Siemens Kunststiftung | *Martin Hoernes*
- Franz Marc Museum, Kochel am See | *Jessica Keilholz-Busch*
- Franz-Marc Stiftung, Kochel am See | *Principessa Elisabeth zu Sayn-Wittgenstein*
- Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco | *Isabelle Jansen*
- Hamburger Kunsthalle | *Alexander Klar*
- Hessen Kassel Heritage – Neue Galerie | *Martin Faass*
- Jüdisches Museum Frankfurt | *Mirjam Wenzel*
- Kunsthalle Bielefeld | *Christina Végh*
- Kunsthalle Emden | *Ina Grätz e Silke Oldenburg*
- Kunstsammlungen Chemnitz – Museum Gunzenhauser | *Florence Thurmes e Anja Richter*
- Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf | *Susanne Gaensheimer*
- Lascito Maria Franck-Marc
- Museum Ludwig, Colonia | *Yilmaz Dziewior*
- Schloßmuseum Murnau | *Sandra Uhrig*
- Von der Heydt-Museum, Wuppertal | *Roland Mönig*
- Zentrum für verfolgte Künste, Solingen | *Jürgen Kaumkötter*
e Else Lasker-Schüler-Gesellschaft, Wuppertal | *Hajo Jahn*
- nonché a tutte le persone che hanno concesso prestiti privati e che desiderano restare anonime.

—Melanie Vietmeier

Le Amazzoni del Blaue Reiter Visibili consapevoli strategiche

Il Blaue Reiter (Cavaliere Azzurro) era un cenacolo di personalità eterogenee, artefici di una produzione visionaria nell'ambito della teoria estetica, della pittura, della grafica, della letteratura e della musica. Attraverso le due tappe espositive del 1911 e del 1912, e la coeva pubblicazione dell'almanacco, il movimento si fece promotore di una radicale soggettivazione dell'arte, dello svincolamento del colore dal dato oggettivo e dell'istanza di parità valoriale tra le espressioni artistiche di diverse epoche, generi e aree geografiche, un orientamento che lo iscrive appieno nel solco delle avanguardie internazionali fiorite alla vigilia del primo conflitto mondiale. I sodali provenivano da nazioni differenti quali l'Impero tedesco, la Repubblica francese, gli Stati Uniti



Fig.1 Gabriele Münter, *L'impareggiabile (la poetessa Sylvia von Harden)*, 1928 – [Cat. 146]



Fig. 2 Sul balcone dell'appartamento di Kandinskij e Münter in Ainmillerstraße 36, a Monaco, nel 1911/1912 circa – da sx: Maria Franck-Marc, Franz Marc, Bernhard Koehler Sr., Heinrich Campendonk, Thomas von Hartmann, seduto: Vasilij Kandinskij – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco

e l'Impero russo. Tra le peculiarità del Blaue Reiter spicca la presenza – insolitamente cospicua per i primi del Novecento – di figure femminili che operarono attivamente in seno al movimento, determinandone gli sviluppi in modo decisivo. È precisamente questo nodo critico che il nostro progetto espositivo congiunto intende valorizzare e, per la prima volta, indagare sistematicamente.

Con la pubblicazione dell'opera di Carl Einstein *Kunst des 20. Jahrhunderts* – sedicesimo volume della prestigiosa collana «Propyläen Kunstgeschichte» – nel 1931 il Blaue Reiter trova per la prima volta una sua collocazione ufficiale all'interno del canone del modernismo europeo. Nella terza edizione dell'opera, Einstein lo definisce come un vero e proprio «gruppo di artisti», descrivendolo nello specifico come «una comunità di uomini» capaci di imprimere alla ricerca artistica un «nuovo orientamento»;¹ l'autore, tuttavia, omette di menzionare le artiste del gruppo, non citate neanche in una nota a margine. Il focus critico si concentra prevalentemente su Vasilij Kandinskij, Paul Klee e Franz Marc.² Questa polarizzazione su pochi eletti rappresenta il nodo problematico centrale nella storia della ricezione dell'epoca della Repubblica di Weimar. Del resto, la successiva fortuna critica del Blaue Reiter non conobbe uno sviluppo lineare. Essa riflette, infatti, i dibattiti storico-artistici del periodo interbellico attorno allo statuto teorico dell'espressionismo, la persecuzione nazista delle avanguardie con la conseguente diffamazione delle loro opere, fino all'entusiasmo talvolta acritico dei decenni successivi al 1945. Queste direttrici ermeneutiche si perpetuano tuttora, cristallizzandosi in formule interpretative ormai consolidate.³

Per quanto concerne il ruolo delle artiste nel Blaue Reiter, l'impostazione di Einstein – malgrado l'innesto di prospettive femministe nella storiografia artistica dagli anni Settanta e le numerose mostre da allora dedicate alle figure femminili⁴ – orienta ancora oggi in larga misura la fortuna critica del movimento. Da tale prospettiva unilaterale derivano a tutt'oggi vistose lacune nella ricerca. Il nostro progetto espositivo e il relativo catalogo intendono porre per la prima volta al centro dell'indagine la cerchia delle artiste gravitanti attorno al Blaue Reiter. L'operazione reca in sé tuttavia un paradosso intrinseco: nel mirare a una revisione della storiografia artistica, essa finisce per riprodurre quel pensiero della differenza che, fondamentalmente, ambisce a superare. Le mostre non si configurano d'altronde come un mero tentativo di integrare il canone con nuove posizioni, quanto piuttosto come una rilettura critica volta a restituire il Blaue Reiter come movimento la cui coralità e radicalità sarebbero impensabili senza l'apporto delle sue protagoniste.

L'attenzione si focalizza sulle questioni di genere e sulle cornici storiche e sociali che hanno condizionato la produzione artistica e l'esistenza di queste figure femminili. La piena consapevolezza che le protagoniste avevano delle asimmetrie di genere allora dominanti emerge da un passo epistolare indirizzato da Else Lasker-Schüler a Marianne von Werefkin, da cui trae il titolo la mostra stessa: *Le Amazzoni del Blaue Reiter*.⁵ Assunta come testimonianza storica, tale missiva impone di vagliare rigorosamente le fonti e il contesto dell'epoca, misurando opportunità e limiti strutturali di quei rapporti di forza. Quali strategie estetiche hanno elaborato le artiste per imporsi in un panorama fortemente competitivo? Quale percezione di sé avevano? Di quali etichette e proiezioni esogene sono state oggetto? Muovendo da tali premesse, i contributi critici della presente pubblicazione intendono indagare i nodi relazionali, le fonti d'ispirazione, l'attività espositiva ed editoriale, nonché i legami di amicizia e le rivalità in seno alle artiste del Blaue Reiter. I temi dell'identità, della mobilità e dei processi di scambio transnazionale trovano così una precisa collocazione nel quadro storico e sociopolitico del tempo.

Come il Blaue Reiter non costituì un gruppo in senso stretto, →Fig.2 né un'associazione strutturata con statuti e registri di adesione, così la trama di relazioni tra le artiste della cerchia si rivela eterogenea. Legate talvolta da profonda amicizia, in altri casi da sodalizi espositivi, alcune di esse, con ogni probabilità, non si incontrarono mai. Il progetto d'indagine si concentra su otto figure chiave, presenti ad almeno una delle tre mostre della Neue Künstlervereinigung München (NKVM – Nuova Associazione degli Artisti di Monaco) tra il 1909 e il 1911, o ai due storici appuntamenti del Blaue Reiter nel 1911 e nel 1912. Il nucleo forte risulta composto da Elisabeth Epstein, Maria Franck-Marc, Gabriele Münter e Marianne von Werefkin. Connessioni più o meno stringenti

intercorrevano con Erma Bossi, Emmi Dresler e Natalia Goncharova – quest’ultima presente alla seconda mostra del Blaue Reiter – oltre che con la figura meno nota di Carla Pohle, che partecipò al debutto espositivo della NKVM. In virtù degli stretti contatti con questo *milieu*, il percorso accoglie inoltre la pittrice Olga Meerson, Sonia Delaunay-Terk, legata da rapporti d’amicizia a Meerson ed Epstein, Elisabeth Macke e la scrittrice e grafica espressionista Else Lasker-Schüler.⁶

Identità, attribuzione eterodiretta e percezione di sé

La citata missiva del 1913 di Lasker-Schüler a Werefkin assume un valore programmatico e funge da filo conduttore dell’intero progetto espositivo, dal momento che evidenzia come le artiste della cerchia intendessero scardinare e ridefinire i rapporti di genere dominanti attraverso la pratica poetica ed estetica:

*Veneratissima principessa,
nobilissimo, selvaggio ragazzo,
dolce pittrice,
quando posso venire? –
sogno la dolcezza dei Vostri quadri.
(Il principe di Tebe)
Else Lasker-Schüler
(L’amica dell’Amazzone
del Cavaliere Azzurro)⁷*

L’irregolarità al contempo empatica e grammaticale della formula d’apertura di questa missiva rivela la profonda consapevolezza di Lasker-Schüler riguardo all’insufficienza delle categorie linguistiche di «maschile» e «femminile» nel tradurre la complessità del suo vissuto emotivo. All’inizio del XX secolo la realtà esistenziale delle artiste del Blaue Reiter appariva – specularmente alla lingua – stretta nel rigido corsetto di modelli di ruolo legati al genere. Emergeva dunque l’urgenza di rintracciare una cifra espressiva che rispecchiasse la densità di tali istanze emancipatorie e anticonvenzionali. La trasfigurazione poetica operata da Lasker-Schüler sul nome del movimento – Blaue Reiter, di netta connotazione maschile – assume pertanto un valore eponimo per il nostro progetto, costituendone al contempo l’immagine ispiratrice. Anche l’appellativo rivolto a Werefkin – «selvaggio ragazzo, dolce pittrice» – evidenzia un approccio ludico ai cliché identitari. Come nel

carteggio citato, Lasker-Schüler decostruisce i confini di genere nella poesia *Marianne Werefkin*, definendo l'artista un «nobile ragazzo di strada»⁸ e osservando, a proposito della sua arte: «Qui dal cielo è caduta una maestra».⁹ Ne scaturisce la chiara testimonianza di una maturata coscienza storica in seno al Blaue Reiter circa la condizione di subalterità e reclusione sociale delle donne, unitamente alla loro ferma volontà di scardinare i confini normativi dell'epoca.

All'inizio del XX secolo i generi erano chiaramente definiti sia sul piano giuridico sia su quello sociale. Nell'Impero tedesco alle donne era precluso, tra l'altro, l'accesso alle accademie d'arte – una limitazione superata soltanto con l'avvento della Repubblica di Weimar. Le rivendicazioni politiche a favore del suffragio femminile e di una migliore formazione resero così il genere una categoria di aperto dibattito. Le formulazioni di Lasker-Schüler anticipano le riflessioni che, alla fine del secolo, avrebbero animato la *queer theory*, in particolare attraverso il postulato di Judith Butler sulla natura costruita e performativa del genere.¹⁰ La dissoluzione dei confini di genere informò non solo la modalità con cui la poetessa si rivolgeva a Werefkin, ma anche la sua stessa autorappresentazione letteraria. Lasker-Schüler usava infatti firmarsi con il proprio alter ego «Il principe di Tebe», nelle cui spoglie si raffigurava anche nei suoi autoritratti. → Fig. p. 6 L'impulso a eludere le norme sociali trovò espressione lirica nella poesia *Fuga dal mondo (Weltflucht)*: «Io nell'immenso voglio / tornare a me, / [...] per fuggire / verso di me!»¹¹ Nemmeno Werefkin si sentiva vincolata a soddisfare le aspettative della società, poiché quest'ultima, a detta sua, non le aveva mai offerto nulla. A differenza di molte contemporanee, l'artista percepiva come degradanti le convenzioni sociali legate alla rappresentazione del femminile, come la consuetudine di esibire le donne ai balli alla stregua di meri oggetti.¹² Più tardi, formulò la propria identità in termini ancora più radicali: «Non sono uomo, non sono donna, sono io.»¹³ Una dichiarazione che manifesta in modo inequivocabile un'autoconsapevolezza non binaria e transgenere, non limitata alla sola sfera artistica.

Sorprende che la questione delle relazioni di genere, per quanto evidente, sia rimasta ai margini della ricerca del secondo dopoguerra. È mancato, finora, l'interesse per un'analisi critica fondata sulle fonti di biografie complesse e stratificate; al contrario, i percorsi esistenziali sono stati appiattiti su modelli interpretativi convenzionali. Emblematico è il caso dello storico dell'arte Johannes Eichner, secondo compagno di Gabriele Münter, che ne ridusse la figura a «creatura di natura», ricalcando lo stereotipo di una creatività femminile puramente intuitiva.¹⁴ Un cliché, questo, smentito con forza non appena si indaghi il rigore delle sue strategie formali ed estetiche, la centralità metodologica dei disegni preparatori e la lucidità delle sue stesse riflessioni teoriche.¹⁵

I singolari percorsi biografici di queste artiste testimoniano il coraggio di scardinare i ruoli di genere precostituiti e le convenzioni della morale borghese. Molte di loro scelsero la via della convivenza al di fuori del matrimonio: è il caso di Münter e Vasilij Kandinskij, di Werefkin e Alexej von Jawlensky, di Franck-Marc e Franz Marc, così come delle altre coppie legate al movimento del Blaue Reiter: Jean-Bloé Niestlé e Marguerite Legros, Heinrich Campendonk e Adda Deichmann.¹⁶ Il vissuto di Franck-Marc – la cui relazione con Franz Marc fu inizialmente gravata dai legami di quest'ultimo con le artiste Annette von Eckhard e Marie Schnür, nonché dalla temporanea coabitazione con Helmuth Macke nel 1911 – fu costantemente scandito dai richiami all'ordine della famiglia d'origine, che la costringevano a fare ritorno a Berlino. Delaunay-Terk, dal canto suo, prima delle nozze con Robert Delaunay aveva contratto un matrimonio di convenienza con Wilhelm Uhde, gallerista e mecenate delle avanguardie; un espediente che consentì all'artista di entrare in possesso della propria dote e, contemporaneamente, offrì a Uhde una copertura sociale per la propria omosessualità. Non meno tormentata fu l'unione di Lasker-Schüler con il secondo marito, Herwarth Walden – del quale fu lei stessa a forgiare lo pseudonimo d'arte – così come la successiva, breve relazione con il poeta Gottfried Benn, di diciassette anni più giovane.¹⁷

Questi legami anticonvenzionali, unitamente a una condotta aperta e fluida nei confronti dell'identità di genere e dello stato di autrice, si configurano come precoci manifestazioni di emancipazione femminile. Muovendo da tali premesse, il presente progetto esamina le strategie che le singole artiste attive nella cerchia del Blaue Reiter seppero mettere in atto per affermarsi nel sistema dell'arte, sebbene condizionate dalle ostili norme sociali del tempo.

Cosmopolite – mobili – interconnesse

Le artiste del Blaue Reiter erano cosmopolite, caratterizzate da un'accentuata mobilità e da una profonda apertura internazionale: Werefkin padroneggiava sette lingue (russo, inglese, francese, tedesco, polacco, lituano e, in seguito, italiano), mentre Münter ne parlava cinque, avendo appreso il danese e lo svedese quando soggiornò in Scandinavia durante il primo conflitto mondiale; Pohle, dal canto suo, trascorse gli anni dell'infanzia in Italia. Bossi, nata a Pola sotto l'Impero austro-ungarico (odierna Croazia), si formò a Trieste, un crocevia culturale¹⁸ affine per pluralismo a Vilnius e Lublino, città dove Werefkin, pur provenendo



da un'aristocratica famiglia zarista, trascorse parte della giovinezza a stretto contatto con le comunità locali.¹⁹ Nel 1898, in seguito alla scomparsa dei genitori, Münter si imbarcò con la sorella alla volta degli Stati Uniti per un soggiorno biennale presso i parenti. Il padre, d'altronde, era già emigrato oltreoceano dalla Germania a seguito dei moti democratici del marzo 1848; qui, guidato da istanze umanitarie, era stato sospettato di collaborare con i movimenti abolizionisti del Nord, prima di fare rientro in patria durante la Guerra di secessione.²⁰ Queste esperienze transculturali concorsero in modo determinante a plasmare la straordinaria tolleranza e l'apertura mentale delle artiste.²¹

Le *Blaue Reiterinnen* compirono il proprio percorso formativo in luoghi diversi, assimilando suggestioni nel corso di numerosi viaggi, frequentando esposizioni e ritrovi intellettuali – come il celebre Café du Dôme a Parigi – e stringendo una fitta rete di relazioni. Una spiccata vocazione internazionale connotava la cerchia dei frequentatori del «salotto rosa» di Werefkin; un contesto in cui, come rilevato dalla storica dell'arte Sarah Lea, il dialogo si configurava come autentico processo creativo, catalizzatore di scambi culturali e artistici.²² Al pari dei più rinomati salotti parigini o viennesi, l'appartamento di Werefkin in Giselastraße, nel quartiere *bohémien* monacense di Schwabing, si impose negli anni che precedettero il primo conflitto mondiale come cruciale spazio di confronto per l'avanguardia artistica. In questa sede il dibattito sulle teorie dell'arte assumeva un carattere programmaticamente interdisciplinare, fecondando le istanze che avrebbero condotto, nel gennaio 1909, alla



Fig. 4 Natalia Goncharova, *Il fumatore*, 1911 – Materiale per l'almanacco *Der Blaue Reiter*, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco **Fig. 5** Natalia Goncharova, *Lavaggio della biancheria*, 1910 – Materiale per l'almanacco *Der Blaue Reiter*, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco

fondazione della NKVM, tra i cui membri, oltre a Werefkin e Münter, figuravano Bossi e la pittrice, scrittrice nonché mercante d'arte Johanna Kanoldt, sorella di Alexander Kanoldt,²³ che assunse il ruolo di tesoriere. →Fig. 3 Tra il 1909 e il 1911 la NKVM promosse con cadenza annuale una rassegna espositiva presso la galleria Thannhauser di Monaco.²⁴ Il progressivo inasprirsi delle tensioni tra la fazione progressista e l'ala più moderata dell'associazione sfociò, alla fine del 1911, in un aperto dissidio circa l'opportunità di invitare artisti internazionali, pratica già felicemente sperimentata in occasione della seconda mostra. In vista della terza rassegna espositiva, diversi membri si opposero fermamente alla partecipazione del pittore statunitense Albert Bloch e di Elisabeth Epstein.²⁵ Il punto di rottura definitivo si consumò con il celebre rifiuto della tela *Composizione V* di Kandinskij, un episodio che determinò l'immediata fuoriuscita dello stesso Kandinskij, di Marc, Münter e Alfred Kubin. In concomitanza con la terza mostra della NKVM, la galleria Thannhauser ospitò la storica prima mostra della redazione di *Der Blaue Reiter* (*Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter*). All'interno del percorso espositivo, la figura di Epstein affiancò quella di Münter non solo come espositrice, ma anche nel cruciale ruolo di mediatrice e fulcro della rete di contatti del gruppo: fu proprio la sua intermediazione a garantire la presenza di Robert Delaunay, segnando così il coinvolgimento di uno degli esponenti più progressisti dell'avanguardia francese.²⁶ La

seconda mostra del gruppo – *Zweite Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter. Schwarz-Weiss* –, specificamente dedicata alla produzione su carta, vide la partecipazione delle artiste Franck-Marc, Goncharova e Münter. Il titolo della prima esposizione si legava programmaticamente all'ambizioso progetto dell'almanacco, l'annuario teorico curato da Kandinskij e Marc e concepito per legittimare il Blaue Reiter come espressione di una creazione artistica universale, transepocale e interdisciplinare.²⁷ Del comitato di redazione facevano parte Erdmann-Macke, Franck-Marc e Münter, le quali gestirono i rapporti epistolari con gallerie, musei e colleghi dei due sessi, finalizzati in particolare al reperimento dei materiali iconografici per le centoquarantuno illustrazioni del volume. Dalla prima bozza dell'indice emerge che l'apparato iconografico doveva inizialmente includere anche opere della stessa Epstein, di Jawlensky e di Werefkin.²⁸ Tali opzioni furono tuttavia presto scartate, una scelta da leggere alla luce di un orientamento editoriale che, privilegiando opere di epoche e culture diverse, finì per concedere uno spazio esiguo all'arte contemporanea, persino a quella prodotta all'interno del gruppo stesso. Di Münter vennero così riprodotti due dipinti, → Figg. pp. 129 in alto, 138 in alto mentre di Goncharova fu inserito il disegno *Vendemmia*. → Fig. p. 234. Risulta tuttavia inedito il fatto che il comitato di redazione avesse a disposizione la documentazione fotografica di almeno altri quattro dipinti di Goncharova: *Il fumatore* (1911), → Fig. 4 *Contadini che raccolgono le mele* (1911), *Lavaggio della biancheria* (1910), → Fig. 5 e una tela recante sul verso della riproduzione il titolo *Primavera in campagna* (1910).²⁹

Come ai colleghi uomini, l'adesione ad associazioni e raggruppamenti garanti alle artiste il duplice vantaggio di una più ampia visibilità e di più concrete prospettive di mercato, perseguite attraverso progetti espositivi e editoriali condivisi. Tuttavia, sebbene le neonate compagini moderniste – come la NKVM – riconoscessero loro una sostanziale uguaglianza giuridica, l'affermazione e il pieno riconoscimento del loro status professionale rimanevano subordinati al superamento di radicali barriere sociali e di genere.³⁰ In questo panorama, le esponenti del Blaue Reiter si distinsero per una militanza espositiva eccezionalmente assidua rispetto ai canoni dell'epoca. Emblematico è il caso di Münter che, con un corpus di quarantotto opere presentate complessivamente nelle rassegne della NKVM e del Blaue Reiter, registrò la massima presenza numerica tra tutti i partecipanti.³¹ L'attività espositiva di questo nucleo di artiste palesò, sin dagli esordi, una significativa proiezione internazionale. Le mostre si configurarono non soltanto come spazi di pura esposizione, bensì come feconde zone di contatto, all'interno delle quali si consolidavano reti relazionali e si condensavano istanze estetiche. Già nel 1906 la partecipazione di alcune di queste artiste a Parigi al Salon d'Automne e al Salon des Indépendants sancì il loro inserimento

nei circuiti nevralgici dell'avanguardia europea.³² La dimensione transnazionale del loro operato si estese fino ai territori dell'Impero russo. Grazie alla fitta rete di contatti del Blaue Reiter, Münter e Werefkin esposero al fianco di Goncharova nella cornice del Salon Izdebskij parallelamente, Bossi e la stessa Münter presero parte alle mostre del Bubnovyj Valet (Fante di Quadri), collettivo dell'avanguardia moscovita co-fondato da Goncharova. La successiva inclusione di alcune di queste artiste in grandi manifestazioni di riferimento tipo l'Erster Deutscher Herbstsalon (Primo Salone d'Autunno Tedesco)³³ ne consolidò definitivamente il posizionamento nel canone dell'avanguardia internazionale.

Spazi dell'immagine come spazi di conflitto

Il corpus pittorico delle artiste del Blaue Reiter spazia attraverso una vasta pluralità di generi e registri iconografici: paesaggi, ritratti e autoritratti, scene d'interno e nature morte, dinamiche sociali e rituali urbani della modernità, tra circhi, sale da ballo, caffè e teatri d'opera. Questioni nevralgiche quali l'identità, la maternità, l'infanzia, la dimensione del lavoro costituiscono solo alcuni dei nuclei tematici attorno a cui si articola la loro produzione. La presente selezione di motivi non intende operare una fallace categorizzazione in chiave di specifico femminile; mira, invece, a evidenziare come tali soggetti si configurino come spazi discorsivi di negoziazione sociale, identitaria e storico-artistica. Attraverso la rielaborazione di determinati temi, le artiste hanno saputo trasformare il dato figurativo in un campo di tensione visiva, scardinando in modo sovversivo i modelli normativi e i ruoli di genere dell'epoca.

Baignade di Goncharova → Fig. p. 238 offre un caso esemplare di scardinamento della storica dialettica fra soggetto e oggetto della rappresentazione. L'artista opera un radicale cambio di prospettiva, scuotendo i regimi visivi consolidati e le tradizionali asimmetrie di genere che hanno strutturato la storia dell'arte. Se per secoli il corpo femminile è stato codificato come oggetto passivo dello sguardo maschile – entro una linea iconografica che unisce le ninfe e le dee rinascimentali, il tema di Susanna e i vecchioni e le *Grandi bagnanti* di Cézanne (1894-1905) – Goncharova nega questa eredità ponendo al centro della tela dei corpi maschili. Un'operazione ancora più eversiva se contestualizzata all'inizio del Novecento, quando l'accesso allo studio del nudo maschile dal vero era precluso alle donne per ragioni di decoro sociale.³⁴ Nel ribaltamento dello «sguardo maschile», la tela rivendica una stringente urgenza critica, muovendosi tra militanza sociale e ridefinizione della storia dell'arte.

Anche la figura dormiente di Pohle si sottrae alle convenzioni. → Fig. p. 279 Il corpo nudo non è qui subordinato a uno sguardo voyeuristico: gli arti si flettono a schermarlo dall'osservatore, mentre la figura appare interamente consegnata al sonno, rapita in una dimensione onirica. Con la gouache *Artisti*, → Fig. p. 104, anche Werefkin scardina sovversivamente i codici rappresentativi della tradizione. Se da un lato Edgar Degas rinnova l'iconografia delle ballerine cogliendole «dietro le quinte», tra sessioni di prova e posture insolite, la sua transizione formale non emancipa la figura femminile dalla costruzione di uno sguardo erotizzante. Al contrario, le artiste di Werefkin rivendicano una prospettiva profondamente umana, restituendo corpi svincolati da qualsiasi ideale di bellezza coevo.

Ulteriori arene visive di confronto con le convenzioni e le aspettative sociali furono i temi della maternità e dell'universo infantile che — come evidenziato da Dorothy Price — all'inizio del Novecento si configurarono come veri e propri «spazi di conflitto»³⁵ nella produzione delle artiste. Nel tardo Ottocento il discorso pubblico europeo idealizzava la figura materna come fulcro stabilizzante dell'ordine sociale.³⁶ In particolare, nell'Impero guglielmino il ruolo della donna era ridotto ai tre tradizionali capisaldi «bambini, cucina, chiesa». Le lavoratrici — e le artiste in primo luogo — venivano pertanto percepite come una minaccia per l'assetto sociale e nazionale, in quanto sovvertitrici dei ruoli di genere convenzionali. Le disuguaglianze strutturali entrarono gradualmente nel dibattito sociopolitico a cavallo del secolo. Un contributo fondamentale al movimento emancipatorio europeo giunse dallo studio di Elisabeth Gnauck-Kühne *Die deutsche Frau um die Jahrhundertwende* (1904), che denunciava apertamente la marginalizzazione giuridica, politica ed economica delle donne.³⁷ Anche Lasker-Schüler, che per indigenza arrivò a partorire il figlio illegittimo Paul in un parto dimostrativo a fini didattici, fu costantemente tormentata da gravi ristrettezze economiche.³⁸ Allo stesso modo, Epstein dovette provvedere in larga misura da sola al proprio sostentamento. Il figlio, che dopo la separazione dei genitori era inizialmente rimasto con il padre, si trasferì con lei in Svizzera allo scoppio del primo conflitto mondiale. Nel saggio *Einige Gedanken über Bildentstehung*, pubblicato sulla rivista «Der Sturm», Epstein affronta sul piano teorico i nodi del divenire esistenziale e artistico, assimilando a una gravidanza il processo creativo in cui lo spirito plastico conduce l'opera alla sua piena espressione.³⁹ Sebbene altre esponenti del Blaue Reiter non ebbero figli, tutte si trovarono a scontrarsi con i dettami della società, rielaborandoli criticamente. Nel dipinto di Münter *Bambola, gatto, bambina* → Fig. 6 — soggetto replicato in più varianti —, la bambola appare abbandonata con noncuranza. Attraverso questa metafora visiva, la piccola «mamma» rigetta il proprio ruolo e le responsabilità sociali imposte, sotto lo sguardo apparentemente censorio di un gatto bianco.

Al pari di Münter, anche Franck-Marc si dedicò intensamente al mondo infantile. Sebbene tale scelta tematica sia stata spesso interpretata come il riflesso di un desiderio di genitorialità irrealizzato, essa si iscrive anzitutto nell'interesse del movimento del Blaue Reiter verso la figura del fanciullo, intesa come ideale programmatico di autenticità e primitivismo.⁴⁰ Tra il 1908 e il 1914 circa, Münter e Kandinskij riunirono una vasta collezione di disegni infantili; parallelamente, anche figure come Jawlensky, Klee e Macke condussero una profonda riflessione sull'arte dei bambini, traendone suggestioni sia contenutistiche sia formali. Nel dipinto *In camera*, →Fig. p. 131 Münter inserisce i lavori della nipote Friedel Schroeter secondo il dispositivo del quadro nel quadro. Altre opere coeve come *In ascolto*, →Fig. p. 49 *Ferrovia a Murnau* di Kandinskij e *Paesaggio a Murnau* di Jawlensky — tutte risalenti al 1909 — testimoniano il serrato confronto con i codici espressivi dell'arte infantile, evidenti nella radicale sintesi formale, nella bidimensionalità della stesura e nell'adozione di prospettive inedite.

All'alba del Novecento la figura del fanciullo assurge a simbolo di speranza nel futuro. Un vivo interesse specialistico è testimoniato dalla fioritura di pubblicazioni scientifiche dell'epoca: da *Il secolo del bambino* di Ellen Key⁴¹ agli scritti riformatori di Maria Montessori, fino alle ricerche di Sigmund Freud sulla psicologia dello sviluppo. Anche il movimento giovanile emerso nel primo trentennio del secolo — pur nel suo progressivo scivolamento verso derive ideologiche e nazionaliste — si innesta sul solco della pedagogia progressista e della *Lebensreform* (riforma della vita). In questo scenario, i *Kinderbilder* — quadretti per bambini — di Franck-Marc →Fig. 7, →Figg. pp. 156, 157 rivelano un'acuta sensibilità psicologica e un profondo afflato critico-sociale, non privi di una sottile ironia. Le figure di giocattoli, animate secondo i dettami dell'animismo infantile di Jean Piaget,⁴² scardinano le gerarchie precostituite e sovvertono l'ordine sociale, come nell'immagine delle pecore che danzano intorno al pastore caduto. →Fig. p. 154 L'inclusione di queste e altre gouache della serie dei *Kinderbilder* nella seconda mostra della redazione del *Blaue Reiter*, nel 1912, suggella l'alta considerazione che l'intero sodalizio artistico nutriva per una tematica così densa, polisemica e ricca di implicazioni simboliche.

Mentre la costellazione artistica del Blaue Reiter, senza distinzioni di genere, si volgeva all'universo infantile, il nucleo tematico del lavoro e delle realtà sociali — declinato specificamente attraverso la lente delle questioni di genere — trova una collocazione d'elezione nella produzione di Münter, Pohle e Werefkin. Pur provenendo da una famiglia aristocratica e godendo di una condizione privilegiata, quest'ultima elegge a soggetto della propria indagine l'universo operaio: le silhouette ripiegate delle sue figure si fanno così interpreti del lavoro di fabbrica



Fig.6 Gabriele Münter, *Bambola, gatto, bambina*, 1930 – [Cat.152]

Fig.7 Maria Franck-Marc, *Orsi in gabbia*, 1908 ca. – [Cat.31]



Fig. 8 Gabriele Münter, *Donna di Murnau* (ritratto di Rosalia Leiß), 1909 – [Cat. 109] **Fig. 9** Marianne von Werefkin, *Ritratto di Rosalia Leiß*, 1909 – [Cat. 193]

nell'era dell'industrializzazione, restituendone i turni serrati e l'alienante monotonia della ripetizione quotidiana. Questa sensibilità critico-sociale affonda indubbiamente le radici nella sua formazione, legata alla tradizione pittorica russa dei Peredvižniki (Ambulanti) e agli studi con il maestro del realismo Il'ja Repin.⁴³

In tale contesto, la rappresentazione delle donne lavoratrici nei quadri di Werefkin assume una rilevanza particolare. All'interno del suo corpus prototipico, queste figure ricorrono spesso nelle vesti di insegnanti o governanti – come evidenziano *Autunno – Scuola* → Fig. p. 100 e *Pensionato femminile* → Fig. p. 105 – ossia nelle rare professioni accessibili alle donne nubili di estrazione borghese, garantendo loro emancipazione economica e autonomia finanziaria. Parallelamente, Werefkin elegge a tema i lavori più gravosi, come il lavaggio della biancheria. → Fig. p. 41 Gli oggetti effigiati subiscono un processo di quasi totale assimilazione, divenendo



apparizioni spesso prive dei tratti somatici, solo lambite dal candore dei fazzoletti da capo.⁴⁴ Questo lavoro, spesso non pagato,⁴⁵ costituisce d'altronde un motivo ricorrente anche nelle coeve raffigurazioni di lavandaie di Goncharova → Fig. 5 o nelle scene di lavoro campestre e di mietitura. Il legame con la popolazione rurale, comune sia a Münter sia a Werefkin, trova tangibile riscontro nei due ritratti dedicati a Rosalia Leiß, figura autoctona di Murnau. → Figg. 8, 9 Isolate su uno sfondo monocromo, entrambe le artiste escludono lo spazio circostante a vantaggio di una pittura bidimensionale e sintetica. Tuttavia, laddove Münter connota il soggetto in chiave senile attraverso l'espedito delle guance scavate e l'attributo iconografico del bastone, Werefkin le conferisce un'immediata pregnanza plastica mediante la postura, la fermezza dello sguardo e una pennellata dinamica, atta a sublimare la forza d'animo e la risolutezza di un'esistenza segnata dalla fatica.

Dopo il Blaue Reiter

Le artiste seguitarono a rivestire un ruolo di primo piano per il Blaue Reiter anche ben oltre l'intensa stagione creativa che precedette il primo conflitto mondiale. Esse agirono non solo in veste di croniste del movimento, ma anche come custodi e amministratrici del lascito dei rispettivi partner, orchestrando una mirata valorizzazione critica e di mercato della produzione di questi ultimi, così come della propria. A tal fine si mossero da protagoniste nello scacchiere dell'arte internazionale, intessendo relazioni con gallerie e istituzioni museali. Soprattutto, dinnanzi a ogni avversità, perseguirono con assoluta tenacia la propria ricerca espressiva, prolungandone la parabola dalla Prima guerra mondiale fino alla loro morte.

Durante il primo conflitto mondiale, le artiste non interruppero la propria attività espositiva, proseguendola sia in Germania sia nei Paesi d'esilio, dove si integrarono nei circuiti delle locali avanguardie. Nel 1915 Münter scelse di ritirarsi per un quinquennio in Scandinavia, stabilendosi tra Svezia e Danimarca, nazioni la cui neutralità garantiva un distacco formale dal conflitto. A Stoccolma entrò in contatto con la locale avanguardia;⁴⁶ il sodalizio intellettuale con Isaac Grünewald e Sigrid Hjertén, in particolare, le fornì inediti stimoli formali, orientandola verso una strutturazione bidimensionale della composizione e un uso audace e saturo del colore. L'intensa ricezione della sua opera in area scandinava fu favorita dalla mediazione critica e commerciale di Walden e di sua moglie Nell, tramite i canali della galleria berlinese Der Sturm. Nel 1918 allestì a Copenaghen quella che fino ad allora era la sua più imponente monografica, una mostra che contava oltre cento dipinti. Parallelamente, nel 1916, Lasker-Schüler presentò ottantacinque disegni al Museum Folkwang, nell'ambito di una cruciale co-esposizione con Jacoba van Heemskerck, esponente olandese dell'astrattismo spirituale. Marianne von Werefkin, di contro, era emigrata in Svizzera insieme a Jawlensky sin dallo scoppio delle ostilità. A Zurigo l'artista coltivò assidue frequentazioni con il nucleo d'avanguardia del Cabaret Voltaire e con Claire Goll, giornalista e scrittrice impegnata sul fronte del pacifismo. Stabilitasi infine ad Ascona, si inserì attivamente nel circuito della colonia eterodossa di artisti, letterati e teorici della *Lebensreform* gravitante intorno al Monte Verità.

Anche a seguito dello scioglimento del Blaue Reiter le artiste proseguirono un'intensa ricerca attorno alle correnti coeve e alle nuove tecniche espressive. Se da un lato Franck-Marc si accostò alla tessitura presso il Bauhaus, dall'altro Epstein e Münter mutuarono i codici formali della Nuova Oggettività. Sul finire degli anni Venti Münter frequentò la



Fig. 10 Gabriele Münter, *La poetessa E. K.*
[Eleonora Kalkowska], 1926/1927 ca. – [Cat. 142]

scuola di pittura di Arthur Segal a Berlino e divenne assidua frequentatrice del Romanische Café, dove, oltre alla poetessa polacco-tedesca Eleonora Kalkowska → Fig. 10 e alla pittrice Lou Albert-Lasard, ebbe modo di incontrare Sylvia von Harden. → Fig. 1 In un disegno a matita, tracciato con poche e incisive linee, ci restituisce l'effigie della giornalista e scrittrice: il look alla *garçonne* ne fa l'emblema della Nuova Donna, figura emancipata della Repubblica di Weimar. La rete relazionale di Münter includeva inoltre Hanna Stirnemann, → Fig. 11 figura pionieristica e avanguardia di un nuovo profilo professionale: fu lei, infatti, la prima direttrice di un'istituzione museale pubblica durante la Repubblica di Weimar, alla guida sia del Museo Civico di Jena, sia del progressista Jenaer Kunstverein.⁴⁷

Durante il nazionalsocialismo numerose artiste si volsero a tematiche apparentemente neutrali sotto il profilo politico, quali la pittura floreale e il paesaggio, per poi tornare a esplorare nuovi orizzonti espressivi nel secondo dopoguerra. È il caso di figure come Epstein, Franck-Marc e Münter, capaci di attivare una temporanea linea di dialogo con le coeve tendenze dell'astrazione. Sebbene alla metà degli anni Trenta si registrassero ancora sporadiche mostre a loro dedicate, la morsa della persecuzione finì per stringersi anche attorno a queste autrici, colpite sia per ragioni confessionali o di discendenza, sia in quanto interpreti dei linguaggi d'avanguardia. Delaunay-Terk, a causa delle origini ebraiche, visse sotto la costante minaccia dell'arresto, costretta

Fig. 11 Gabriele Münter,
Hanna Stirnemann, 1934 – [Cat. 156]



a continui mutamenti di domicilio. Per i medesimi motivi, Lasker-Schüler nel 1933 scelse la via dell'esilio, riparando dapprima in Svizzera e successivamente a Gerusalemme; solo dai depositi della Nationalgalerie di Berlino le vennero requisite circa cento opere, marchiate con l'infamia di «arte degenerata»,⁴⁸ mentre il regime confiscò almeno due lavori di Pohle da collezioni museali. Münter non fu direttamente toccata dai sequestri dell'operazione *Entartete Kunst* (Arte Degenerata) poiché la sua produzione non figurava ancora all'epoca nelle raccolte pubbliche tedesche. Ciononostante, la sua partecipazione a una collettiva presso il Kunstverein di Monaco nel 1937 suscitò i violenti strali del ministro di Stato Adolf Wagner. Fu proprio a seguito della visita alla mostra *Entartete Kunst* – allestita a Monaco in aperto contrasto con la *Große Deutsche Kunstausstellung*, rassegna ufficiale della propaganda di regime – che Münter scelse di occultare i propri dipinti e le tele superstiti del movimento del Blaue Reiter nella sua casa di Murnau, sottraendo così un patrimonio cruciale a una quasi certa opera di confisca e distruzione.

Anche nel secondo dopoguerra le artiste seguirono a rivendicare visibilità in un sistema dell'arte strutturalmente androcentrico. Nel 1949, l'Haus der Kunst di Monaco ospitò una retrospettiva dedicata al Blaue Reiter che – concepita nel quadro delle istanze di risarcimento storico-culturale verso gli autori diffamati dal nazionalsocialismo come

«degenerati» — impresse una spinta decisiva alla canonizzazione del movimento.⁴⁹ Tuttavia, malgrado la presenza in mostra di Bossi, Münter e Werefkin,⁵⁰ negli anni successivi la loro produzione fu via via posta in ombra rispetto a quella dei colleghi. Ciò si spiega tenendo conto della centralità assunta dall'astrazione nel panorama europeo e statunitense del dopoguerra, in quanto fulcro della libertà individuale e antitesi ai linguaggi visivi asserviti alle ideologie dei regimi totalitari. Nel quadro ideologico della guerra fredda, il blocco occidentale strumentalizzò l'arte astratta in chiave geopolitica, elevandola a emblema di apertura intellettuale e di superiorità delle democrazie liberali sul realismo socialista di matrice sovietica. Il radicamento delle artiste del Blaue Reiter nell'alveo della pittura figurativa costituì quindi un ulteriore ostacolo al loro pieno accreditamento istituzionale. Ciononostante, non mancarono tappe significative: nel 1950 Münter partecipò alla Biennale di Venezia — dove già nel 1920 erano state esposte opere di Werefkin e, nel 1930 e nel 1935, in pieno fascismo, i lavori di Bossi — e nel 1955 fu inclusa tra le cinque artiste della prima edizione di documenta a Kassel. Malgrado il fondamentale lavoro di scavo avviato negli anni Novanta da alcune rare mostre monografiche,⁵¹ una ricezione maggiore si è avuta solo recentemente. Il nostro progetto espositivo e il suo catalogo intendono valorizzare — alla luce dei ruoli di genere socialmente costruiti, delle dinamiche di auto-percezione e delle proiezioni identitarie eterodirette — le tante funzioni delle protagoniste del Blaue Reiter: costruttrici di reti, mecenati, teoriche, manager e pioniere di una nuova arte.

——— 1 Einstein 1931, p. 192. Nella prima e nella seconda edizione (1926 e 1928) gli artisti non erano ancora raggruppati sotto l'egida del Blaue Reiter, ma presentati singolarmente. Paula Modersohn-Becker era l'unica figura femminile storicamente riconosciuta.

2 Al pari del concetto stesso di «gruppo di artisti», anche la focalizzazione su Klee — i cui effetti orientano tuttora la fortuna critica — risulta riduttiva: benché Klee godesse di uno statuto d'eccezione all'interno del Blaue Reiter, Einstein gli riconosceva una centralità assoluta, esprimendo un giudizio assolutamente positivo sulla sua opera, mentre guardava con maggiore rigore critico a Marc e, in special modo, a Kandinskij.

3 Per un approfondimento cfr. Mühling 2021a.

4 Un punto di svolta fondamentale è costituito dalla mostra *Women Artists: 1550-1950*, curata nel 1976 da Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin a Los Angeles, un'esposizione iscritta nel contesto del nascente movimento artistico femminista (Cat. mostra Los Angeles *et al.* 1976). L'opera di Gabriele Münter è stata da ultimo oggetto di un'ampia retrospettiva nel 2025/2026 presso il Guggenheim Museum di New York (Cat. mostra New York 2025).

5 Else Lasker-Schüler a Marianne von Werefkin, 1913, collezione privata, riprodotto in Fäthke 2001, p. 185.

6 Le grafie dei nomi delle artiste variano nelle diverse pubblicazioni. Si è preferito adottare prevalentemente le denominazioni con cui sono note oggi, fermo restando che ogni autore o autrice del presente volume ha mantenuto piena libertà di scelta. Il Lenbachhaus si riferisce a Maria Franck-Marc con questo nome in quanto, pur non essendo ancora legalmente sposata, nel 1911 ella esposé con il Blaue Reiter con tale nome; Sonia Delaunay-Terk scelse invece il doppio cognome durante la prima fase espositiva congiunta con Robert Delaunay. Cfr. in merito il saggio di Waleria Dorogova in questo catalogo.

7 «Hochverehrte Prinzessin, vieladeliger, wildes Junge, süße Malerin, wann darf ich kommen – ich träume von der Süßigkeit Ihrer Bilder. (Der Prinz von Theben) Else Lasker-Schüler (Des Blauen Reiterin Freundin)», Else Lasker-Schüler a Marianne von Werefkin, 1913, collezione privata, riprodotto in Fäthke 2001, p. 185.

8 Lasker-Schüler/Kemp 1977, p. 223.

9 *Ibid.*, p. 224.

10 Butler 1990, pp. 68-73 (trad. it., pp. 96-114); cfr. Price 2016, p. 95.

11 «Ich will in das Grenzenlose / Zu mir zurück, / [...] Um zu entfliehn / Meinwärts!» (traduzione italiana di Maura del Serra). Cfr. Lasker-Schüler/Kemp 1977, p. 49. Cfr. anche Schlicht 2023, pp. 76 sg.

12 Lettera di Marianne von Werefkin al padre, 10 agosto 1888, cit. in Malycheva 2016, p. 71.

13 Weiler 1960, p. 50.

14 Johannes Eichner cita Kandinsky, il quale avrebbe detto a Münter: «Come allieva sei senza speranza – non ti si può insegnare nulla». Tale affermazione rifletteva, in realtà, l'alto valore attribuito dal movimento del Blaue Reiter agli artisti e alle artiste autodidatti, la cui attività creativa si sviluppava in modo spontaneo, al riparo dai «condizionamenti» accademici. Kandinsky avrebbe infatti proseguito: «Possiedi già tutto per natura» (Eichner 1957, p. 38).

15 Anche la lettura acritica delle cosiddette «lettere di maldicenze» intercorse fra Erdmann-Macke e Franck-Marc ha alimentato un'immagine distorta di Münter, apparentemente suffragata dai ritratti fotografici della pittrice, benché l'atteggiamento severo nelle pose rispondesse a una prassi fotografica dell'epoca, imposta dai lunghi tempi di esposizione. Tale distorsione interpretativa si riscontra in numerosi storici e numerose storiche dell'arte, nonché nella dettagliata biografia di Gisela Kleine (Kleine 1994).

16 Marc e Franck-Marc, Niestlé e Legros, così come Campendonk e Deichmann si sposarono solo nel 1913.

17 Va ricordato inoltre che Meerson, prima del suo matrimonio con Heinz Pringsheim, fu legata a Henri Matisse, di cui era modella (Cat. mostra Murnau 2025); e che Goncharova e Michail Larionov si sposarono solo nel 1955.

18 «Questa città decisamente internazionale era abitata da croati, greci, armeni, levantini e britannici, che parlavano tutti lingue madri diverse» (Rocca 2016, p. 144).

19 Per un approfondimento cfr. Surgailienė-Laučkaitė 2016, p. 81.

20 Münter lo racconta durante un'intervista concessa a Edouard Roditi; cfr. Roditi 1960, p. 152.

21 Nonostante i frequenti sodalizi tra artiste conterrane – come nel caso del legame tra Epstein e Delaunay-Terk – la prima rigettava fermamente ogni categorizzazione su base nazionale. In una lettera a Kandinskij, con riferimento alla progettata partecipazione a un'esposizione sulla «nuova arte tedesca a Parigi», esprimeva perplessità nei confronti di «una simile organizzazione nazionalistica delle mostre» (Elisabeth Epstein a Vasilij Kandinskij, 30 marzo 1914; originale in russo; Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco).

22 Lea 2022, p. 108.

23 Hoberg/Hoffmeister/Meißner 1999, p. 28; per approfondire la figura di Johanna Kanoldt, cfr. Hellwig/Schümmer 2023.

- 24** Alla prima mostra della NKVM parteciparono Bossi, Dresler, Münter, Pohle e Werefkin, alla seconda Bossi, Münter e Werefkin, mentre alla terza soltanto Bossi e Werefkin.
- 25** Hoberg 2021, p. 164.
- 26** Su Sonia Delaunay-Terk ed Elisabeth Epstein cfr. i saggi presenti in questo catalogo.
- 27** Per un approfondimento cfr. Hoberg/Mühling 2021a.
- 28** Cfr. Hoberg/Mühling 2021b, p. 267.
- 29** Le riproduzioni sono conservate nell'ampia raccolta di materiale per l'almanacco della Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung. *Il fumatore* (101 × 80 cm), *Contadini che raccolgono le mele* (104 × 97 cm) e *Lavaggio della biancheria* (105 × 117 cm) si trovano alla Galleria Statale Tret'jakov di Mosca; la tela *Primavera in campagna* (nota anche come *Primavera nel villaggio*), appartiene alla Collezione Petr Aven.
- 30** Per un approfondimento cfr. Malycheva/Wünsche 2016b, p. 2.
- 31** Kandinskij, nelle stesse rassegne, espose trentatré opere.
- 32** Goncharova espose al Salon d'Automne nel 1906, mentre Epstein partecipò con sue opere almeno nel 1906, nel 1907 e nel 1911; quanto a Meerson, espose nel 1906, nel 1909, nel 1910, nel 1911 e nel 1912, mentre Münter fu presente nel 1907, nel 1908, nel 1909 e nel 1910.
- 33** Si pensi a Delaunay-Terk, Epstein, Goncharova, Münter e Werefkin.
- 34** Cfr. Parton 2010, pp. 115 sg.
- 35** Price 2022, p. 20.
- 36** Durante il nazionalsocialismo tale modello materno subì una radicalizzazione, finalizzata alla strumentalizzazione sistematica della figura materna per scopi ideologici e di politica demografica.
- 37** Cfr. Price 2022, p. 20.
- 38** Al parto presso la Königliche Frauenklinik di Berlino presenziarono studenti di medicina. Negli anni successivi Lasker-Schüler visse ricorrenti difficoltà finanziarie, dinamica comune a numerose madri nubili dell'epoca. Risulta peraltro dubbio se l'autrice avrebbe potuto legalmente esigere l'assegno di mantenimento: per gran parte del XX secolo, infatti, una quota significativa di padri eluse tali obblighi, nonostante la normativa vigente. Cfr. Buske 2004, pp. 37, 109-114.
- 39** Epstein 1912. Sul tema del rapporto fra creatività e maternità è attualmente in corso, presso la Leuphana Universität Lüneburg, il progetto di ricerca di Jordan Troeller dal titolo «The M/Other Project: Creativity, Procreation, and Contemporary Art». Cfr. anche Troeller 2022.
- 40** Cfr. l'approfondita analisi di Mühling 2021b.
- 41** Pubblicato in traduzione tedesca nel 1902.
- 42** Secondo lo psicologo svizzero Jean Piaget, l'animismo costituisce una fase dello sviluppo cognitivo infantile caratterizzata dall'attribuzione di intenzionalità e stati d'animo a oggetti inanimati. Cfr. Jean Piaget, *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, trad. it., Torino 1969.
- 43** Per un approfondimento cfr. Cat. mostra Monaco/Wiesbaden/Ascona 2019.
- 44** Cfr. Lanfermann 2016, p. 20.
- 45** Cfr. Chicago/Lucie-Smith 1999, pp. 68 sg.
- 46** Vi erano entrati in contatto anche Jawlensky e Werefkin, i quali esposero a Malmö (*Baltiska Utställningen*, 15 maggio-14 ottobre 1914).
- 47** Köpnick/Stamm 2024.
- 48** Janda/Grabowski 1992, pp. 140-144.
- 49** Cat. mostra Monaco 1949. Sul ruolo di Delaunay-Terk nel posizionamento strategico dell'opera di Robert Delaunay, cfr. il contributo di Waleria Dorogova in questo catalogo.
- 50** Cat. mostra Monaco 1949.
- 51** Cfr., tra gli altri, Cat. mostra Monaco/Francoforte 1992; Cat. mostra Monaco 1995; Cat. mostra Murnau 2013; Cat. mostra Monaco/Wiesbaden/Ascona 2019; Cat. mostra Murnau 2025; Fäthke 1990.

«Resto al mio posto.
Non mi lascerò cacciare.»¹

Marianne von Werefkin



Fig.1 Marianne von Werefkin, *Presso l'aiuola*, 1910/1914 ca. – [Cat. 204]

Dietro le quinte Le artiste del Blaue Reiter Münter e Werefkin

Presso l'aiuola, un dipinto di Marianne von Werefkin fino a oggi poco noto e realizzato poco prima dello scoppio della Prima guerra mondiale, →Fig.1 offre spunti di profonda riflessione nel contesto di una rilettura critica delle figure femminili gravitanti attorno al Blaue Reiter. Da un lato, l'opera illustra con estrema precisione il «ruolo secondario» destinato alle donne all'inizio del XX secolo; dall'altro, rivela – secondo una prospettiva attuale – come le artiste fossero pienamente consapevoli del proprio contributo alla genesi della modernità, pur non potendo

sottrarsi alla trama di norme sociali che ostacolavano le loro ambizioni. Esse rimanevano quasi invisibili dietro i protagonisti maschili: così, in primo piano presso l'aiuola che dà il titolo al dipinto, composta da file ordinate di tulipani in piena fioritura, due uomini confabulano con le teste massicce vicine l'una all'altra, come se stessero discutendo «tra loro» di questioni di capitale importanza, mentre sullo sfondo una donna si prende cura del parco, dedita letteralmente a un lavoro di «spazzatura». In senso stretto, suggerisce Werefkin, è proprio la donna che lavora sullo sfondo, quasi ignorata, a preparare il terreno fertile perché qualcosa possa sbocciare. Il suo contributo, tuttavia, rimane generalmente inosservato. Gli alberi spogli disposti nel parco sembrano tracciare una gerarchia: la distribuzione delle figure tra di essi rende evidente l'organizzazione del sistema – chiaramente dominato dagli uomini, con gradi di visibilità diversi.

Werefkin fu una delle prime figure artistiche non solo a riconoscere il duro lavoro delle donne come paritario, ma anche a tematizzarlo come un ciclo eterno e senza via d'uscita, in cui esse erano prigioniere.² Ad esempio, nel cupo dipinto *Ritorno a casa* (1909) mostra donne che, la sera dopo una lunga giornata di lavoro, trascinano a casa pesanti sacchi di biancheria umida, avendo inoltre «sulle spalle» anche il peso dei figli. Il dipinto *Lavandaie*, → Fig. 2 che a prima vista appare quasi vivace, sfiora il cinismo, poiché le donne, recluse in giardino dietro una staccionata che le sottrae allo sguardo esterno, non si limitano al faticoso lavaggio della biancheria, eseguito senza lamenti, ma coltivano l'orto e accudiscono i bambini. La giovane bionda ancora ignara, in piedi davanti alla porta sulla destra, sembra avere sotto gli occhi il destino che l'attende. Il dipinto, che nel complesso appare leggero grazie ai colori vivaci, alla pennellata sciolta e alla biancheria che sventola allegra, riflette nient'altro che la dura e invisibile realtà quotidiana delle donne all'inizio del secolo.

Ma come venivano percepite nel proprio ambiente artistico queste figure, la cui importanza per l'evoluzione del Blaue Reiter è stata spesso sottovalutata e che pure – come suggeriscono molte loro opere – avevano colto con lucidità le strutture sociali oppressive a cui tutte le donne erano soggette? O meglio, e più precisamente: come si vedevano e quali conclusioni trassero da questa analisi? Per affrontare queste domande, sarà presa in esame una selezione di ritratti e dipinti di figura delle artiste Gabriele Münter e Marianne von Werefkin.



Fig. 2 Marianne von Werefkin, *Lavandaie*, 1909 ca. – [Cat. 197]

Marianne von Werefkin nella «sala padronale»

Come e dove Werefkin si collocava all'interno di una scena artistica dominata dagli uomini lo rivela il dipinto apparentemente dimesso *Al camino*: l'artista vi si rappresenta sicura di sé, in primo piano, assumendo inequivocabilmente il ruolo di figura principale. → Fig. p. 96. In un elegante salotto verde, arredato con due poltrone rosa antico e un camino dalle tonalità bianco-bluastre, mentre ritratti di avi in cornici dorate e un grande specchio ornano la parete, una donna seduta in primo piano a sinistra introduce con un gesto «eloquente» della mano il tema della conversazione. I due uomini in frac, posti in posizione più arretrata ai lati del camino, cercano di cogliere il pensiero che aleggia nella stanza – quello a sinistra portando la mano alla bocca, quello a destra all'orecchio – ma ciò che emerge in modo evidente è altro: la seconda poltrona di fronte alla protagonista è vuota; manca un interlocutore o un'interlocutrice alla sua altezza.³ Così Werefkin ribaltava la prospettiva, offrendo alla società del tempo un riflesso di se stessa: la signora nella «sala padronale» non è più un mero ornamento in un circolo di intellettuali. Piuttosto, i due uomini agghindati disposti ai lati del camino spento, con i due vasi rossi vuoti collocati simmetricamente e l'orologio barocco al centro, sembrano avere ben poco da offrire a una conversazione stimolante.⁴



Fig. 3 Il'ja Repin, *Ritratto di Marianne von Werefkin*, 1888 – [Cat. 219]

Il dipinto *Al camino* va dunque inteso come una critica sociale e quindi anzitutto come un'immagine di portata universale. A un altro livello interpretativo, la donna sulla poltrona rappresenta senza dubbio l'artista stessa. Del resto Werefkin, come è stato ampiamente riportato dai suoi contemporanei, era colei che nel proprio «salotto rosa» a vocazione interdisciplinare non solo proponeva i temi, ma dettava anche il tono.⁵ Già in Russia aveva gestito un circolo di conversazione,⁶ quindi poco dopo il suo arrivo a Monaco, nel 1897, fondò l'evanescente «Confraternita di San Luca»,⁷ e dal 1902/1903 circa, in Giselastraße 23, animò un cenacolo di discussione interdisciplinare aperto a chiunque fosse interessato. «In questo mondo [la scena artistica progressista e anti-academica], al quale appartenevano peraltro artisti di grande valore come Franz Marc, caduto nel primo anno di guerra, il salotto della baronessa Werefkin costituiva un punto di riferimento. [...] Il centro, per così dire la fonte da cui si irradiavano onde cariche di energia quasi palpabili, era la baronessa. Questa donna dalla corporatura minuta, con grandi occhi scuri, labbra rosse e carnose e la mano sinistra deformata a seguito di un incidente di caccia, →Fig.3 dominava non solo la conversazione, ma tutto l'ambiente.»⁸

E proprio come si legge in questo passo frequentemente citato dalle memorie di Gustav Pauli, l'ex direttore della Kunsthalle di Amburgo, così si presenta anche nell'*Autoritratto I*, realizzato intorno al 1910, esattamente nel periodo compreso tra la fondazione della Neue

Künstlervereinigung München (NKVM – Nuova Associazione degli Artisti di Monaco) e quella del Blaue Reiter: estremamente vigile, straordinariamente eretta e decisamente misteriosa. → Fig. p. 94 Ma c'è di più: l'artista esprime attraverso i mezzi pittorici non solo la propria forte personalità, ma anche il proprio contributo all'affermazione dell'espressionismo in Germania. I suoi occhi rossi, ardenti come braci, raccontano in modo incantatorio e ammaliante di un'ispirazione vibrante e inafferrabile. Trafiggono chi guarda in modo diretto e ipnotico – allora come oggi. Chiunque le si trovi di fronte è costretto a prendere posizione. La ricerca di compromessi – o, per meglio dire, l'adagiarsi sull'esistente – non era nelle corde di Werefkin, come attesta con estrema eloquenza il suo ritratto psicologico. Il suo modo di agire risiede piuttosto nel costante attrito, nella provocazione e nella volontà di scuotere profondamente coloro che la circondano. La sua vitalità travolgente e la sua energia furono testimoni non solo da Elisabeth Erdmann-Macke,⁹ ma anche da Gabriele Münter, la quale riferì a Vasilij Kandinskij di un incontro fortuito avvenuto a Monaco: «Mentre alle 7.00 aspettavo il tram a Odeonsplatz, è arrivata Marianne. Aveva un sacco di novità: "È arrivato Wittenstein!! La signora Echter ha avuto una bambina, sta arrivando la sorella di Sacharoff, è stato qui un nuovo russo che voleva iscriversi alla scuola di Jawl!" Voleva che andassi subito con lei, è stata molto carina, come sempre – ma io le ho detto che per oggi ero troppo stanca [...] Aveva un cappello nuovo in un sacchetto e altri pacchi».¹⁰

Favorire incontri e preparare, attraverso un dialogo creativo, il terreno per l'innovazione era l'obiettivo dichiarato di Werefkin. Resta tuttavia una questione irrisolta: perché lei, che nelle sue opere rivendicava un ruolo di guida quale vera e propria «maga dell'avanguardia», non figurò ai vertici dell'associazione da lei stessa promossa – una posizione che, qualora l'avesse ambita, sarebbe stata verosimilmente alla sua portata (anche come donna in un'epoca dominata dagli uomini)? Le cariche furono invece così ripartite: Vasilij Kandinskij divenne primo presidente, Alexej von Jawlensky secondo presidente, Adolf Erbslöh tesoriere e, poco dopo, persino Franz Marc fu nominato terzo presidente. Sebbene il nome di Werefkin figuri nel «Registro dei membri ordinari», essa compare soltanto al sedicesimo posto.¹¹ → Fig. p. 23 Come spiegare questo suo all'apparenza volontario farsi da parte? Seguiva forse un modello di comportamento prestabilito? Del resto, già nel 1896 Werefkin si era apparentemente ritirata a favore di un uomo per raggiungere comunque i suoi obiettivi: come è noto, con il trasferimento da San Pietroburgo a Monaco interruppe deliberatamente la propria carriera artistica¹² – fino ad allora coronata da grande successo – con l'intento di

rivoluzionare l'arte servendosi del suo «strumento» prescelto: il compagno Jawlensky, di quattro anni più giovane e, ai suoi occhi, plasmabile secondo i propri intenti. Fortunatamente, intorno al 1906 Werefkin tornò a dedicarsi all'attività di pittrice e, in tale veste – insieme a Jawlensky, Kandinskij e Münter – fece parte di quel quartetto che, attraverso tre soggiorni comuni di più mesi a Murnau (tra il 1908 e il 1910), spalancò con impeto le porte della modernità.

Proprio come il ritorno dal ruolo di «promotrice» a quello di «pittrice», anche l'*Autoritratto* sembra assumere, da questo punto di vista, il valore di una correzione consapevole. È come se, a un anno dalla fondazione della «sua» associazione e dall'assegnazione delle prime cariche ai colleghi uomini, con quel ritratto – in cui si volge verso l'osservatore con discrezione ma con sguardo fiero e consapevole – avesse voluto ribadire un punto essenziale: che l'autentica iniziatrice dell'intera impresa era lei.

Le ragioni di un simile, iniziale riserbo rimangono, naturalmente, prive di risposta. È plausibile che, in qualche misura, l'artista trovasse gratificante agire dietro le quinte nel ruolo di mentore e «semplice» numero sedici, muovendo le fila e «tenendo in piedi la baracca» – almeno finché le «marionette» assecondavano docilmente i suoi piani.¹³ In definitiva, una sorta di giustificazione per entrambi questi «ritorni in avanti» emerge già nelle riflessioni di carattere diaristico composte tra il 1901 e il 1905 riunite nelle *Lettres à un inconnu*. Proprio nel periodo che precede il suo ritorno alla pittura, si moltiplicano infatti i passaggi in cui l'artista lotta con la propria identità e con la consapevolezza di sé. Ella scriveva, ad esempio: «Sono più uomo che donna. Solo il bisogno di piacere e la compassione mi rendono donna. Non sono uomo, non sono donna, sono io.» E forse ancora più chiaramente: «Sono fedele a me stessa, feroce contro me stessa, più indulgente con gli altri. In questo sono uomo. Amo il canto dell'amore. In questo sono donna. Mi creo consapevolmente illusioni e sogni. In questo sono artista.»¹⁴ Questo incessante analizzare le componenti maschili e femminili della sua complessa personalità indica quanto l'artista fosse consapevole del corsetto sociale imposto alle donne dell'epoca. Ella giunse quindi alla conclusione che il grande obiettivo del rinnovamento artistico fosse più facilmente raggiungibile calandosi in un ruolo maschile. Già il suo *Autoritratto* giovanile, in cui si mostra con un piglio mascolino, i capelli corti e una blusa da marinaio, eppure esplicitamente nelle vesti di pittrice, →Fig.4 lascia intuire quanto ella combattesse contro le convenzioni della società borghese, non da ultimo attraverso la propria produzione artistica. In ultima analisi, le era ormai chiaro che sarebbe stato essenziale dar prova di forza, non



Fig. 4 Marianne von Werefkin, *Autoritratto con blusa da marinaio*, 1893 – Ascona, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna

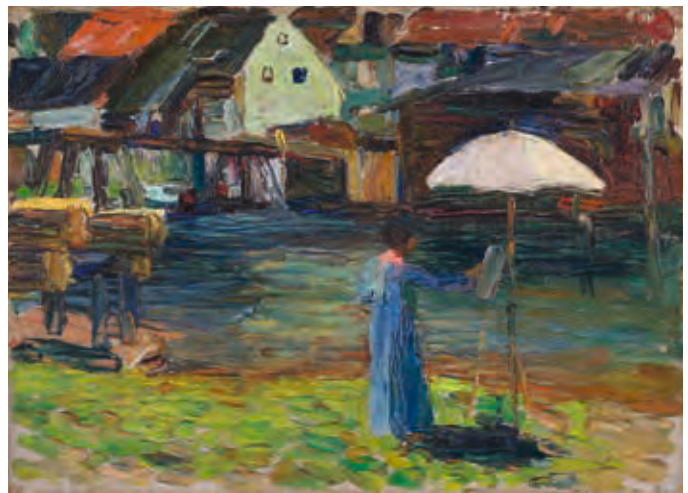
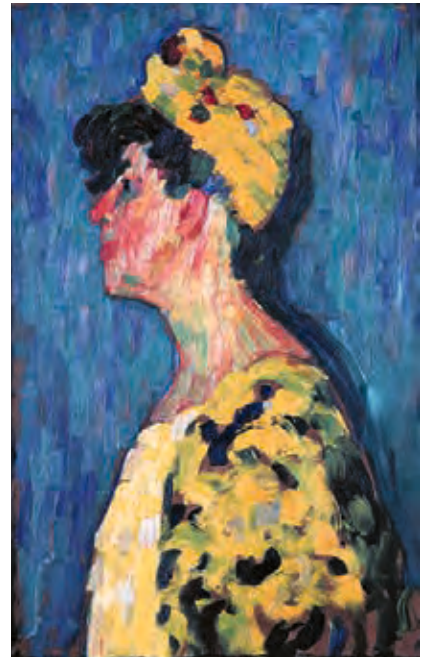


Fig. 5 Alexej von Jawlensky, *Ritratto di Marianne von Werefkin*, 1906 ca. – [Cat. 215]

Fig. 6 Alexej von Jawlensky, *Ritratto di Marianne von Werefkin*, 1905 ca. – Ascona, Collezione Comune di Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna

Fig. 7 Gabriele Münter, *Kandinskij che dipinge un paesaggio*, 1903 – [Cat. 101]

Fig. 8 Vasilij Kandinskij, *Kallmünz – Gabriele Münter che dipinge I*, 1903 – [Cat. 217]

Fig. 9 Vasilij Kandinskij, *Interno (con due dame)*, 1910 – Berna, Kunstmuseum Bern, donazione Livia Klee 2001

arretrare e restare «al proprio posto», come ella stessa ebbe a dichiarare con grande incisività in un passo del suo diario.¹⁵ Non appare dunque casuale che proprio in quella fase di svolta, segnata dal veemente ritorno di Werefkin alla pittura, Jawlensky abbia eseguito gli unici due ritratti a olio della compagna: → Figg. 5,6 fu precisamente tale mutamento, con ogni probabilità, a renderla un soggetto interessante ai suoi occhi.

Il punto di vista di Gabriele Münter

La coppia Kandinskij/Münter mostrò una marcata affinità stilistica fino al 1909 circa, operando dapprima in chiave impressionista e successivamente espressionista-fauvista, prima che ciascuno dei due sviluppasse un linguaggio autonomo e scoprisse repertori tematici distinti. Un fatto, tuttavia, emerge con chiarezza sin dall'inizio: mentre Münter – come testimoniano già le sue prime fotografie scattate in America – nutriva un profondo interesse per l'essere umano,¹⁶ → Figg. pp. 134, 135 Kandinskij non mostrò mai tale inclinazione. Emblematici in tal senso sono i due precoci «ritratti» reciproci, affini per stile, formato e soggetto, eseguiti nel 1903. → Figg. 7, 8 In quello di Münter, Kandinskij – il maestro che proprio in quel periodo divenne anche suo compagno – costituisce il motivo centrale; al contrario, nell'opera di Kandinskij, l'amata allieva è inserita nella composizione paesaggistica come un semplice elemento tra i tanti.

Sette anni più tardi – mentre si stava ormai avvicinando con impeto all'astrazione assoluta – Kandinskij ritrasse Werefkin nel dipinto *Interno (con due signore)* accanto alla compagna Gabriele Münter, presentandola – similmente a come lei stessa si mostrava nel suo autoritratto – come una «personalità esuberante e pervasa da uno spirito rivoluzionario». ¹⁷ → Fig. 9 La scena è ambientata nel soggiorno della casa acquistata da Münter nel 1909 a Murnau.¹⁸ Mentre Kandinskij pone in risalto una delle due «signore» sfruttando l'angolo della stanza in cui la luce taglia l'ombra, l'altra (come già in precedenza nello sfondo del paesaggio) sembra quasi fondersi con l'ambiente circostante per via dell'abito rosso e del grembiule verde, che riprendono i colori del divano e della parete. Inoltre Werefkin, complice la postura eretta e l'acconciatura dai contorni più «spigolosi», appare in un atteggiamento attivo e propositivo; Münter, al contrario, con il capo appoggiato al braccio e un'acconciatura più sobria, sembra assorta in un ascolto passivo. L'opera restituisce con ogni probabilità in modo assai fedele la percezione che Kandinskij

aveva di queste due personalità così diverse tra loro. Sebbene il dipinto venga solitamente interpretato come un semplice «omaggio a Werefkin»,¹⁹ esso appare sotto una luce diversa se accostato al dipinto di Münter *In ascolto*. → Fig. 10 Questo ritratto, dall'aspetto inizialmente quasi caricaturale – nel quale Jawlensky, con gli occhi piccoli e stanchi, sembra sul punto di cedere al sonno e di scivolare verso destra da un momento all'altro – viene spesso interpretato come il segno di una sua palese difficoltà nel seguire una conversazione tanto colta.²⁰ Sebbene tale esegesi possa apparire plausibile nell'ottica di Kandinskij o di Werefkin, non lo è affatto dalla prospettiva di Münter, la quale eseguì il dipinto proprio all'apice del profondo legame d'amicizia e d'intesa artistica che la univa a Jawlensky.²¹ Risulta interessante, in tale contesto, osservare come lo storico dell'arte e intellettuale Gustav Pauli visse le discussioni durante le sue visite in Giselastraße: «Su ogni questione d'arte e letteratura, antica e moderna, si dibatteva invece con inaudito fervore e altrettanta vivacità di spirito – all'infinito, poiché simili dispute, in cui le lingue si affilano e gli animi si scaldano mentre ognuno pensa solo a perorare la propria opinione, non giungono mai a conclusione.»²² Che nel corso di un'interminabile serata di dibattito, durante la quale Kandinskij e Werefkin (sia nel «salotto rosa» di Monaco sia nella casa di Münter a Murnau) sostenevano le proprie teorie gareggiando in un profluvio di parole, dopo una cena a base di würstel in una stanza in penombra, rischiarata solo da una lampada a petrolio dal ronzio sommesso, le palpebre potessero farsi pesanti e si desiderasse sprofondare in un divano restando in ascolto era un'eventualità che poteva senz'altro verificarsi. Qualora si consideri lo straordinario sodalizio artistico e umano che legò Münter e Jawlensky a Murnau tra il 1908 e il 1910, e la loro comune indole incline all'ascolto più che alla parola, nel dipinto *In ascolto* è possibile scorgere una sorta di umoristico «compatimento»: uno sguardo quasi affettuoso della pittrice verso il collega che combatte valorosamente il sonno, sgranando ancora una volta gli occhi fattisi piccoli, ma ormai prossimo a cedere. In filigrana traspare forse una latente familiarità dell'artista con simili situazioni. Tale lettura è corroborata dalla dichiarazione programmatica di Münter: «Il mio compito è vedere, dipingere, disegnare, non parlare.»²³ Un'affermazione che ben si adatterebbe anche a Jawlensky, anch'egli restio a esternazioni teoriche. Una volta colta questa dimensione sottesa – certamente non immediata, ma presente in filigrana – il ritratto, che solo a un primo sguardo appare dissacrante, potrebbe rivelarsi come un'autentica testimonianza d'amicizia.

In generale, Münter – e l'aspetto riveste un interesse particolare in questa sede – era maestra nell'inserire nelle proprie composizioni sottili commenti sulle persone del suo ambiente più stretto. A uno sguardo attento, nonostante l'elevato grado di astrazione, è sempre possibile



Fig. 10 Gabriele Münter, *In ascolto* (ritratto di Jawlensky), 1909 – [Cat. 112]

scorgere elementi relativi al carattere dei soggetti raffigurati, non tanto in chiave psicologica individuale, quanto in riferimento alle dinamiche relazionali intercorrenti tra le varie figure.

In tal modo è possibile decifrare l'interazione tra i personaggi all'interno dell'universo figurativo e persino cogliere i rimandi all'autrice stessa – la cui presenza è sempre da tenere in debito conto, come nel caso del ritratto di Jawlensky, sebbene ella non compaia mai direttamente sulla tela. Quando Münter ritrae *Jawlensky e Werefkin* insieme su un pendio erboso, →Fig. p. 123 appare immediatamente evidente quanto antitetici dovessero essere i temperamenti delle due «anime gemelle». Mentre lui approfitta della pausa per rilassarsi e godersi l'attimo – intento, presumibilmente, a sminuzzare un filo d'erba tra le dita – lei siede sul prato a testa alta, con la schiena ben dritta. In questa vivace composizione di Münter, questi due poli si ricompongono in un equilibrio paritario: la dinamica elettrizzante dell'azione e il carattere rigenerante dell'ozio. Probabilmente lo stesso giorno Münter ritrasse ancora una volta Werefkin, questa volta da sola, in un dipinto di grande formato davanti al basamento color giallo mais della sua casa. →Fig. p. 122 Come poco



Fig. 11 Gabriele Münter, *Studio per Kandinskij ed Erma Bossi al tavolo*, 1910 – Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München **Fig. 12** Gabriele Münter, *Dopo il tè II (Kandinskij con il mercante d'arte Goltz in Ainmillerstraße 36, a Monaco)*, 1912 – Collezione Würth

prima sul prato, Werefkin indossa ancora il medesimo abito bianco, lo stesso ampio cappello «su cui trovava posto ogni sorta di cose»,²⁴ e la sciarpa rosa – ora però elegantemente avvolta intorno al collo e non più appallottolata in grembo. Con questo magistrale ritratto, Münter ha dedicato un omaggio profondamente positivo a Werefkin, una figura per lei affascinante, ma che forse la intimoriva. Il capo della pittrice poggia quasi su un basamento pittorico e tutti, compresa l'autrice dell'opera, sono indotti a guardarla dal basso con ammirazione. Dalla sua posizione elevata, Werefkin – imponente come un faro – ci fissa con uno sguardo penetrante. In tal modo – e proprio qui risiede il fascino di questo straordinario ritratto – mentre la avvertiamo molto vicina, permane, tra noi e lei, una distanza grande, quasi incolmabile. Tale dinamica trova riscontro in una descrizione di Pauli, il quale osservò che «la baronessa sapeva stimolare nei suoi connazionali, in gran parte più giovani di lei, un'amici- zia devota, alimentandola proprio con il suo continuo sottrarsi.»²⁵



Le argute composizioni di figura di Münter con Kandinskij

Verranno ora presi in esame tre dipinti di figura di Münter dal complesso impianto compositivo che a un primo sguardo appaiono estremamente incisivi nel loro messaggio. Tali opere sono state unanimemente e, a ragione, interpretate partendo dal presupposto che Kandinskij vi occupasse indiscutibilmente una posizione centrale. Eppure, cambiando prospettiva, è possibile rintracciare in ciascuna di queste immagini sfumature tematiche rimaste finora in ombra, ignorate o trascurate poiché ritenute prive di rilievo.

Nel grande dipinto *Kandinskij ed Erma Bossi al tavolo* – del quale, tra il 1909 e il 1912, furono realizzate tre versioni compiute oltre a numerosi schizzi – il co-fondatore del Blaue Reiter, chiaramente messo in risalto dalla sua giacca blu, domina la scena di un colloquio a due. → Fig. p.127 Nel 2013 è stato rilevato per la prima volta come, in uno degli studi grafici, Bossi sembri quasi voler ribattere alle argomentazioni di Kandinskij, come suggerisce il braccio teso sul tavolo.²⁶ → Fig. 11 Nelle ver-



Fig. 13 Gabriele Münter, *Gita in barca con Kandinskij*, 1909 – Collezione privata
Decorazione di un mobiletto da toeletta nella casa di Münter, Murnau, 1909/1910 ca. – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco



Fig. 14 Vasilij Kandinskij,

sioni pittoriche, tuttavia, Bossi rimane immobile di fronte a un Kandinskij assorto e quasi incorporeo, intento a declamare con un gesto profetico.²⁷ Vi è di più: in tutte le versioni a olio, Münter ha fatto sì che l'interlocutrice – con i suoi capelli neri, la camicetta bianca e la gonna grigio scuro – quasi «svanisse» nello sfondo dalle medesime tonalità, mentre Kandinskij veniva proiettato, incontrastato, al centro della composizione. Un dettaglio finora passato inosservato è la presenza della sedia vuota – elemento cruciale sotto il profilo compositivo – accanto a Kandinskij (similmente a quanto accade in *Al camino* di Werefkin), quasi che mancasse qualcuno o si fosse alzato solo un istante prima. Münter, nel voler immortalare questa scena con la massima incisività, ha in tal modo implicitamente rivendicato il proprio posto al fianco di Kandinskij,²⁸ risultando così presente pur senza essere realmente visibile.

Diverso è il caso del dipinto *Dopo il tè*, →Fig. 12 che trae origine da una visita realmente avvenuta presso l'abitazione di Kandinskij in Ainmillerstraße. Il gallerista monacense Hans Goltz, accompagnato dalla moglie, si presenta dall'artista, che fa gli onori di casa con grande compostezza, nel suo abito blu scuro. Sul margine sinistro si scorge la

stessa Münter, colta nell'atto di lasciare la stanza, non prima, tuttavia, di aver rivolto un ultimo sguardo di disapprovazione a quella scena così teatrale. Non è chiaro se sia stato l'atteggiamento autoritario di Kandinskij a spingerla fuori dalla stanza oppure la presenza del mercante d'arte, nei confronti del quale nutriva dei dubbi.²⁹ Va tuttavia sottolineato come il rapporto tra Münter e Kandinskij, «nel corso degli anni», sia stato profondamente segnato da «stonature e dissonanze».³⁰ Un'annotazione di diario dell'autunno 1910 rivela quanto Münter soffrisse già allora per il ruolo egocentrico di Kandinskij all'interno della loro relazione «artistica»; in essa, l'artista bolla come «falsa» la metafora del cavaliere da lui dipinta «con tocco lieve e ironico» su un mobiletto da toeletta. → Fig.14 «Nello scomparto centrale galoppiano un "cavaliere azzurro" e una cavallerizza più scura. Lui si volta verso di lei, le fa cenno, e lei galoppa a perdifiato — a volte questo scherzo mi ha irritato, perché non è vero: lui non si è mai voltato e non mi ha mai detto "Vieni con me".»³¹ Riequilibrare i rapporti di forza sul piano artistico, rivendicare una maggiore autonomia, prendere piena consapevolezza dei propri meriti e delle proprie qualità: sembra essere stato questo il rovello interiore di Münter — un'impresa non certo facile al fianco di una personalità così dominante, tanto più che il loro legame era nato da un rapporto maestro-allieva. Sottrarsi di tanto in tanto alle «prediche» di Kandinskij potrebbe essere stata dunque una strategia di autoaffermazione: allontanarsi furtivamente dallo spazio (anche pittorico) — dipingendo e dunque prendendo posizione — oppure lasciare intenzionalmente vuota la sedia per evitare di svanire del tutto, pena il rischio, come nel caso di Bossi, di non avere più alcuna voce in capitolo.

Quanto Münter lottasse per definire, o meglio per chiarire a se stessa, la propria posizione all'interno della relazione, è reso infine evidente dall'eloquente dipinto *Gita in barca con Kandinskij*. → Fig.13 Simile a una polena, la figura dominante del pittore si staglia a prua e, come immersa in «altri mondi»,³² sembra avere ben poco a che fare con gli altri occupanti (Werefkin, Andreas — figlio di Jawlensky — e Münter). Come sospeso, distaccato da ciò che lo circonda, Kandinskij pare quasi non avvertire, dietro le lenti dei suoi occhiali dal riflesso opaco e impenetrabile, la presenza dei compagni ai suoi piedi (sebbene siedano tutti «sulla stessa barca»). Münter lo caratterizza così come un monolite solitario, indissolubilmente legato alla propria visione del «blu spirituale», incarnato in questo caso dal profilo frastagliato delle montagne sullo sfondo, davanti al quale l'artista lo ha intenzionalmente proiettato. Solo Münter, quale sua esplicita controparte, assume un ruolo attivo nella composizione, ponendosi di schiena ai remi come il vero «motore» dell'intero gruppo. È da lei, il cui volto rimane celato, che nella logica del quadro scaturisce la figura di Kandinskij.

Ciò che Werefkin, nel dipinto *Presso l'aiuola*, aveva denunciato in termini generali – il lavoro delle donne, invisibile e relegato sullo sfondo – Münter lo applica qui alle proprie condizioni di vita. Anche lei, come Werefkin aveva annotato nei suoi scritti battaglieri, è rimasta sempre al proprio «posto» e, inoltre, è riuscita non di rado a ribaltare il mondo, come avviene in questa *Gita in barca* pervasa di ironia e dai molteplici livelli di lettura. In quest'opera l'obiettivo è raggiunto nel momento in cui Münter, con una mossa consapevole e abilmente strategica – si potrebbe quasi dire con spirito sovversivo e ribelle – si è ritratta quale controparte di Kandinskij, spostandosi furtivamente dallo sfondo al primo piano.

——— 1 Werefkin/Weiler 1960, p. 16.

2 Cfr. Zieglgänsberger 2024.

3 Non è certo un caso che la cornice ovale sopra la poltrona vuota appaia priva di contenuto, mentre a sinistra, sopra la donna, è accennato un ritratto.

4 Questa interpretazione è stata proposta per la prima volta dall'autore nel 2014. Cfr. Zieglgänsberger 2014, p. 44. Quindi è stata ripresa e approfondita da Anna Straetmans nel 2019. Cfr. Straetmans 2019, p. 104. Una situazione analoga – la donna come figura centrale e gli uomini in livrea come mero decoro – si riscontra nella gouache pressoché coeva *Amazzone di dressage* (1909/1910 ca.), riprodotta in Cat. mostra Bietigheim-Bissingen/Bönnigheim 2014, p. 88, Cat 42.

5 «Werefkin teneva una sorta di salotto, ma non nel senso mondano del termine; era una persona straordinaria con un proprio mondo interiore, lontano dalla banalità quotidiana e dalle convenzioni sociali. [...] Nel suo salotto rosa, o nella grande sala adiacente [...] riceveva continuamente ospiti illustri. Ma quel che più conta è che l'intelletto di Werefkin e il talento di Jawlensky attiravano altri artisti dotati» (von Bechtejeff 2018, p. 27).

6 Cfr. Straetmans 2019, p. 102.

7 «La nostra Confraternita di San Luca è l'unione di persone generose nel sentire, nel pensare e nell'amare. L'arte ci ha uniti. Abbiamo imparato a conoscerci, a stimarci e ad amarci. Arte, amicizia e simpatia per tutto ciò che è bello, buono e nobile: questo è il nostro motto» (Marianne von Werefkin cit. in Fäthke 1980, p. 19).

8 Pauli 1936, pp. 264 sg.

9 Erdmann-Macke 2009, pp. 140 sg.

10 Gabriele Münter a Vasilij Kandinskij, 11 ottobre 1910, cit. in Hoberg 2019, p. 207.

11 Se si contano anche i cinque nomi successivamente depennati da Gabriele Münter, che aveva redatto la lista.

12 Cfr. Werefkin/Federer 1975, p. 8.

13 Una delle ragioni del suo ritorno alla pittura fu la sua diversa concezione dell'arte. Cfr. Zieglgänsberger 2019, pp. 50-53.

14 Werefkin/Weiler 1960, p. 50.

15 Alla fine delle sue *Lettres à un inconnu* Marianne von Werefkin scrive: «Non so cosa significhi cedere. Sono forte perché sono padrona di me stessa.» (Werefkin/Weiler 1960, p. 50).

16 Cfr. Cat. mostra Amburgo 2023.

17 Così nella descrizione di Elisabeth Erdmann-Macke. Cfr. Erdmann-Macke 2009, p. 140.

18 Nel 1910 Münter dipinse lo stesso angolo della stanza con il divano rosso, la parete verde e il cuscino ricamato da una prospettiva analoga, ma senza figure. → Fig. p.126

19 Cfr. Fäthke 2001, p. 153.

20 Cfr. Hoberg 1991. Inoltre, in una nota biografica pubblicata da Annegret Hoberg, la stessa pittrice sembra confermare questa lettura del quadro: «Tutti e tre discutevano incessantemente d'arte, e all'inizio ognuno aveva la propria opinione e il proprio stile. Jawlensky era meno intellettuale o intelligente di Kandinskij o Klee e le loro teorie spesso lo confondevano. Una volta dipinsi un ritratto che chiamai *In ascolto* e che mostra Jawlensky mentre ascoltava le nuove teorie artistiche di Kandinskij con un'espressione sbigottita sul volto rubicondo» (Gabriele Münter cit. in Hoberg 2017, p. 39). Questa nota deve essere però di molto successiva alla genesi di *In ascolto*, dato che Jawlensky conobbe Klee solo nel 1912 e a quel tempo il rapporto tra le coppie Jawlensky/Werefkin e Kandinskij/Münter si era già deteriorato. Non sembra quindi improbabile che Münter (essendo naturalmente schierata dalla parte di Kandinskij e non più strettamente legata a Jawlensky e Werefkin come ai tempi di Murnau) abbia voluto ignorare o non vedere più, nella sua descrizione retrospettiva e molto incisiva, il livello meta-narrativo da lei stessa inserito nel dipinto: ovvero il profondo legame d'amicizia che la univa a Jawlensky intorno al 1909, allora al suo apice. Anche Bernd Fäthke accenna a questa possibilità. Cfr. Fäthke 2013, p. 74.

21 In una nota, Münter menziona l'importanza di Jawlensky per la propria arte e, al contempo, il suo temperamento caloroso, che deve averle giovato in un ambiente dominato da «teorici dell'arte» competitivi come Kandinskij e Werefkin. In un'annotazione di diario del maggio 1911, Münter ricordava così i soggiorni a Murnau: «Fu un periodo di lavoro bello, interessante e gioioso, con molte discussioni sull'arte con gli entusiasti "Giselisti" [Jawlensky/Werefkin]. Mostravo i miei lavori con particolare piacere a Jawlensky: da un lato amava coprirmi di lodi, dall'altro mi spiegava anche molte cose» (Gabriele Münter cit. in Zweite 1983, p. 52).

22 Pauli 1936, p. 265.

23 Münter/Hartlaub 1952, s.p. [p. 21].

24 Gabriele Münter in una nota per Johannes Eichner: «Dipinsi la Werefkin nel 1909 davanti allo zoccolo giallo della mia casa. Era una figura pomposa, sicura di sé, imperiosa, riccamente vestita, con un cappello grande come una ruota di carro su cui trovava posto ogni sorta di cose» (Gabriele Münter cit. in Hoberg 2019, p. 217).

25 Pauli 1936, pp. 265 sg.

26 Cfr. Fäthke 2013, p. 72. In precedenza, Reinhold Heller aveva discusso ampiamente il gruppo di opere *Kandinskij ed Erma Bossi al tavolo*. Cfr. Heller 1992, pp. 51-56.

27 Recentemente approfondito in Hopfengart 2023, pp. 70 sg.

28 La metafora del «posto vuoto» ricorre anche in una lettera a Kandinskij: «Non sono nulla senza di te, tu sei parte di me e mi arricchisci, e senza di te questo posto è vuoto» (Gabriele Münter a Vasilij Kandinskij, novembre 1910, cit. in Hahl-Fontaine 2023, p. 79). Nel dipinto avviene l'opposto: Münter lascia il proprio posto deliberatamente vuoto.

29 Hopfengart 2023, pp. 72 sg.

30 Hoberg 1992, p. 40.

31 Gabriele Münter, annotazione di diario, novembre 1910, cit. in Hahl-Fontaine 2023, p. 79.

32 Così Marianne von Werefkin descrive ad Alexej von Jawlensky il Capodanno 1909/1910 in una lettera (gennaio 1910): «Celebrazione di San Silvestro molto noiosa. La signora Hartmann indisposta, il signor Hartmann insopportabile perché ha dovuto aspettare troppo per la cena. Kandinskij immerso in altri mondi. Münter sedeva lì come un ranocchietto [...] all'inizio ho cercato di intrattenere tutti, poi gradualmente mi sono zittita» (Marianne von Werefkin cit. in Hoberg 2019, pp. 204 sg.).

La rete internazionale delle Amazzoni del Blaue Reiter

Nel 1911 si formò a Monaco il gruppo artistico Der Blaue Reiter, che fino allo scoppio della Prima guerra mondiale rappresentò la forza propulsiva di una rilevante rete internazionale di esponenti delle avanguardie.¹ In particolare, le artiste legate al movimento parteciparono con determinazione alla creazione e al consolidamento di questa trama di relazioni. Le stesse Amazzoni del Blaue Reiter costituivano, di per sé, una compagine di respiro internazionale: una metà proveniva dall'Impero russo (Delaunay-Terk, Epstein, Goncharova, Meerson, Werefkin) e dalla monarchia asburgica (Bossi), mentre l'altra metà era originaria di diverse città e regioni della Germania, e in particolare di Berlino (Franck-Marc, Münter), Bremerhaven-Lehe (Pohle), Elberfeld (Lasker-Schüler), Bonn



Fig.1 Allieve e allievi della scuola di pittura di Anton Ažbe, 1902 ca. – Collezione privata

(Macke) e Siegen (Dresler). Marianne von Werefkin ed Else Lasker-Schüler, le decane del gruppo, nacquero negli anni Sessanta dell'Ottocento, mentre le più giovani, Sonia Delaunay-Terk ed Elisabeth Macke, appartenevano alla generazione della metà o della fine degli anni Ottanta. Provenienti dall'alta borghesia o dall'aristocrazia, queste donne godevano di una relativa indipendenza economica che permise loro di intraprendere la carriera artistica. Erano colte, poliglote, instancabili viaggiatrici e fautrici di uno stile di vita cosmopolita.

Monaco – luogo di formazione e d'incontro

Fatta eccezione per Delaunay-Terk, trasferitasi a Parigi via Karlsruhe nel 1905, Natalia Goncharova, attiva a Mosca fino al 1914, Macke, residente a Bonn, e Lasker-Schüler, stabilitasi a Berlino, la maggior parte delle Amazzoni del Blaue Reiter si incontrò a Monaco. Werefkin fu la prima a stabilirvisi nel 1896, seguita nel 1899 da Elisabeth Epstein e Olga Meerson, nel 1901 da Gabriele Münter, nel 1902 da Emmi Dresler, Maria Franck-Marc e Carla Pohle e, infine, nel 1904 da Erma Bossi.

Sotto la reggenza del principe Luitpold di Baviera, Monaco visse una stagione di fioritura economica e culturale, divenendo un importante centro artistico.² L'Accademia di Belle Arti, che vantava insegnanti del calibro di Franz Defregger, Adolf von Hildebrand e Franz von Stuck, godeva di una fama straordinaria e attirava studenti da tutta Europa. Accanto all'istituzione ufficiale sorsero numerose scuole private, tra cui quelle di Anton Ažbe, Simon Hollósy e Heinrich Knirr. Lo studio di Ažbe, in particolare, era molto rinomato nell'Europa centrale e orientale e attirava appassionati d'arte dall'Impero russo e dalla monarchia asburgica.³ Vi studiarono non solo i fratelli David e Vladimir Burljuk, Alexej von Jawlensky e Vasilij Kandinskij, ma anche Bossi, Epstein e Meerson, oltre a Olga Kardovskaja ed Elena Luksch-Makowsky. → Fig. 1

Monaco esercitava un fascino particolare sulle artiste: sebbene l'Accademia ufficiale le avrebbe ammesse solo dal 1920, la Damen-Akademie, l'accademia femminile del Münchner Künstlerinnen-Verein (Associazione delle artiste di Monaco), fondata nel 1884, offriva alle donne la possibilità di acquisire una solida formazione accademica nelle arti già alla fine del XIX secolo.⁴ Tra le studentesse ufficialmente iscritte figuravano Franck-Marc, Meerson e Münter, ma anche Bossi ed Epstein sembrano averne frequentato i corsi. Un altro importante punto di riferimento per le giovani artiste erano gli Atelier didattici e sperimentali per le arti applicate e libere di Hermann Obrist e Wilhelm von Debschitz in Hohenzollernstraße 7a. In questa scuola di orientamento riformatore studiarono, a partire dal 1902, il fratello di Emmi Dresler insieme a Moissej Kogan e, tra il 1903 e il 1905, Carla Pohle.⁵

Adiacente alla scuola di Debschitz, in Hohenzollernstraße 6a, si trovava la scuola di pittura e nudo del gruppo monacense Phalanx diretta da Kandinskij, che offriva alle giovani artiste un'ulteriore occasione di approfondire gli studi. La frequentarono Bossi, Dresler, Epstein, Meerson e Münter. Meerson, che partecipava all'organizzazione delle attività della

scuola, fu persino nominata *Obmännin*.⁶ Durante i mesi estivi, le lezioni *en plein air* offrivano l'occasione per consolidare i legami di amicizia: nel 1902 Meerson incoraggiò Münter a seguire il corso estivo di Kandinskij a Kochel e, l'anno successivo, Dresler, Meerson e Münter dipinsero insieme a Kallmünz, nell'Alto Palatinato.⁷ Nel 1908 Münter, Kandinskij, Werefkin e Jawlensky trascorsero i mesi estivi a Murnau, dove Bossi aveva preso alloggio nella medesima pensione sullo Staffelsee. Dopo l'acquisto da parte di Münter di una casa a Murnau nel 1909, i quattro vi condivisero ore feconde insieme a molte colleghe e amiche fino allo scoppio della Prima guerra mondiale.

A Monaco, le giovani e ambiziose artiste risiedevano, da sole o con i compagni, nelle vicinanze dell'università e dell'Accademia di Belle Arti, accanto a scrittori e intellettuali progressisti, contribuendo così a definire la vita del quartiere *bohémien* di Schwabing. Un fulcro dell'avanguardia era il Salone di Werefkin in Giselastraße 23. Vi gravitavano artisti come Ažbe, Igor Grabar e Dmitrij Kardovskij, il danzatore Alexander Sacharoff e l'impresario Sergej Djagilev, ma anche scrittori, direttori di musei, politici e nobili russi di passaggio.⁸ La cerchia più intima di Werefkin comprendeva le connazionali Epstein e Meerson, che probabilmente si erano già conosciute nel 1898 a Varsavia.⁹

Dal dialogo intellettuale nel salotto di Werefkin nacque nel 1909 la Neue Künstlervereinigung München (NKVM – Nuova Associazione degli Artisti di Monaco), i cui soci fondatori includevano Werefkin e Jawlensky, Münter e Kandinskij, nonché Vladimir von Bechtejeff, Adolf Erbslöh e Alexander Kanoldt.¹⁰ Nello stesso anno si unirono all'associazione Bossi, Paul Baum, Pierre-Paul Girieud, Karl Hofer, Kogan e Sacharoff. La prima mostra della NKVM, allestita nel dicembre 1909 presso la Moderne Galerie di Heinrich Thannhauser, comprendeva centoventotto opere di sedici artisti, tra cui Bossi, Dresler, Münter, Pohle e Werefkin.¹¹ Per la seconda edizione, nel settembre 1910, la NKVM invitò non solo i fratelli Burljuk dalla Russia, ma anche numerosi artisti di Parigi, tra cui Georges Braque, André Derain, Henri Le Fauconnier, Pablo Picasso, Georges Rouault, Maurice de Vlaminck e Kees van Dongen.¹²

Franz Marc e August Macke si conobbero a Monaco all'inizio del 1910, legandosi in un'amicizia che sarebbe durata fino alla loro prematura scomparsa. Anche Elisabeth Macke e Maria Franck-Marc divennero intime; le due coppie si frequentavano assiduamente, intrattenevano un

fitto scambio epistolare e si incontravano nell'ambiente del Blaue Reiter. Entrambe le donne sostennero il lavoro dei compagni, realizzando ricami su loro disegni, gestendo la corrispondenza e amministrando il lascito dopo la loro morte prematura.¹³ Mentre Franck-Marc divenne la cronista del Blaue Reiter,¹⁴ Macke assunse piuttosto il ruolo di organizzatrice: a Bonn gestiva una casa d'alta borghesia frequentata da una vasta cerchia di amici e conoscenti – tra cui le coppie di artisti Campendonk, Klee e Moilliet – attraverso la quale seppe stringere legami fondamentali con collezionisti e mecenati.¹⁵

La rete del Blaue Reiter

Marc, Kandinskij e Münter si incontrarono per la prima volta al ricevimento di Capodanno del 1911, nel salotto di Werefkin. In seguito alla controversia legata alla *Composizione V (Il Giudizio Universale)* di Kandinskij, nell'estate del 1911 uscirono dalla NKVM e fondarono il Blaue Reiter. L'obiettivo del gruppo, espresso nell'omonimo almanacco e nelle due mostre storiche, era quello di far convergere le più recenti tendenze della modernità tedesca, russa e francese e di costruire una rete internazionale. Nella prima mostra della redazione di *Der Blaue Reiter (Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter)*, svoltasi contestualmente all'ultima mostra della NKVM dal 18 dicembre 1911 al 1° gennaio 1912 presso la Moderne Galerie di Heinrich Thannhauser, erano presenti, accanto a Bloch, Campendonk, Kandinskij, Macke, Marc e Münter, anche Epstein, Robert Delaunay e Henri Rousseau da Parigi, Eugen von Kahler da Praga e i fratelli Burljuk da Mosca – mentre Bossi e Werefkin esponevano ancora con la NKVM.¹⁶ La seconda mostra, tenutasi da febbraio a marzo 1912 alla Galerie Neue Kunst–Hans Goltz, divenne luogo d'incontro del Blaue Reiter con gli artisti della Brücke Erich Heckel, Ernst-Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Emil Nolde e Max Pechstein, con i cubisti Braque, Delaunay, Derain, Picasso e Roger de La Fresnaye, con i rappresentanti dell'avanguardia russa Goncharova, Michail Larionov e Kasimir Malevich, nonché con gli artisti svizzeri Hans Arp, Oscar Lüthy e altri.¹⁷

Le opere degli artisti del Blaue Reiter non furono esposte solo a Monaco, ma fin dall'inizio anche da Herwarth Walden nella sua galleria *Der Sturm* a Berlino¹⁸ e occuparono un posto d'onore nell'*Erster Deutscher Herbstsalon* (Primo salone d'autunno tedesco) del 1913 – rassegna pionieristica dell'avanguardia internazionale, fortemente influenzata dalla collaborazione tra Walden e la rete del Blaue Reiter, a cui parteciparono ben cinque esponenti del movimento: Delaunay-Terk ed Epstein da Parigi, Goncharova da San Pietroburgo, Münter e Werefkin da Monaco.¹⁹



Fig. 2 Gabriele Münter, *Buon anno*, copertina con xilografia, «Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste», a cura di Herwarth Walden, CXLII/CXLIII (1913) – Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg

La rivista «Der Sturm», pubblicata da Walden dal 1910 al 1932, fu un importante canale di scambio artistico dell'avanguardia internazionale, al quale contribuirono anche le Amazzoni del Blaue Reiter. Vi apparvero nel dicembre 1912 l'articolo di Epstein *Einige Gedanken über Bildentstehung* e nell'aprile 1913 il suo testo *Das Lächerlichsein*.²⁰ Münter fornì alla rivista quattro xilografie e due disegni, pubblicati come copertine tra novembre 1912 e dicembre 1915.²¹ → Fig. 2 Una delle collaboratrici letterarie più importanti di «Der Sturm» fu Else Lasker-Schüler, sposata con Walden dal 1903 al 1912. Nella rivista apparvero numerose sue poesie, ma anche testi in prosa e bozzetti drammatici.²²

La copertina del numero di settembre 1912 di «Der Sturm» era ornata da una xilografia di Marc, con la quale egli cercava di illustrare la poesia di Lasker-Schüler *Conciliazione*.²³ Nel dicembre del 1912 Franck-Marc e Marc conobbero la poetessa a Berlino e tra il 1912 e il 1916, «Jussuf, principe di Tebe» (Lasker-Schüler) e «Il Cavaliere Azzurro» o «Il principe di Cana» (Marc) intrattennero un intenso scambio epistolare in parole e immagini.²⁴ Le lettere di Lasker-Schüler a Marc, apparse tra il 1913 e il 1915 nelle riviste «Die Aktion» e «Der Brenner», furono rielaborate dall'autrice nel 1915 e pubblicate nella prima parte del suo romanzo epistolare *Der Malik*, edito da Paul Cassirer nel 1919.²⁵

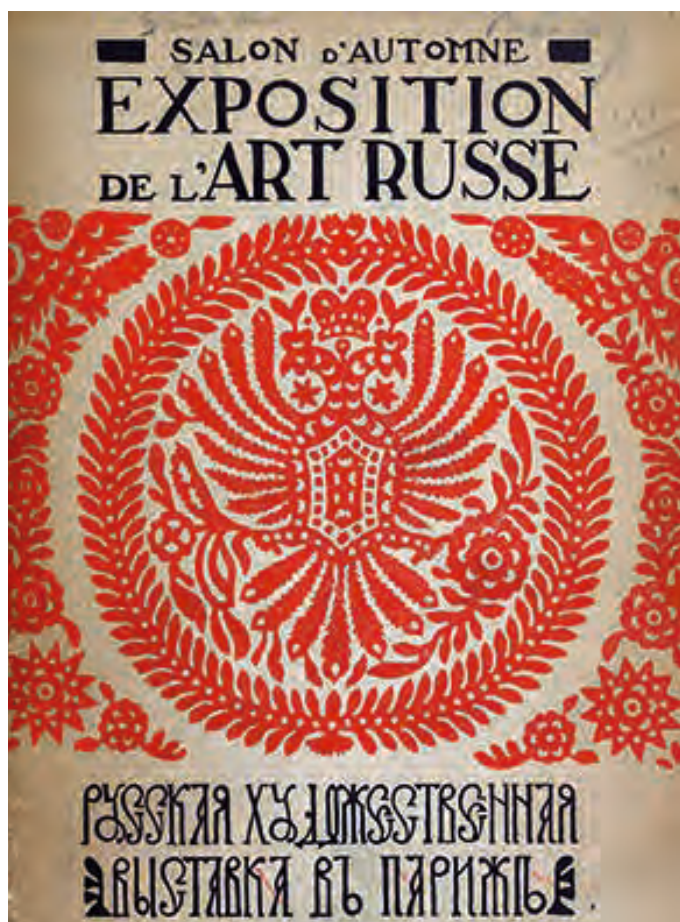


Fig. 3 *Exposition de l'Art Russe* al Salon d'Automne, Parigi, 1906 – Copertina del catalogo della mostra, Los Angeles, Getty Research Institute

Durante il periodo monacense, Kandinskij, Jawlensky e Werefkin mantennero stretti contatti con la scena artistica russa.²⁶ Le loro opere furono esposte nell'inverno 1908/1909 al salotto di Sergej Makovskij a San Pietroburgo, e insieme a Münter parteciparono nel 1909/1910 e 1910/1911 ai saloni internazionali organizzati da Vladimir Izdebskij a Odessa.²⁷ Fu tramite Izdebskij che Kandinskij conobbe Nikolaj Kulbin, ed è sempre a Izdebskij che si deve il contatto tra Kandinskij e gli artisti d'avanguardia moscoviti Goncharova e Larionov.²⁸ Di conseguenza, il gruppo monacense fu ampiamente rappresentato nelle prime due mostre del Bubnovyj valet (Fante di quadri) nel 1910/1911 e nel 1912. La prima presentava opere dei cézannisti russi (Pëtr Končalovskij, Ilja Maškov, Aristarch Lentulov) insieme a quelle dell'avanguardia (fratelli Burljuk, Goncharova, Larionov, Malevich e altri) e della NKVM (Bechtejeff, Bossi, Erbslöh, Jawlensky, Kandinskij, Kanoldt, Münter, Werefkin), nonché di Albert Gleizes e Henri Le Fauconnier.²⁹ La seconda comprendeva un'ampia presentazione di fauves e cubisti francesi (Delaunay, Derain, Gleizes, Le Fauconnier, Léger, Matisse, van Dongen) e degli espressionisti tedeschi, tra cui gli artisti della Brücke Heckel, Kirchner, Müller e Pechstein, nonché i membri del Blaue Reiter Kandinskij, Macke, Marc e Münter.³⁰

Parigi – centro dell'avanguardia

L'altro grande centro, che dal 1905 divenne sempre più attraente per artiste provenienti da tutta Europa, era Parigi. Lì il pubblico venne a conoscenza della moderna pittura russa – dai Peredvižniki (Ambulanti) alla Mir iskusstva (Mondo dell'arte) fino all'avanguardia – grazie alla ragguardevole mostra *Exposition de l'Art Russe* al Salon d'Automne del 1906, nella quale erano presenti Goncharova, Larionov e Jawlensky.³¹ → Fig. 3 Olga Meerson fu la prima a stabilirsi a Parigi nel 1904. Dopo aver scoperto il fauvismo nel 1905, studiò con Henri Matisse dal 1908 al 1911, mantenendo con lui un legame intenso.³² Anche Epstein soggiornò per la prima volta a Parigi nel 1904/1905, dove studiò insieme a Delaunay-Terk e Marie Vassilieff all'Académie de la Palette.³³ Dopo un secondo soggiorno nella capitale francese nel 1906, nel 1908 si stabilì a Montparnasse e proseguì la formazione all'Académie de la Grande Chaumière. Come attestano le sue lettere, fino al 1914 mantenne stretti contatti con Münter e Kandinsky a Monaco. Epstein e Delaunay-Terk erano amiche fin dagli anni di studio giovanili e, dopo il matrimonio di Sonia con Robert Delaunay nel 1910, Epstein fu spesso ospite dalla coppia, dove si riuniva l'avanguardia internazionale. Fu proprio Epstein a inviare nell'ottobre 1911 fotografie con opere di Delaunay a Kandinskij e Marc a Monaco, stabilendo così il legame tra l'artista e il Blaue Reiter che avrebbe favorito l'affermazione di Delaunay in Germania.³⁴

Dopo il trasferimento a Monaco, Werefkin e Jawlensky viaggiarono diffusamente in Europa. Al viaggio estivo del 1903 in Normandia seguì, nel 1906, un soggiorno di quasi un anno a Parigi e nel Sud della Francia, che diede a Werefkin l'impulso decisivo a riprendere la pittura. A Parigi i due incontrarono Epstein, che non solo accompagnò Jawlensky nello studio di Henri Manguin, ma lo mise anche in contatto con l'opera di Delaunay-Terk.³⁵ Alla fine del 1911 Werefkin e Jawlensky tornarono a Parigi e vi incontrarono di persona Matisse.³⁶ Münter e Kandinskij, dopo il loro fidanzamento non ufficiale nel 1903, intrapresero lunghi viaggi nei Paesi Bassi, in Italia e in Tunisia. Dal 1906 al 1907 vissero a Sèvres, pres-

so Parigi, dove Epstein e Meerson andarono a trovarli più volte. Come Epstein, anche Münter lavorò in quel periodo all'Académie de la Grande Chaumière.³⁷ Alle donne del Blaue Reiter a Parigi si aggiunse dal 1911/1912 anche Bossi.³⁸ Nell'autunno 1912 Franck-Marc, Marc e Macke si recarono a Parigi, dove incontrarono Epstein, i Delaunay e Le Fauconnier. Nel gennaio 1913 seguì la visita di ritorno di Delaunay e Apollinaire presso i Macke a Bonn.³⁹ Delaunay-Terk, che progettava di fondare una rivista d'arte, intrattenne un fitto scambio epistolare con Macke.⁴⁰

Anche i rappresentanti della prima avanguardia russa mantennero costanti contatti con la capitale francese. Lentulov, Ljubov' Popova, Nadežda Udal'cova e altri studiarono tra il 1911 e il 1913 con Le Fauconnier e Jean Metzinger all'Académie de la Palette.⁴¹ Alexandra Exter, che tra il 1907 e il 1914 si recò spesso a Parigi, era in rapporti con Alexander Archipenko, Braque, Picasso e i Delaunay e pubblicò nel gennaio/febbraio 1912 sulla rivista di Kiev «Iskusstvo» (Arte) l'articolo *Was ist neu in der französischen Malerei?*, diffondendo le idee di Apollinaire ancora prima che comparissero nell'aprile 1912 in *Les Soirées de Paris*.⁴² Anche Delaunay-Terk coltivava i suoi contatti con la Russia, tra cui Marc Chagall e Alexander Smirnov, ospiti regolari della sua casa. Smirnov, che aveva visitato i Delaunay nell'estate del 1912 e del 1913 a Parigi, tenne nel dicembre 1913 al club Brodjačaja Sobaka (Il Cane randagio) di San Pietroburgo una conferenza sul simultaneismo nella pittura e nella poesia francesi, mostrando come esempi manifesti simultaneisti di Delaunay-Terk e un'edizione del leporello *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* di Blaise Cendrars da lei illustrato.⁴³ → Fig. 4

A Mosca, Goncharova e Larionov si interessarono all'orfismo sviluppato dai Delaunay e nel 1913 presero contatto con loro. Nel Manifesto raggista del 1913, pubblicato nel catalogo della mostra *Mišen'* (Bersaglio) a Mosca, Goncharova e Larionov definirono il raggismo come una «sintesi di cubismo, futurismo e orfismo», un movimento pittorico che, a partire dal suono musicale del colore, cercava un equivalente tra onde sonore e luminose.⁴⁴ Poco dopo lasciarono Mosca e, su invito di Djagilev, nell'aprile 1914 si recarono a Parigi per lavorare agli allestimenti e ai costumi dei *Balletti russi*. Sulla via fecero tappa a Roma, dove organizzarono una tavola rotonda sul futurismo russo e italiano. Nella capitale francese furono accolti da Apollinaire, che aveva organizzato una mostra delle loro opere, all'inaugurazione della quale parteciparono, tra gli altri, Cendrars, i Delaunay, Marcel Duchamp, Fernand Léger e Picasso.⁴⁵

Fig. 4 Sonia Delaunay-Terk, illustrazione per Blaise Cendrars (Frédéric-Louis Sauser), *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, 1913 – New York, The Museum of Modern Art



Le Amazzoni del Blaue Reiter, al centro di questa mostra e del presente catalogo, incarnarono una visione cosmopolita che superava ogni confine nazionale, geografico e culturale. Oltre a dedicarsi alla propria produzione artistica, furono attive come corrispondenti e croniste, ospiti e organizzatrici; non solo coltivarono i propri contatti personali e sociali, ma agirono come vere e proprie tessitrici di relazioni che resero possibile e plasmarono durevolmente lo scambio artistico e la connessione internazionale dell'avanguardia prima della Prima guerra mondiale.

- 1 Wünsche 2019a, pp. 9 sg.; Wünsche 2024, pp. 168-175.
2 Metzger/Brandstätter 2008.
3 Ambrozić 1988, pp. 87-110.
4 Deseyve 2005; Voit 2014.
5 Rinker 1993.
6 Uhrig 2025, pp. 30-34.
7 *Ibid.*
8 Straetmans 2019, pp. 100-107.
9 Semenova 2025, p. 42.
10 Cat. mostra Monaco 1999, p. 29. L'atto di fondazione è conservato come manoscritto autografo di Münter.
11 Gordon 1974, vol. II, pp. 354-356.
12 *Ibid.*, vol. II, pp. 422-424.
13 Drenker-Nagels 2014, pp. 68-75; Kreile 2021, pp. 133-137.
14 Smith 2016.
15 Walter 2021, pp. 77-79.
16 Cat. mostra Monaco 1911; Gordon 1974, vol. II, pp. 522 sg.
17 Cat. mostra Monaco 1912; Gordon 1974, vol. II, pp. 548-550.
18 Cfr. Enders/Pirsich 2023.
19 Cat. mostra Berlino 1913.
20 Epstein 1912; Epstein 1913. Cfr. Voit 2014, pp. 148 sg.
21 *Cantiere*, in «Der Sturm», CXXXVI/CXXXVII (1912); *Buon anno!*, in «Der Sturm», CXLII/CXLIII (1913); *Famiglia contadina*, in «Der Sturm», CLII/CLIII (1913); *Xilografia*, in «Der Sturm», CXLII/CLXIII (1913); *Disegno*, in «Der Sturm», I/II (1915); *Disegno*, in «Der Sturm», XVII/XVIII (1915).
22 «Der Sturm», 1910-1932.
23 «Der Sturm», CXXV/CXXVI (1912).
24 Cfr. Lasker-Schüler *et al.* 1998.
25 Lasker-Schüler 1919 — con la dedica «meinem unvergeßlichen Franz Marc / DEM BLAUEN REITER / in Ewigkeit» (Al mio indimenticabile Franz Marc / IL CAVALIERE AZZURRO / per l'eternità).
26 Uhlig 1999, pp. 292-299.
27 Cat. mostra Odessa 1909; Cat. mostra Odessa 1910. Cfr. anche Gordon 1974, vol. II, pp. 356-362, 438-443; Izdebsky 2005.
28 Wünsche 2019b, pp. 114-119.
29 Gordon 1974, vol. II, pp. 443-447.
30 Gordon 1974, vol. II, pp. 536-539.
31 Cat. mostra Parigi 1906.
32 Voit 2014, pp. 152-155; Leitmeyer 2025, pp. 62-69.
33 Bilanz 2013, p. 48.
34 Bilanz 2013, p. 49; Voit 2014, pp. 147 sg.; Reinhardt 2016, pp. 167-170.
35 Cat. mostra Wiesbaden/Emden 2014, pp. 49 sg., 58, nota 86.
36 Wünsche 2024, p. 170

- 37 Cat. mostra Londra 2022, p. 150.
- 38 Cat. mostra Murnau 2013, p. 27; Rocca 2016, pp. 141-153.
- 39 Kreile 2021, p. 140.
- 40 Bilang 2013, p. 68.
- 41 Bowlit/Drutt 1999.
- 42 Exter 1912, pp. 34-44.
- 43 Parnis/Timěničik 1983, pp. 220 sg.
- 44 Larionov/Goncharova 1913, pp. 87-91.
- 45 Cat. mostra New York 2012.



Fig.1 Gabriele Münter, *Natura morta grigia*, 1909 – [Cat. 110]

Le donne e il canone La fortuna critica delle artiste del Blaue Reiter

Heinrich Campendonk, Robert Delaunay, Alexej von Jawlensky, Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Oskar Kokoschka, August Macke e Franz Marc: a documenta 1955 – la prima rassegna internazionale ad ampio raggio dedicata all'arte del XX secolo nel mondo germanofono dopo il secondo conflitto mondiale – gli esponenti del Blaue Reiter e gli artisti orbitanti intorno alla loro cerchia erano ampiamente rappresentati.¹ Impostata su base retrospettiva, l'esposizione rispondeva alla precisa

volontà dei curatori di riabilitare in Germania le avanguardie storiche, precedentemente diffamate dal regime nazionalsocialista come «arte degenerata». Ciononostante, a fronte delle numerose artiste che avevano animato le mostre della Neue Künstlervereinigung München (NKVM – Nuova Associazione degli Artisti di Monaco) fra il 1909 e il 1911 e del Blaue Reiter fra il 1911 e il 1914, la grande kermesse di Kassel accolse soltanto Gabriele Münter, presente con due soli dipinti, fra cui la sua *Natura morta grigia*.² → Fig. 1 A conferma di una persistente marginalizzazione, nessuna delle due opere fu riprodotta all'interno del catalogo di accompagnamento. Tale sottorappresentazione femminile si rifletteva, d'altronde, nel computo complessivo dei partecipanti a documenta: a fronte di seicentoquarantotto lavori di artisti, si registravano appena ventidue opere firmate da artiste. Se la presenza maschile spiccava in ogni genere e disciplina, per le donne il comitato di selezione predilesse in particolare la natura morta (Gabriele Münter, Séraphine Louis) e il ritratto (Paula Modersohn-Becker, Emy Roeder), nell'intento di offrire al pubblico un saggio della loro produzione. Emblematico è il caso dei cosiddetti «Ritratti d'artista» allestiti nell'atrio d'ingresso: una sequenza a scacchiera di riproduzioni fotografiche volta a celebrare i «maggiori artisti del nostro secolo» e i «messaggeri di una nuova era»,³ nella quale non figurava alcuna donna. Coerentemente con la visione regressiva del mondo propria degli anni Cinquanta, e in linea con quel canone storico-artistico di matrice patriarcale ampiamente analizzato a partire dagli anni Settanta,⁴ le artiste rimasero una presenza puramente marginale all'interno di quella che, nelle sue stesse ambizioni, si proponeva come l'«esposizione internazionale dell'arte del XX secolo».⁵ Pur avendo esercitato un ruolo determinante nella codificazione del canone delle avanguardie, documenta offrì, in definitiva, solo un'istantanea parziale del proprio tempo. Parallelamente al processo che nel secondo dopoguerra ha consacrato la parabola del Blaue Reiter a «evento fondativo della modernità»,⁶ si è assistito a una progressiva marginalizzazione del contributo recato dalle sue esponenti femminili. Sembrava così perpetuarsi l'assunto già lucidamente formulato da Alice Rühle-Gerstel nel 1932: l'autodeterminazione delle donne può darsi soltanto entro perimetri mutui, poiché «lo spazio dei valori e della realtà appartiene agli uomini».⁷ Non si è trattato, tuttavia, di un fenomeno di revisione tardiva. La stridente contraddizione fra la fiera consapevolezza espressiva delle artiste del Blaue Reiter – nonché il peso specifico da esse esercitato tanto nella prassi creativa quanto nell'impalcatura teorica del sodalizio – e la loro svalutazione agli occhi del pubblico era emersa con nitore già all'indomani della pubblicazione dell'almanacco *Der Blaue Reiter* e delle prime rassegne espositive del 1912.

Cavaliere Azzurro – Cavaliera Azzurra

Una delle peculiarità del Blaue Reiter rispetto alle altre avanguardie internazionali risiede nel fatto che le artiste di formazione professionale non si limitarono a presenziare alle mostre del movimento, ma esercitarono un impatto straordinariamente incisivo sulla cerchia più ristretta dei suoi sodali.⁸ È infatti ormai storicamente acquisito che Kandinskij abbia tratto da Marianne von Werefkin impulsi teorici fondamentali per la propria estetica.⁹ Al contempo, si deve a Elisabeth Epstein il legame parigino con Robert Delaunay e Sonia Delaunay-Terk, mentre Maria Franck-Marc discuteva già nel 1911 con Franz Marc sul concetto di dissonanza cromatica.¹⁰ Le stesse Münter e Franck-Marc compaiono inoltre come parte integrante del gruppo nei celebri scatti dell'epoca in Ainmillerstraße. → Fig. p. 11 Con un corpus di ben quarantotto opere, Münter ha inoltre rappresentato, tra tutti i partecipanti, la posizione artistica di maggior peso specifico all'interno delle esposizioni della NKVM e del Blaue Reiter. Eppure, a fronte di tale centralità, le artiste non hanno beneficiato della medesima visibilità dei loro colleghi uomini. La loro presenza, pur costante, venne recepita dal pubblico entro perimetri ben definiti, in una condizione di sistematica subordinazione ai sodali maschi: relegate di volta in volta al ruolo di muse ispiratrici, allieve, epigone o meri organi di segreteria.¹¹

Anche all'interno del movimento la percezione di sé e la ricezione critica esterna non furono prive di fratture. Nel dicembre 1911 Münter scriveva ad Alfred Kubin: «Le presento tre nuovi non-esponenti della Nuova Associazione degli Artisti di Monaco, animati da un forte spirito di rinnovamento: Kandinskij, Marc e Münter», preannunciando contestualmente la volontà di organizzare «una nostra mostra, indipendente e internazionale».¹² Includendosi in tale novero, l'artista rivendicava programmaticamente il proprio ruolo creativo, rifiutando la posizione di mera osservatrice o cronista degli eventi. Del resto, Münter vantava già un solido percorso espositivo, con partecipazioni al Salon des Indépendants e al Salon d'Automne (entrambe nel 1907) e una monografia al Kunstsalon Lenobel di Colonia (1908). Su raccomandazione di Kandinskij, le sue opere trovarono poi accoglienza al Kaiser Wilhelm Museum di Krefeld. Il direttore dell'istituzione, Friedrich Deneken, sebbene inizialmente scettico – «Non può immaginare da quante signore dedite alla pittura veniamo sommersi» –, si lasciò infine convincere riconoscendo come «una volta tanto, una donna [avesse] prodotto un lavoro di qualità».¹³ Una simile attestazione esemplifica i radicati pregiudizi



Fig. 2 Gabriele Münter, *L'annaffiatura*, manifesto della undicesima mostra della galleria Der Sturm 1913, «Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste» – Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 1957 **Fig. 3** Gabriele Münter, *Cantiere*, frontespizio con xilografia di «Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste», a cura di Herwarth Walden, CXXXVI/CXXXVII (1912) – Collezione privata

di direttori e curatori dell'epoca verso la produzione artistica femminile, penalizzata dall'esclusione dai canali formativi ufficiali e, per questo, costantemente gravata dal sospetto di dilettantismo.¹⁴

Franz Marc riferì al fratello l'uscita dalla NKVM e la progettazione di una rassegna autonoma adottando una prospettiva parimenti focalizzata sulla sola componente maschile; l'artista evidenziava come «noi due [con riferimento esclusivo a se stesso e a Kandinskij] possiamo esporre ciò che vogliamo.»¹⁵ Analogamente, nel bilancio retrospettivo del 1930, Kandinskij omise di menzionare Münter in merito alla genesi del *Blauer Reiter*: «Tutto accadde così rapidamente. Ancor prima che il volume [l'almanacco] fosse pubblicato, Franz Marc e io avevamo organizzato la prima mostra di “Der Blaue Reiter” nella galleria Thannhauser.»¹⁶ Nel colophon dell'almanacco il nome di Münter non compare, benché a lei si dovesse una parte essenziale del carteggio e della cura redazionale. Il suo effettivo impatto editoriale è tuttavia comprovato dal fitto epistolario, di cui è un esempio il richiamo rivolto al compositore Arnold Schönberg, reo di aver anteposto Kokoschka a Kandinskij: «Saprà bene che l'ordine delle precedenze ha un significato!»¹⁷ Anche i contatti epistolari del 1912 con Marc e Macke circa la partecipazione alle mostre attestano la sua lucida consapevolezza riguardo alle dinamiche di visibilità e all'egemonia interpretativa.¹⁸

Il panorama delle grandi esposizioni internazionali alla vigilia del primo conflitto mondiale offre un quadro fortemente contrastante. Se da un lato la mostra del Sonderbund (Colonia, 1912) accolse opere di Jawlensky, Kandinskij, Klee, Macke e Marc, l'Armory Show (New York, 1913) registrò una netta chiusura, includendo unicamente Kandinskij fra gli esponenti del Blaue Reiter. In questo scenario, una significativa eccezione fu rappresentata dall'Erster Deutscher Herbstsalon (1913 – Primo Salone d'Autunno Tedesco), promosso da Herwarth Walden negli spazi della galleria Der Sturm.¹⁹ Nel corpus delle trecentosessantaquattro opere in catalogo, firmate da settantasei artisti e sette artiste, spiccava la presenza di più lavori di Delaunay-Terk, Epstein, Münter, Werefkin e Natalia Goncharova.²⁰

D'altronde Walden non rappresentò un canale di diffusione cruciale solo in quanto gallerista: fu tra le pagine della sua rivista «Der Sturm» che la produzione artistica al femminile esercitò un'influenza duratura.²¹ Nel saggio *Einige Gedanken über Bildentstehung* – uno dei rari contributi di teoria dell'arte pubblicati da un'artista – Epstein analizzò ad esempio il processo creativo: «Se un quadro è dipinto da un vero artista, nessuna pennellata è nata senza di lui, senza il suo spirito, senza la sua coscienza o, per meglio dire, il suo subconscio.»²² Sulla copertina di «Der Sturm» e sui manifesti, Walden impresse le xilografie delle artiste, come in occasione della prima personale di Münter, ospitata nella galleria del fondatore nel 1913. →Figg. 2,3

Natura contro cultura: artiste e critica d'arte

«La colpa principale ricade sulle artiste stesse se non è possibile fare memoria di qualcuna che pure lo meriterebbe ampiamente: perché ne esistono così tante?»²³ È con questa singolare asserzione che lo storico dell'arte Hans Hildebrandt introduceva, nel 1928, il catalogo del suo trattato *Die Frau als Künstlerin*, opera con la quale l'autore compiva il primo tentativo in area germanofona di tracciare una panoramica esauritiva della «produzione artistica femminile». Rispetto ai precedenti contributi sul tema della militanza artistica femminile di Ernst Guhl (1858),²⁴ Anton Hirsch (1905)²⁵ e Karl Scheffler (1908),²⁶ Hildebrandt integrava per la prima volta le avanguardie femminili del primo Novecento. I mutamenti sociali dell'epoca imponevano del resto una radicale riconfigurazione del ruolo dell'artista donna: «Oggi, per la prima volta nella storia

dell'umanità, viene riconosciuta al genere femminile, e non più soltanto a personalità d'eccezione, una fondamentale parità.»²⁷ Sebbene a nove anni dall'ammissione delle donne alle accademie d'arte statali in Germania lo studioso ne registrasse l'avvenuta professionalizzazione, i suoi nodi teorici cruciali risentivano ancora dei paradigmi argomentativi di Scheffler, il quale, vent'anni prima, scriveva: «La genesi e lo sviluppo di ogni forma d'arte sono possibili esclusivamente in virtù dell'impulso alla conoscenza. [...] Alla donna difetta tale bisogno. [...] La natura, nel dotarla di una volontà orientata a un fine univoco, le ha contestualmente negato quella forza che prende il nome di talento.»²⁸

Hildebrandt rintraccia ulteriori elementi a sostegno di un radicale dualismo fra creazione artistica «spirituale» (maschile) e «corporea» (femminile): «Tuttavia l'apice supremo non è mai stato ambito da un'artista visiva, tantomeno raggiunto. E resta aperta la domanda se mai vi approderà. Non già perché al genere femminile sia negata la scintilla ultima del genio. La donna la possiede»,²⁹ ma, secondo l'autore, in ambiti estranei a quelli dell'uomo. Pertanto, i «valori puramente artistici dell'espressione femminile [...] si manifestano spesso con massima intensità proprio in lavori che tradiscono un certo non-saper-fare e, soprattutto, un non-sapere.»³⁰ L'assunto teorico configura la donna come un essere puramente istintuale, guidato da una «natura femminile» che ne determina la cifra artistica. Secondo Hildebrandt — pur sposato con la pittrice di professione Lily Uhlmann — tale inclinazione farebbe sì che nella donna il «senso del colore» prevalga sulla comprensione formale, orientandone la preferenza verso i soggetti «più personali, più accessibili alla sfera del sentimento».³¹ Coerentemente con tale impianto argomentativo, Hildebrandt correda il proprio studio riproducendo in prevalenza ritratti e nature morte. Nel delineare l'orizzonte operativo delle pittrici in rapporto ai colleghi uomini, l'autore ne circoscrive il ruolo a quello di muse ispiratrici o di epigone pronte a seguirne le orme: «Nonostante un'insperata conquista di autonomia, l'antico assunto trova conferma ancora oggi: l'arte della donna accompagna l'arte dell'uomo. È la seconda voce dell'orchestra; accoglie i temi della prima, li varia, dona loro una sfumatura nuova e singolare, ma risuona e vive solo in funzione di quella.»³² L'interazione critica e l'osmosi stilistica vengono così liquidate attraverso una lettura rigidamente unidirezionale, applicata anche alle vicende del Blaue Reiter: «Gabriele Münter, ad esempio, ha affiancato Kandinskij per un lungo tratto di strada. Ha condiviso le prime metamorfosi formali, ha assimilato l'acceso cromatismo teso a rivelare valori interiori e spirituali, declinandolo secondo la propria sensibilità. Non ha saputo tuttavia risolversi a seguirlo nel territorio dell'astrazione. E le tele di Marianne von Werefkin, pur pervase da una vibrante forza visionaria e



Fig. 4 Paula Modersohn-Becker, *Autoritratto per il sesto anniversario di matrimonio*, 1906 – Brema, Paula Modersohn-Becker Museum

cariche di un'inquietudine profonda nei primi anni di libertà espressiva, non possedevano nemmeno la metà del radicalismo che informava le opere create, in quel medesimo volgere di tempo, nell'attiguo studio di Jawlensky.»³³ Pur assumendo fin dall'inizio le conquiste dell'emancipazione femminile come premessa metodologica, Hildebrandt manca di compiere quel cambio di prospettiva che gli avrebbe consentito di superare i limiti apparentemente individuali per risalire agli impedimenti sistemici alla produzione artistica delle donne.³⁴ Da un lato, lo studioso giunge a teorizzare che l'arte d'avanguardia – laddove «“abilità” e “conoscenza” in senso accademico» sono «d'ostacolo allo sviluppo dell'opera» – offra il terreno ideale al «temperamento naturale» delle artiste: «Tanto più puro e incontaminato doveva esprimersi ciò che nell'artista fremeva come forza creativa. La nuova promessa rispondeva appieno al cuore di quelle donne che possedevano l'istinto del geniale.»³⁵

Dall'altro, tuttavia, rileva come persino nel primo modernismo non sia emersa alcuna figura femminile «capace di indirizzare la produzione del tempo verso nuovi binari.»³⁶ Si tratta di un giudizio fortemente contraddittorio, specie se confrontato con la ricchezza e la qualità del materiale documentario da lui stesso proposto. Hildebrandt inserisce infatti nel volume un autoritratto di nudo di Paula Modersohn-Becker: la prima pittrice a ritrarsi in una simile veste, arricchendo l'iconografia tradizionale di un motivo rivoluzionario. →Fig.4 E se da una parte rifiuta di ricalcare l'assunto formulato da Scheffler nel 1908 — secondo cui «l'armonia passiva della donna si chiama natura, quella consapevole e intenzionale dell'uomo si chiama cultura»³⁷ — dall'altra ne sposa i presupposti teorici, proiettando sull'opera delle artiste presunti tratti intrinseci della femminilità. Il saggio di Hildebrandt si offre così come un ritratto emblematico delle resistenze che la critica d'arte opponeva alla visibilità delle donne, in un'epoca ancora dominata dal mito della storia dell'arte occidentale come sequenza lineare di geni maschili.³⁸

Il Blaue Reiter all'Haus der Kunst nel 1949

Nel 1949 l'Haus der Kunst di Monaco ospitò la prima esposizione del secondo dopoguerra volta a riunire la compagine del Blaue Reiter. →Fig.5 Il promotore del progetto, Ludwig Grote, aveva già pianificato una simile presentazione a Dessau nel 1932, la cui realizzazione era stata tuttavia impedita dall'ingerenza nazionalsocialista. All'indomani dell'ostracismo e della condanna subiti dagli artisti e dalle artiste sotto la dittatura, la rassegna del 1949 pose le basi per la straordinaria fortuna critica del gruppo, consacrato come emblema di una «cultura moderna e d'ampie vedute».³⁹ In questo contesto Münter, membro del comitato d'onore, figurò in mostra con nove dipinti, tra cui cinque nature morte. Il catalogo registrava inoltre sette tele di Werefkin e un'opera di Erma Bossi;⁴⁰ per contro, Kandinskij, Macke e Marc vi comparivano con oltre quaranta lavori ciascuno. Nel catalogo trovarono inoltre spazio citazioni dei contributi teorici di Kandinskij, Klee e Marc. Se, in un'ottica retrospettiva, l'inclusione di tre esponenti femminili della cerchia rappresenta un indubbio merito dell'esposizione, l'apparato critico di Grote finì per cristallizzare l'esegesi del Blaue Reiter come creazione esclusiva del genio di Kandinskij, supportato dal sodalizio con Klee e Marc: «La forza creativa e l'impulso vitale del movimento si palesano qui attraverso la grandezza e l'originalità dei geni che ne furono i catalizzatori.»⁴¹ Di

contro, Münter e Werefkin furono accostate e ridotte a un unico paradigma – a dispetto delle evidenti divergenze stilistiche –, come si evince quando Grote, analizzando la produzione giovanile, rileva: «Nelle loro vedute paesaggistiche, Münter e Werefkin conservano stilemi dello *Jugendstil*, ma rifuggono il calligrafismo e non arretrano dinanzi ad audaci semplificazioni.»⁴² In un altro passo, il critico chiosa: «Gabriele Münter e Marianne von Werefkin non si pongono problemi teorici, la loro pittura rimane semplice e spontanea.»⁴³ Questa disamina sbrigativa e cumulativa delle artiste riaffiora in altri contesti coevi, come nel catalogo della mostra newyorkese *German Painting and Sculpture* (1957), riedizione riveduta dell'esposizione del 1931.⁴⁴ Una simile operazione di marginalizzazione alimentò una ricezione critica volta a confinare Münter e Werefkin al ruolo di figure gregarie del *Blaue Reiter*, negando loro lo stato di artiste autonome.⁴⁵

Gabriele Münter: «creazione per ispirazione»⁴⁶

A partire dalla fine del primo conflitto mondiale – con la sola eccezione del periodo nazionalsocialista – la produzione di Münter è stata al centro di numerose rassegne espositive internazionali,⁴⁷ sostenuta anche dal sodalizio con Herwarth Walden, attivo fino al 1920, e dalla collaborazione con i galleristi Etta e Otto Stangl negli anni Cinquanta. → Fig. p. 146 Come evidenziato dall'analisi di Sabine Windecke, fu in particolare il compagno della pittrice, lo storico dell'arte Johannes Eichner, a orientare la ricezione critica della sua arte.⁴⁸ Nella monografia *Kandinsky und Gabriele Münter* (1957),⁴⁹ pur riconoscendone l'autonomia espressiva, Eichner attribuì a Kandinskij un ruolo preminente; un'impostazione che ha condotto Windecker a decretare come lo studioso «apprezzasse in lei più il ruolo di informatrice che [quello di] artista».⁵⁰ Sebbene Münter riflettesse sul proprio percorso e sulla prassi creativa, la sua produzione non fu accompagnata da scritti teorici. Muovendo dall'affermazione dell'artista di dipingere con la «sicurezza di un sonnambulo»,⁵¹ Eichner ne formalizzò il pensiero nei seguenti termini: «Non conosce nient'altro che la creazione per ispirazione, l'affidarsi all'intuizione e la rinuncia all'attività intellettuale.»⁵² Lo storico dell'arte ne ricondusse così l'espressione artistica a una spontaneità primigenia, presumibilmente in linea con la sensibilità di Münter e in perfetta consonanza con le istanze programmatiche teorizzate dagli artisti e dalle artiste nell'almanacco *Der Blaue Reiter* del 1912.⁵³ Già nel 1916, in occasione di una mostra di Münter a



Fig. 5 Ludwig Grote (a sx) e Gabriele Münter (seconda da dx) all'inaugurazione della mostra *Der Blaue Reiter*, Monaco, Haus der Kunst, 1949 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner Stiftung, Monaco

Stoccolma, Kandinskij si era espresso in termini analoghi, ravvisando nella genesi della sua opera l'esito di un «puro impulso interiore». ⁵⁴ La letteratura scientifica successiva, come dimostrato da Windecker, ha evidenziato la persistenza e la progressiva semplificazione di tale assunto. ⁵⁵ Quell'espressività diretta e incontaminata attribuita a Münter venne infatti svincolata dalla critica d'arte rispetto ai nodi programmatici del Blaue Reiter, per essere ricondotta *in toto* alle vicende biografiche e al temperamento dell'artista. Ne è un esempio l'esegesi di Paul Vogt del 1976, che la descriveva come una «giovane donna dal sentire spontaneo e ingenuo», la quale «in ogni suo gesto era interamente se stessa, incline, per la sua indole limpida e lineare, a una volontaria autolimitazione piuttosto che a misurarsi con complesse problematiche spirituali». ⁵⁶ La figura di Münter fu così storicamente posta in netta opposizione a quella di Kandinskij, al quale si riconosceva il merito di aver strutturato, attraverso i propri scritti, l'apparato teorico di quell'ideale percorso di creazione intuitiva. ⁵⁷

In questa sede emerge chiaramente come la fitta sequenza di rassegne espositive e contributi editoriali – specchio della visibilità e della ricezione critica dell'artista – si ponga in aperto contrasto con il reale riconoscimento storico-artistico attribuito alla figura e all'opera di Gabriele Münter. Nella fortuna critica della pittrice, infatti, i ruoli storici di compagna di Kandinskij, di custode zelante delle tele del Blaue Reiter sottratte alle requisizioni naziste e, infine, di generosa mecenate per le collezioni municipali di Monaco hanno a lungo teso a eclissare lo spessore autonomo della sua ricerca pittorica.

Una questione di ruoli

Bossi, Epstein, Erdmann-Macke, Franck-Marc, Münter, Werefkin e le altre esponenti del sodalizio del Blaue Reiter: i motivi per cui la storiografia espositiva e editoriale le ha a lungo relegate in secondo piano rispetto ai colleghi uomini sono complessi e affondano le radici sia nella critica d'arte del primo Novecento, sia in una ricezione critica del movimento polarizzata quasi esclusivamente sulle figure di Kandinskij e Marc. ⁵⁸ Attraverso una catalogazione che esula dal puro valore artistico, l'opera di queste donne è stata sistematicamente relativizzata. Come dimostra l'esempio di Münter, ancora a metà del XX secolo gli storici e le storiche dell'arte – eredi di una tradizione critica permeata da pregiudizi ideologici di genere – sovrapponevano i tratti della cifra stilistica fem-

minile alla personalità stessa dell'artista. Esistenze e percorsi creativi venivano così stilizzati in narrazioni romanzate,⁵⁹ sacrificando sull'altare della visibilità l'autonomia artistica e un'analisi oggettiva della loro produzione. Al contempo, le figure che rifiutavano di farsi incasellare in tali stereotipi — anzitutto quello di compagna o di allieva — venivano quasi interamente ignorate dal dibattito critico.⁶⁰ Se a partire dagli anni Settanta la storia dell'arte femminista ha riaperto i riflettori sulle artiste e sulle condizioni strutturali della loro formazione, produzione e ricezione sul mercato, essa ha anche dischiuso quegli orizzonti che nel 1932, per citare Rühle-Gerstel, erano ancora preclusi: smettere di considerare le artiste come una declinazione subalterna ai colleghi uomini, per riconoscere, finalmente, l'autentica e indipendente statura metodologica e formale.

——— 1 Cfr. Cat. mostra Kassel 1955.

2 *Ibid.* Per contro, di Kandinskij si trovavano in mostra diciassette opere e di Marc sette dipinti. Quanto alla seconda opera di Münter, si trattava di *Sole al tramonto* (1908).

3 Cit in Kimpel/Stengel 1995, p. 16.

4 Cfr., tra altri, Nochlin 1971; Berger 1982; Nobs-Greter 1984; Salomon 1993.

5 Haftmann 1955, p. 15.

6 Hopfengart 2000, p. 25.

7 Rühle-Gerstel 1932, p. 83.

8 Al riguardo cfr. il contributo di Melanie Vietmeier in questo catalogo. Una analoga concentrazione di artiste si riscontra tra gli esponenti dell'avanguardia russa. Tale fenomeno è riconducibile anche alla precocità dell'accesso paritario alle accademie di belle arti, come nel caso dell'Accademia statale di San Pietroburgo, aperta alle studentesse già dal 1854. Cfr. Eipeldauer 2015, p. 9.

9 Al riguardo cfr. Fäthke 2014, pp. 36 sg.

10 Cfr. Franz Marc a Maria Franck-Marc, 5 febbraio 1911, cit. in *ibid.*, p. 36.

11 Tra i rari esempi di critica d'arte indipendente e attenta alla qualità squisitamente pittorica spicca la voce di Maximilian Rohe. Costui, in occasione di un'esposizione al Kunstverein di Monaco nel 1911, rimase colpito da una tela di Werefkin raffigurante una città distrutta dal fuoco, ravvisando come «all'interno di tale pittura visionaria albergasse un forte potere suggestivo.» (Rohe 1911, p. 528).

12 Gabriele Münter ad Alfred Kubin, 2 dicembre 1911, cit. in Kleine 1994, p. 379.

13 Friedrich Deneken a Vasilij Kandinskij, 31 gennaio 1908, cit. in Jansen 2017b, p. 244.

14 Cfr. Berger 1982, p. 60 sg.

15 Franz Marc al fratello Paul, 3 dicembre 1911, cit. in Kleine 1994, p. 379.

16 Vasilij Kandinskij sulla fondazione del Blaue Reiter, in forma epistolare a Paul Westheim, 1930 ca., cit. in Cat. mostra New York 1954, s.i.p.

17 Gabriele Münter ad Arnold Schönberg, cit. in Kleine 1994, p. 389.

- 18 Cfr. Hüneke 1986b, pp. 191-193.
- 19 Walden 1913.
- 20 Cfr. Cat. mostra Berlino 1913.
- 21 Cfr. Pfeiffer 2015, p. 13.
- 22 Epstein 1912, p. 236.
- 23 Hildebrandt 1928, p. 158.
- 24 Guhl 1858.
- 25 Hirsch 1905.
- 26 Scheffler 1908.
- 27 Hildebrandt 1928, p. 7.
- 28 Scheffler 1908, pp. 29 sg.
- 29 Hildebrandt 1928, p. 8.
- 30 *Ibid.*, p. 24.
- 31 *Ibid.*, pp. 32 sg.
- 32 *Ibid.*, pp. 108 sg.
- 33 *Ibid.*, p. 123.
- 34 Altri autori e autrici hanno invece posto al centro dell'analisi le strutture politiche e sociali. Cfr. Maerten 1914.
- 35 Hildebrandt 1928, p. 121.
- 36 *Ibid.*, p. 122.
- 37 Scheffler 1908, p. 20.
- 38 Cfr. Salomon 1993, pp. 27 sg. Trent'anni prima la scultrice Camille Claudel aveva già tentato di impedire la pubblicazione del primo saggio monografico sulla propria opera, contestando la tesi dell'autore, Mathias Morhardt, che subordinava la produzione artistica all'influenza del maestro ed ex partner Auguste Rodin. Cfr. Camille Claudel ad Auguste Rodin, novembre 1897, cit in Cat. mostra Chicago/Los Angeles 2023, p. 276.
- 39 Hopfengart 2000, p. 17.
- 40 Cfr. Cat. mostra Monaco 1949.
- 41 Grote 1949, pp. 13 sg.
- 42 *Ibid.*, p. 10.
- 43 *Ibid.*, p. 16.
- 44 «Le compagne dei due amici [Kandinskij e Jawlensky], Gabrielle [sic] Münter e Marianne von Wereffkin, unitamente a una manciata di altri artisti, ampliarono i confini di quel sodalizio informale, e dal nucleo originario trasse origine, nel 1909, la Nuova Associazione degli Artisti di Monaco» (Cat. mostra New York 1957, p. 54).
- 45 Su Münter cfr. Jansen 2017b, p. 245.
- 46 Eichner 1957, p. 126.
- 47 Cfr. Jansen 2017b, pp. 244-246.
- 48 Cfr. Windecker 1991, p. 17.
- 49 Eichner 1957.
- 50 Windecker 1991, p. 20.
- 51 Cit. in *ibid.*, p. 38.
- 52 Eichner 1957, p. 126.
- 53 Cfr. Windecker 1991, p. 23.
- 54 Cit. in *ibid.*, p. 30.
- 55 *Ibid.*, p. 26.
- 56 Cit. in *ibid.*, p. 28.
- 57 Cfr. Schmidt 1994, p. 27.
- 58 Cfr. Hopfengart 2000, pp. 21 sg.; Hüneke 1989, pp. 233-263.
- 59 Al riguardo cfr. altresì la tendenza verso approcci di taglio divulgativo alle artiste della cerchia, ad esempio da parte di Poppe 2011 o di Möller 2012.
- 60 Cfr. il contributo di Sandra Uhrig in questo catalogo.

—Mara Folini Ceccarelli

→ Marianne von Werefkin al cavalletto, ad Ascona, nel 1931
circa – Murnau, PSM Privatstiftung Schloßmuseum Murnau

Marianne von



Werefkin

L'etica della soggettività —Marianne von Werefkin

Werefkin crebbe nell'ambiente aristocratico russo di cui, tuttavia, fin da giovane contestava i valori, allineandosi agli ideali etici, sociali e pedagogici del movimento realista dei cosiddetti Peredvižniki (Ambulanti), sotto la guida del suo maestro Il'ja Repin, figura centrale del realismo russo. Quando poi, tra il 1891 e il 1893, il movimento perse la propria carica rivoluzionaria,¹ Werefkin avvertì con lucidità il rischio di scivolare in un'arte che, pur animata da intenti sociali, finisse per neutralizzare la personalità dell'artista e maturò una frattura profonda con il realismo appreso da Repin, intraprendendo un intenso percorso di letture di fisiologia, psicofisiologia e psicologia applicata, discipline che analizzano i meccanismi profondi dell'io, della percezione e della conoscenza.² Questi studi rivelarono all'artista che l'esperienza del mondo non è un dato oggettivo e trasparente, ma il risultato di processi interiori complessi, in cui emozione, memoria e dimensione inconscia svolgono un ruolo essenziale. La scoperta della centralità del soggetto ebbe per Werefkin un valore decisivo: un'arte nuova non poteva che fondarsi sull'artista che crea, sulla sua soggettività e sulla sua capacità di dare forma a un sentire individuale. La sua celebre affermazione secondo cui l'arte non deve rappresentare «ciò che l'occhio vede» ma «ciò che l'anima sente»³ sintetizza efficacemente questa svolta.

Fu solo il primo passo nella ricerca di un linguaggio autonomo realmente non mimetico, capace di non alienare la sua personalità e l'affermazione di se stessa e del proprio sentire in quanto donna. Werefkin condivideva la visione profetica dei simbolisti, ma ne colse con grande lucidità il limite strutturale dovuto al fatto che, pur introducendo temi legati all'anima, al mito, al sogno, all'invisibile,



↑ Marianne von Werefkin sul lungolago di Ascona, anni Trenta – Ascona, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna

all'ineffabile, essi continuavano a servirsi di forme, spazialità e modalità rappresentative mimetiche: figure riconoscibili e rapporti spaziali ancorati alla visione ottica e naturalistica del mondo. Per Werefkin, se l'arte doveva rendere visibile ciò che «l'anima sente», non era sufficiente cambiare il soggetto rappresentato, occorreva trasformare radicalmente gli strumenti stessi della rappresentazione: la centralità del soggetto doveva trovare una corrispondenza strutturale nel linguaggio pittorico. Colore, forma, superficie e spazio dovevano emanciparsi dalla funzione descrittiva e diventare veicoli diretti di emozione e conoscenza interiore.

Decisivo fu l'incontro con Alexej von Jawlensky nel 1892: nel momento in cui stava maturando la consapevolezza che il problema di un'arte nuova si fondava sull'autonomia del soggetto creatore,



← Marianne von Werefkin e Alexej von Jawlensky nell'atelier della tenuta di Blagodat, Lituania, 1893 — Wiesbaden, Forschungsarchiv Alexej von Jawlensky, Museum Wiesbaden → Da sx: Dmitrij Kardovskij, Marianne von Werefkin, Igor Grabar, Alexej von Jawlensky a Monaco, 1900 ca. — Wiesbaden, Forschungsarchiv Alexej von Jawlensky, Museum Wiesbaden

Werefkin assunse una posizione di straordinaria lucidità anche sul piano della propria vita privata e decise consapevolmente di non sposare Jawlensky, nel nome di un ideale amore assoluto, quasi mistico, fondato su una promessa di fedeltà e dedizione che escludeva però il vincolo matrimoniale.

Questa scelta, apparentemente personale, aveva in realtà una portata profondamente politica e simbolica: la riflessione di Werefkin sulla soggettività e sull'autonomia non era limitata al campo artistico, investiva l'intero assetto sociale. La coscienza del ruolo subalterno della donna precedette e accompagnò la sua ricerca di un linguaggio pittorico autonomo: comprendere che la donna era sistematicamente esclusa dalla sfera dell'azione e della parola significava, per Werefkin, riconoscere l'urgenza di costruire uno spazio alternativo di espressione e di libertà. La scelta di non sposare Jawlensky, tutelando la propria emancipazione, appare come l'esito coerente di una visione critica maturata fin dagli anni della formazione e continuamente rielaborata attraverso la scrittura, la pittura e la vita stessa.



La partenza per la Germania non rappresentò dunque soltanto la ricerca di un nuovo contesto culturale, fu l'estensione naturale di una scelta già compiuta: liberarsi dai vincoli familiari per vivere in autonomia secondo la sua filosofia di vita, insieme al suo compagno Jawlensky, in un contesto stimolante come quello di Monaco di Baviera, dove lo Jugendstil si stava affermando con la sua Secessione, le riviste, gli atelier degli artisti e il quartiere di Schwabing, presidio artistico e luogo di incontro di una *bohème* internazionale anticonformista, in cui predominava la comunità dei russi.

A Monaco Werefkin sospese volontariamente la pratica pittorica per circa un decennio (1896-1906), al fine di favorire la formazione artistica di Jawlensky. L'artista riconosceva di non aver ancora individuato quel linguaggio pittorico autonomo e non mimetico a cui aspirava, ed era pienamente cosciente che, in un sistema artistico strutturalmente declinato al maschile, una donna difficilmente avrebbe potuto ottenere una reale rilevanza sociale e istituzionale. La sua funzione non venne meno, ma subì una trasformazione: grazie alla sua vastissima cultura umanistica e alla competenza artistica, Werefkin divenne il fulcro intellettuale della comunità russo-tedesca di Monaco, in particolare nel quartiere di Schwabing.⁴

A questa rinuncia si accompagnarono l'abdicazione consapevole alla maternità e la dichiarazione di una castità volontaria, intesa come forma di resistenza all'oppressione del matrimonio e al

dominio sessuale maschile. Nicoletta Misler⁵ colloca questa autocensura all'interno di una pratica diffusa tra altre artiste russe, come Marie Baškirceva (1860-1884), che rinunciarono all'amore in nome di un ideale sublime dell'arte. Come afferma la stessa Werefkin, si trattava di «essere casta e di conseguenza forte, per diventare artista, per creare, per non patire mai l'avvilente giogo del possesso maschile»,⁶ perché lei vedeva «con una sensibilità tutta femminile [...] nella fisicità della creazione artistica, un atto d'amore, un'alternativa alla procreazione».⁷

La sospensione della pittura si accompagnò a un'intensissima attività teorica e introspettiva, documentata dal suo diario intimo, *Lettres à un inconnu*, redatto tra il 1901 e il 1905, in cui Werefkin si interroga sul senso della propria astensione dall'arte mettendo a fuoco le sue teorie estetiche più radicali: l'idea di un colore emancipato dalla funzione descrittiva, caricato di valore simbolico, emotivo ed energetico, come veicolo di forze interiori, come traduzione visiva dell'emozione e dell'invisibile, come strumento capace di dare forma non a ciò che «l'occhio vede» ma a ciò che «l'anima sente».

Il ritorno alla pittura si innestò dunque su una doppia traiettoria, teorica ed esperienziale. Accanto al lungo lavoro di riflessione interiore e di scrittura delle *Lettres*, un ruolo decisivo svolsero i viaggi in Francia: nel 1903 fu a Parigi e in Normandia; nel 1905, con Jawlensky si recarono in Bretagna, poi a Parigi, e in Provenza, e fecero tappa a Ginevra. In questo contesto, l'incontro con l'opera di Paul Gauguin, Paul Cézanne e Vincent van Gogh si rivelò determinante: in questi artisti Werefkin riconobbe finalmente una pratica pittorica capace di tradurre in forma ciò che lei aveva intuito sul piano teorico. Nei Nabis in particolare Werefkin vide come il colore, assunto come principio ordinatore della composizione, si declinasse attraverso precise scelte formali: *l'à plat*, tipologia di stesura per campiture cromatiche uniformi e non modellate con il chiaroscuro, e il *cloisonné*, tramite il quale le superfici erano separate mediante contorni netti e marcati. Queste soluzioni consentivano al colore di emanciparsi definitivamente dalla funzione descrittiva, assumendo un valore strutturale ed espressivo autonomo, e aprivano alla possibilità di costruire l'immagine come spazio mentale, emotivo e spirituale, governato da leggi interne, e non come semplice trascrizione del visibile.



↑ Marianne von Werefkin nel suo atelier di Ascona dipinge *Le maschere del villaggio*, 1925 ca. – Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna → Fig. p. 110

A ciò si aggiunga la conoscenza delle dottrine dell'*Einfühlung* che, insieme alla scoperta del valore strutturante e autonomo del colore,⁸ le permisero di trovare la specificità del suo linguaggio pittorico, fatto di forme sintetiche e significanti che, come «cifre emozionali», espressioni dell'interiorità dell'artista, si organizzano in modo dinamico attraverso le leggi specifiche dell'arte pittorica (la legge della simmetria, del contrasto, dell'accordo tra i colori ecc.), preannunciando la rivoluzionaria svolta «astratta» dell'arte di Kandinskij.

L'aver individuato questa forma sintetica e simbolica del colore già nel 1903, precocemente rispetto alla cerchia dei suoi sodali artisti di Monaco, le dette di fatto la forza per ricominciare a dipingere e l'autorevolezza per essere un valido punto di riferimento sul piano non solo teorico, ma anche pittorico. Prima ancora dei lavori realizzati da Jawlensky, Kandinskij e Münter durante i loro soggiorni insieme a Werefkin a Murnau (1908/1909), le opere di quest'ultima datate 1906 e 1907 già sottendono una struttura astratto-simbolica, tanto espressiva quanto lirica, premessa intrinseca all'arte astratta, come avviene in *Autunno – Scuola*, → Fig. p. 100 nella *Tempesta* del 1907 → Fig. p. 95 o in *Pomeriggio domenicale* del 1908, → Fig. p. 99 nei quali il permanere del dato reale è dovuto alla sua valenza di ritmo e forza evocativa, che lo trascende, a testimoniare una nuova percezione della realtà fortemente straniante, e il colore si carica



↑ Carnevale ad Ascona, Marianne von Werefkin e Renato Perucchi in calesse, 1929 ca. – Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna

di una valenza simbolica e visionaria sempre più intensa, le figure diventano stilizzate e lo spazio perde profondità prospettica per trasformarsi in scena interiore. Le opere di questi anni mostrano un'umanità dolente, spesso marginale, immersa in paesaggi psicologici in cui il colore vibra come energia autonoma, traducendo tensioni emotive e conflitti esistenziali.

Murnau fu un vero laboratorio formale e spirituale, dove lei, Jawlesky e la coppia di amici Münter e Kandinskij, dipingendo insieme, vissero un periodo di intensi scambi intellettuali, ritenuti poi dalla critica cruciali per l'affrancamento di Kandinskij verso l'astrazione, quella «necessità interiore» del suo «spirituale nell'arte»,⁹ *leitmotiv* e base per la sua rivoluzionaria svolta aniconica a favore dell'arte astratta.

In opere come *Due vecchie signore* del 1907, *Pomeriggio domenicale* del 1908, → Fig. p. 99 *Gemelli* del 1909, la dimensione temporale diventa metafora esistenziale, in cui tutto appare sconcertante, sospeso, per l'ambiguità del significato. La scena non racconta un evento, ma uno stato dell'anima. Il colore, caricato di energia emotiva, diventa il vero soggetto del dipinto, assumendo quella funzione «estatica» capace di compensare, sul piano simbolico, le rinunce e le autocensure che hanno segnato la vita dell'artista. Esempio è *Atmosfera tragica* del 1910, → Fig. p. 101 in cui la donna in primo piano diventa un tutt'uno con l'atmosfera di un rosso sanguigno che grida dal profondo la solitudine tragica di una passione d'amore negata:

la natura sembra vibrare di una tensione interna, quasi animata da un movimento cosmico. Il sentiero, la collina non obbediscono più alle leggi della prospettiva, ma a quelle del ritmo, inteso come principio universale. È qui che la riflessione di Werefkin sul movimento, maturata anche attraverso l'interesse per la danza espressiva, trova una traduzione pittorica: lo spazio è attraversato da forze, da linee dinamiche, da contrappunti cromatici che suggeriscono una mobilità interiore più che fisica. Questo approccio emerge con forza anche nelle scene urbane e di vita moderna, come *Pattinatori* del 1911. → Fig. p.102 Le figure, stilizzate e ridotte a semplici silhouette, sembrano partecipare a un rituale collettivo più simbolico che narrativo: lo spazio non è un luogo reale, ma un'estensione psichica, teatro di tensioni emotive e spirituali. Qui Werefkin riesce a trasformare la dimensione sociale in una dimensione esistenziale, senza ricadere nel pedagogismo del realismo. La figura non è più oggetto di osservazione sociale, ma portatrice di una forza interiore resa attraverso il colore acceso, la deformazione delle proporzioni e l'assenza di un contesto realistico. In questo senso, Werefkin sovverte dall'interno la tradizione iconografica, riaffermando il primato dell'esperienza soggettiva e, implicitamente, la dignità espressiva della donna. Ed è proprio questa coerenza profonda tra vita, pensiero e linguaggio visivo che ne fa una figura centrale della modernità europea e del Blaue Reiter.

Werefkin rimase critica nei confronti dell'astrazione, giudicata troppo radicale per i tempi storici e, soprattutto, rischiosamente sradicata dalle questioni sociali ed esistenziali dell'uomo: l'arte doveva conservare una funzione etica e educativa, capace di incidere sulla coscienza individuale e collettiva. Questa convinzione si radicalizzò ulteriormente con il trasferimento in Svizzera: di fronte alle macerie materiali e spirituali lasciate dalla guerra, l'indifferenza diventava impossibile, l'artista sentiva la responsabilità di veicolare, attraverso un linguaggio emozionale e simbolico, un messaggio edificante e di speranza, rivolto in particolare agli umili e agli emarginati (*Ave Maria* del 1927). → Fig. p.108 Nacquero opere che, da un lato, mostrano un rinnovato interesse per il popolo e per la sofferenza quotidiana (*Il cenciaino* del 1917, *Vivi e morti* del 1924 o *Il postino* del 1929) e dall'altro danno forma a visioni estatiche e profetiche (*Via Eterna* del 1929), in cui si affaccia l'utopia di un mondo più giusto, fondato sull'unità e sulla pace universale. Questa concezione dell'arte, in condizioni di povertà materiale, si trasformò in una vera e propria pratica esistenziale: nel 1922 Werefkin fu tra i fondatori del Museo di Ascona, un'istituzione nata «dal basso», dall'iniziativa

degli artisti stessi,¹⁰ nella convinzione che l'arte possa contribuire a cambiare il corso della storia attraverso un ideale di fraternità.¹¹ La stessa tensione animò l'impegno di Werefkin nella fondazione del gruppo Der Grosse Bär, in cui gli artisti, come le sette stelle della costellazione, si concepivano come mediatori tra la terra e il cielo. In questo orizzonte, l'armonia cosmica divenne metafora di una possibile pace universale, come in *Tarda età della vita* (1922 ca.), in cui terra e cielo risuonano all'unisono, secondo quella visione cosmica che per Werefkin era inseparabile dall'esperienza umana.

Perché «Per *mouvoir* (destare, trasformare, eccitare) la vita, bisogna esservi inseriti fermamente», «perché noi non la fuggiamo, la vita, lei e le sue forme, noi le obblighiamo a servire la nostra fede».¹² In questo senso, l'esperienza di Ascona rappresenta il punto di massima coerenza tra vita e opera: l'arte come dono alla comunità, come strumento di educazione emotiva e spirituale, e l'artista come mediatore tra il mondo terreno e una dimensione di senso superiore. In Werefkin pittura, etica e impegno esistenziale confluiscono così in un'unica, coerente visione, che fa della sua opera una delle testimonianze più profonde e consapevoli dell'espressionismo europeo al femminile.

—— 1 Valentine Marcadé sottolinea quanto il movimento dei Peredvižniki, dando priorità ai valori etici su quelli estetici e limitandosi alla pittura a olio chiaroscurale, non fosse in grado di far comprendere le qualità e le potenzialità del colore, della tela e della pennellata, spingendo un'intera generazione di artisti progressisti a emigrare in Europa per trovare nuovi stimoli stilistici, occasioni espositive e un pubblico pronto ad accoglierli. Cfr. Marcadé 1971, p. 85.

2 Nel 1891 Werefkin lesse *Philosophie des Beaux-Arts* di David Sutter, *L'expression dans les arts* di Sully Prudhomme, *Physiologie des exercices du corps* di Fernand Lagrange, *Sensation et mouvement* di Charles Féré, *Der Ausdruck des Auges* di Friedrich Hersing, *L'irréligion de l'avenir e Education et hérédité* di Jean-Marie Guyau, *Von der Physiognomik* di Johann Caspar Lavater e nel 1892 *Les altérations de la personnalité* di Alfred Binet, *L'ésprit et le corps* di Alexander Bain, *Les maladies de la personnalité* di Théodule Ribot. Testi che, configurando la psicologia non più come teoria filosofica sulla «realtà dell'anima», ma come scienza dei «fenomeni interni», evidenziano uno scambio empatico «tra fenomeni psichici e fisiologici». Nel «processo empatico» di proiezione dell'io dell'artista non negli oggetti delimitati concettualmente, ma nelle loro forme, è implicito un principio antimimetico che testimonia quanto Werefkin fosse intenta a dare una base scientifica all'arte, come afferma fin dal 1904 nel suo diario intimo: «La vera arte è quella che esprime l'anima delle cose, e quest'anima è l'anima dell'artista» (Werefkin 1901-1905, vol. III, p. 24).

3 *Ibid.*

4 Cfr. Terkel' 2010a e Terkel' 2010b.

5 Cfr. Misler 2010.

6 Werefkin 1999, p. 123.

7 Cfr. Misler 2010, p. 107.

8 Fin dal 1903, dopo il suo primo viaggio in Francia, Werefkin nel suo diario intimo afferma che «il colore ha un suo valore intrinseco [...] il colore decide della forma» (Werefkin 1901-1905, vol. III, p. 120); «Il colore influisce direttamente sulla percezione delle dimensioni: un punto nero sembra più piccolo di un punto bianco o giallo, anche se sono della stessa grandezza» (Werefkin 1901-1905, vol. III, pp. 186 sg.).

9 Kandinskij 1952, pp. 64, 69.

10 Il museo nacque quando, per ringraziare gli artisti che avevano donato le loro opere, la municipalità offrì uno spazio espositivo che consentisse loro di farsi conoscere e di vivere della vendita dei propri lavori.

11 Cfr. Folini 2022, pp. 79-81.

12 Werefkin 1971, vol. I, pp. 201-209.





- ← *Autoritratto I (Selbstbildnis I)*, 1910 ca. – [Cat. 200]
→ *La tempesta (Der Sturm)*, 1907 ca. – [Cat. 188]



← *Al camino (Am Kamin)*, 1910 ca. – [Cat. 198]
→ *Sala da ballo (Ballszene)*, 1908 ca. – [Cat. 189]





- ← *Città rossa (Rote Stadt)*, 1909 – [Cat. 194]
- *Pomeriggio domenicale (Sonntagnachmittag)*, 1908 – [Cat. 190]
- *Birreria all'aperto (Biergarten)*, 1907 – [Cat. 185]







- ← Autunno – Scuola (*Herbst – Schule*), 1907 – [Cat. 186]
- Atmosfera tragica (*Tragische Stimmung*), 1910 – [Cat. 203]



← *Pattinatori (Schlittschuhläufer)*, 1911 – [Cat. 207]

→ *Il danzatore Alexander Sacharoff (Der Tänzer Alexander Sacharoff)*, 1909 – [Cat. 191]





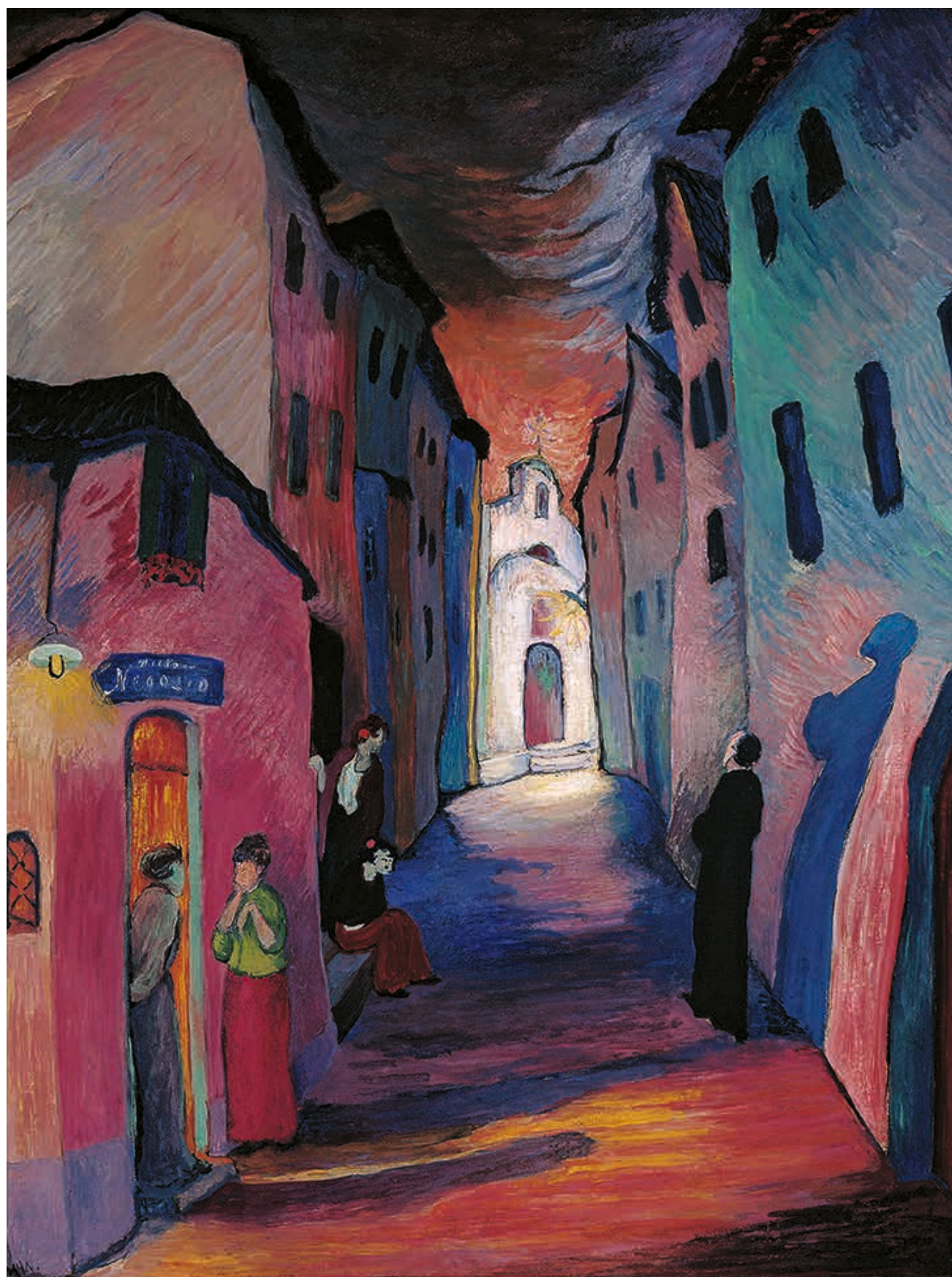


- ← *L'artista del trapezio (Trapezkünstlerin)*, 1909 – [Cat. 195]
- ← *Artisti (Artisten)*, 1910 ca. – [Cat. 199]
- *Pensionato femminile (Mädchenpensionat)*, 1907 – [Cat. 187]



- ← *Fine della giornata lavorativa (Feierabend)*, 1909 – [Cat. 192]
→ *Fabbrica di scandole (Schindelfabrik)*, 1910 – [Cat. 202]







- ← Ave Maria, 1927 – [Cat. 211]
→ Nella notte (*In die Nacht hinein*), 1910 – [Cat. 201]



- ← Le maschere del villaggio (Die Masken des Dorfes), 1925 ca. – [Cat. 210]
- ← Mercoledì delle Ceneri (Aschenmittwoch), 1931 – [Cat. 214]
- Posto di polizia a Vilnius (Polizeiposten Wilna), 1914 – [Cat. 208]



—Isabelle Jansen

→ Gabriele Münter che fuma su un balcone, Italia o Svizzera,
maggio 1906 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco

Gabriele Münter



«Dunque domani si riparte verso qualcosa di nuovo, di ignoto»¹ — Gabriele Münter, un'artista libera

Gabriele Münter fu una donna libera e indipendente e questo suo bisogno di libertà e autonomia, che caratterizzò sia la sua vita privata sia la sua attività artistica, è stato spesso frainteso e male interpretato. La pluralità dei suoi stili pittorici, ad esempio, fu ripetutamente sminuita come segno di indecisione e dopo la separazione da Vasilij Kandinskij, l'immagine della pittrice solitaria finì per condizionarne ulteriormente la ricezione critica. La sua biografia dimostra tuttavia quanto tale cliché fosse infondato. Münter visse in molti Paesi riuscendo a integrarsi facilmente, grazie alla sua attitudine all'apprendimento – o alla conoscenza preesistente – delle lingue locali. Era una persona socievole che attribuiva grande importanza al confronto con gli altri, tanto da disporre sempre di un'ampia rete di relazioni che le consentiva di esporre con regolarità. La sua indipendenza va dunque intesa come segno della sua emancipazione.

Nel 1898, a ventun'anni, Münter partì con la sorella Emmy per un soggiorno di due anni negli Stati Uniti, durante il quale fecero visita a diversi parenti materni. Questo viaggio, che la portò da New York al Texas, segna un momento decisivo nella sua carriera: in quel



↑ Gabriele Münter con cavalletto e materiali pittorici, Kochel am See, estate 1902 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco

periodo, infatti, imparò a fotografare da autodidatta – in pochi mesi produsse quasi quattrocento scatti – e prese la decisione di diventare artista.² Il fatto di avere affinato il proprio sguardo attraverso la tecnica fotografica lasciò un'impronta permanente sul suo lavoro.³ Prima del viaggio negli Stati Uniti Münter aveva già seguito per alcuni mesi lezioni di disegno a Düsseldorf, ma dopo il rientro in Germania scelse di studiare arte a Monaco.

Dal 1901 studiò dapprima alla Damen-Akademie, l'accademia femminile del Künstlerinnen-Verein (Associazione delle artiste), quindi, dopo un corso di xilografia alla Wolff-Neumann-Schule, nel 1902 passò all'innovativa scuola Phalanx, co-fondata da Kandinskij, dove entrò nella classe di scultura di Wilhelm Hüsgen e conobbe Kandinskij frequentando il suo corso di pittura.



← Gabriele Münter in piedi su una barca a remi, Alta Baviera, 1901 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco
 → Allieve del Münchner Künstlerinnen-Verein con Maximilian Dasio nel Biergarten, al centro sullo sfondo: Gabriele Münter, estate 1901 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco

Per quattro anni, dal maggio 1904 al giugno 1908, Münter condusse una vita itinerante, prevalentemente in compagnia di Kandinskij, che la portò a stabilirsi nei Paesi Bassi, in Tunisia, in Belgio, in Italia, a Parigi e a Sèvres, oltre che a Bonn e Berlino. L'anno trascorso in Francia si rivelò particolarmente importante per la sua formazione. Mentre Kandinskij rimase nel sobborgo di Sèvres, Münter affittò una stanza nel quartiere di Montparnasse, nello stesso edificio in cui vivevano Michael Stein, fratello della scrittrice e collezionista americana Gertrude Stein, e sua moglie Sarah, avendo così accesso alle loro collezioni d'arte d'avanguardia, che includevano le opere più recenti di Henri Matisse e Pablo Picasso. L'artista seguì inoltre corsi di disegno alla vicina Académie de la Grande Chaumière, allora diretta dalla pittrice svizzera Martha Stettler⁴ e insieme a Kandinskij intrattenne contatti con Elisabeth Epstein e Olga Meerson, che in quel periodo vivevano nella capitale francese.

Il soggiorno parigino fu di grande importanza per Münter anche perché segnò il suo debutto espositivo, avvenuto al Salon des Indépendants del 1907. Nella sua pittura di quel periodo, e in particolare nel genere del ritratto, si osserva il passaggio da un linguaggio tardo-impressionista a uno espressivo. I piccoli tocchi di colore applicati con la spatola furono sostituiti da tonalità vibranti, stese sul supporto con pennellate fluide.⁵ Durante questo soggiorno l'artista realizzò inoltre quasi un quarto della sua intera produzione grafica.

Dopo gli anni trascorsi in viaggio, che possono essere considerati anche anni di formazione, Münter si stabilì a Monaco. Nella tarda estate del 1908 trascorse alcune settimane con Kandinskij, Alexej von Jawlensky e Marianne von Werefkin a Murnau ed è in questa occasione che si compì il passaggio definitivo della sua produzione pittorica verso un linguaggio espressionista caratterizzato da colori intensi e forme essenziali, spesso delineate da contorni scuri. Determinanti per questo cambiamento, già avviato nei mesi precedenti, furono i colloqui con Jawlensky e la pittura sottovetro, che Münter scoprì e imparò a praticare nella cittadina bavarese, dove nell'agosto del 1909 acquistò una casa che divenne un importante luogo d'incontro dell'avanguardia. Qui infatti si svolsero, ad esempio, nell'autunno del 1911, le riunioni redazionali per l'almanacco *Der Blaue Reiter*. Fino allo scoppio della Prima guerra mondiale, Münter si dedicò intensamente alla promozione del gruppo organizzando mostre e allacciando contatti con mercanti d'arte, direttori di musei e collezionisti.

Nella sua produzione, Münter sperimentò stili diversi, utilizzandoli in parallelo, e ampliò il proprio repertorio tematico. A partire dal 1910 compaiono, ad esempio, nature morte dalle tonalità scure ispirate alla sua collezione di arte popolare. Si dedicò inoltre con frequenza crescente ai generi del ritratto e della pittura di interni.

Lo scoppio della Prima guerra mondiale pose fine a questo periodo movimentato e intenso, e dopo aver dapprima accompagnato Kandinskij in Svizzera, nel luglio 1915 Münter si stabilì per cinque anni in Scandinavia.

Fino all'autunno del 1917 la pittrice visse in Svezia, prevalentemente a Stoccolma, dove, attraverso Herwarth e Nell Walden, conobbe la coppia di artisti Sigrid Hjertén e Isaac Grünewald, che avevano studiato a Parigi all'Académie Matisse.⁶ In quel periodo il suo linguaggio pittorico mutò: i colori si fecero più tenui, lo stile più grafico e il contenuto dei suoi dipinti acquistò un carattere più narrativo grazie al frequente ricorso a composizioni con figure. Nel tardo autunno del 1917 si trasferì a Copenaghen, dove nel marzo 1918 tenne la sua più ampia mostra personale comprendente oltre centotrenta opere.⁷ Durante il soggiorno in Scandinavia furono allestite tre presentazioni monografiche delle sue opere e Münter partecipò ad almeno sette mostre collettive.⁸ Fu celebrata dalla critica e dalla scena artistica locale come un'esponente dell'avanguardia

internazionale dotata di piena autonomia espressiva, nonostante la scelta – dettata anche da ragioni di mercato – di esporre con il doppio cognome Münter-Kandinskij.

Il suo rientro in Germania nel febbraio 1920 segnò la brusca fine di questo periodo così ricco di successi. In patria era pressoché sconosciuta e dovette ricostruire completamente la propria esistenza. In quanto donna, le fu molto più difficile ricrearsi una rete di relazioni rispetto ai colleghi maschi, tanto più che non apparteneva più a nessun circolo artistico. Fino a quando non si stabilì a Berlino alla fine di ottobre del 1925, Münter visse per lo più tra Monaco e Murnau. Alla fine del 1929 tornò per un anno in Francia, trascorrendo la maggior parte del tempo a Parigi. Questi continui spostamenti, che la privarono spesso di un atelier proprio, la spinsero a dedicarsi più intensamente al disegno, producendo lavori di grafica spesso incentrati sul tema della cosiddetta «Nuova Donna». Attraverso una sapiente riduzione dei mezzi espressivi, Münter seppe raggiungere la massima forza comunicativa, creando capolavori insuperati. Al contempo rinnovò la propria pittura adottando, in alcune opere, il linguaggio della Nuova Oggettività.

Sia a Berlino sia a Parigi, Münter tornò a frequentare corsi nelle scuole d'arte, iscrivendosi rispettivamente alla Segal-Schule e ancora una volta all'Académie de la Grande Chaumière. Inoltre prese attivamente parte alla vivace vita di queste capitali, frequentando il Romanische Café di Berlino e le brasserie parigine come La Coupole o Le Dôme, luoghi d'incontro per la comunità degli artisti e degli intellettuali di quelle città. Allacciò numerosi contatti e la notte di San Silvestro del 1927, a una festa dall'artista Hermann Konnerth, conobbe il suo futuro compagno di vita, Johannes Eichner. Il filosofo e storico dell'arte assunse gradualmente il compito di promuovere l'artista, organizzando mostre e pubblicando testi critici, permettendo così a Münter di tornare a dedicarsi pienamente all'attività creativa. Il soggiorno in Francia inaugurò infatti una fase caratterizzata dalla produzione di un notevole numero di opere.

Nel 1931 Münter si stabilì definitivamente a Murnau e da quel momento, per la prima volta dalla giovinezza, condusse una vita sedentaria. Il suo ultimo viaggio all'estero prima della guerra la condusse nel 1933 sui laghi dell'Italia settentrionale, mentre nel 1936 Eichner si trasferì da Berlino nella casa di Murnau. Gli anni Trenta furono tra i più produttivi dell'artista, che dipinse molto, partecipò



↑ Gabriele Münter in un abito di propria creazione in Schnorrstraße 44, a Dresda, estate 1905 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco

a numerose esposizioni e ampliò costantemente la propria rete di relazioni, stringendo amicizia, ad esempio, con Hanna Stirnemann, una delle prime direttrici di museo in Germania.

Durante la dittatura nazionalsocialista la sua opera non presentò cesure. Se è vero che in un piccolo gruppo di dipinti trattò il tema dei cantieri edili, il che potrebbe essere interpretato come un gesto opportunistico, stile e composizione di queste opere sono ben lontani dal linguaggio retorico ed enfatico prediletto dal regime.⁹ Una novità di quegli anni fu l'accresciuto interesse per il genere della natura morta, che l'avrebbe accompagnata per il resto dei suoi giorni.

Gli anni del dopoguerra in Germania furono caratterizzati dalla riscoperta delle avanguardie e quindi anche del Blaue Reiter e dell'universo che gli ruotava attorno e questo rinnovato interesse si tradusse per Münter in un'ampia e crescente considerazione. Per la prima volta i musei tedeschi acquistarono dei suoi dipinti; nel 1950 partecipò alla Biennale di Venezia e nel 1955 a documenta a Kassel. L'attenzione della critica e del pubblico si focalizzò tuttavia prevalentemente sui lavori precedenti al 1914. Da artista aperta al nuovo quale era sempre stata, sperimentò con l'astrazione, soprattutto nelle opere su carta. È possibile che a ciò abbia contribuito anche una certa attenzione alle istanze del mercato dell'arte.

Nel 1957 Münter donò al Lenbachhaus alcune opere proprie e gran parte della sua collezione di lavori legati al Blaue Reiter, principalmente di Kandinskij. Questo gesto di straordinaria generosità fu reso possibile grazie al rapporto di amicizia che la legava all'allora direttore del museo, Hans Konrad Roethel. E fu ancora quest'ultimo a dare seguito al desiderio dell'artista e del suo compagno di istituire una fondazione.¹⁰ Fino alla morte, avvenuta nel 1962, Münter rimase attiva sia come artista sia come mediatrice d'arte. Il fatto che abbia conservato la sua collezione anche nei momenti più difficili, che l'abbia donata a un museo pubblico e che abbia istituito una fondazione dimostra quanto l'arte fosse importante per lei e quale rilevanza sociale le attribuisse.

——— 1 Gabriele Münter a Johannes Eichner, Parigi, 6 dicembre 1929, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco.

2 Gabriele Münter al fratello Carl Münter e a sua moglie Mary, Moorefield, Arkansas, 14 maggio 1899, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco. Victoria Horrocks ha recentemente scoperto che dei parenti di Münter possedevano un negozio di fotografia a Marshall, circostanza che le consentì probabilmente di beneficiare di alcuni consigli tecnici sulla pratica fotografica. Cfr. Horrocks 2025, pp. 34 sg.

3 Ruiz del Árbol 2024; Jansen 2023a.

4 Leroy 2025, pp. 54 sg.

5 Jansen 2025, p. 76.

6 Müller-Westermann 2025, p. 74.

7 *Gabriele Münter-Kandinsky. Oljemalninger, Glastavler, Grafik*, Copenhagen, Den Frie Udstilling, 7-13 marzo 1918.

8 Müller-Westermann 2025, pp. 74-81.

9 Jansen 2023b, pp. 216-218.

10 La Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung gestisce il lascito della pittrice nonché la sua casa di Murnau.



↑ Gabriele Münter all'apertura della mostra del Blaue Reiter
all'Haus der Kunst, a Monaco, 1949 – Gabriele Münter- und Johannes
Eichner-Stiftung, Monaco





- ← *Ritratto di Marianne von Werefkin (Bildnis Marianne von Werefkin)*, 1909 – [Cat. 106]
- *Jawlensky e Werefkin (Jawlensky und Werefkin)*, 1908/1909 – [Cat. 104]
- *Giardino a Murnau (Garten in Murnau)*, 1910 ca. – [Cat. 113]



← *Sul tram (dopo la spesa)* [*In der Trambahn (Nach dem Einkauf)*], 1912 ca. – [Cat. 129]
→ *Olga von Hartmann*, 1910 ca. – [Cat. 114]







- ← *Natura morta di fiori con divano e cuscini* (*Blumenstilleben mit Sofa und Kissen*), 1910 – [Cat. 116]
→ *Kandinskij ed Erma Bossi al tavolo* (*Kandinsky und Erma Bossi am Tisch*), 1912 – [Cat. 131]



- ← Soggiorno a Murnau (Interno) [Wohnzimmer im Murnau (Interieur)], 1910 ca. – [Cat. 115]
- Uomo al tavolo (Kandinskij) [Mann am Tisch (Kandinsky)], 1911 – [Cat. 121]
- Kandinskij al tavolo (schizzo) [Kandinsky am Tisch (Skizze)], 1911 ca. – [Cat. 118]





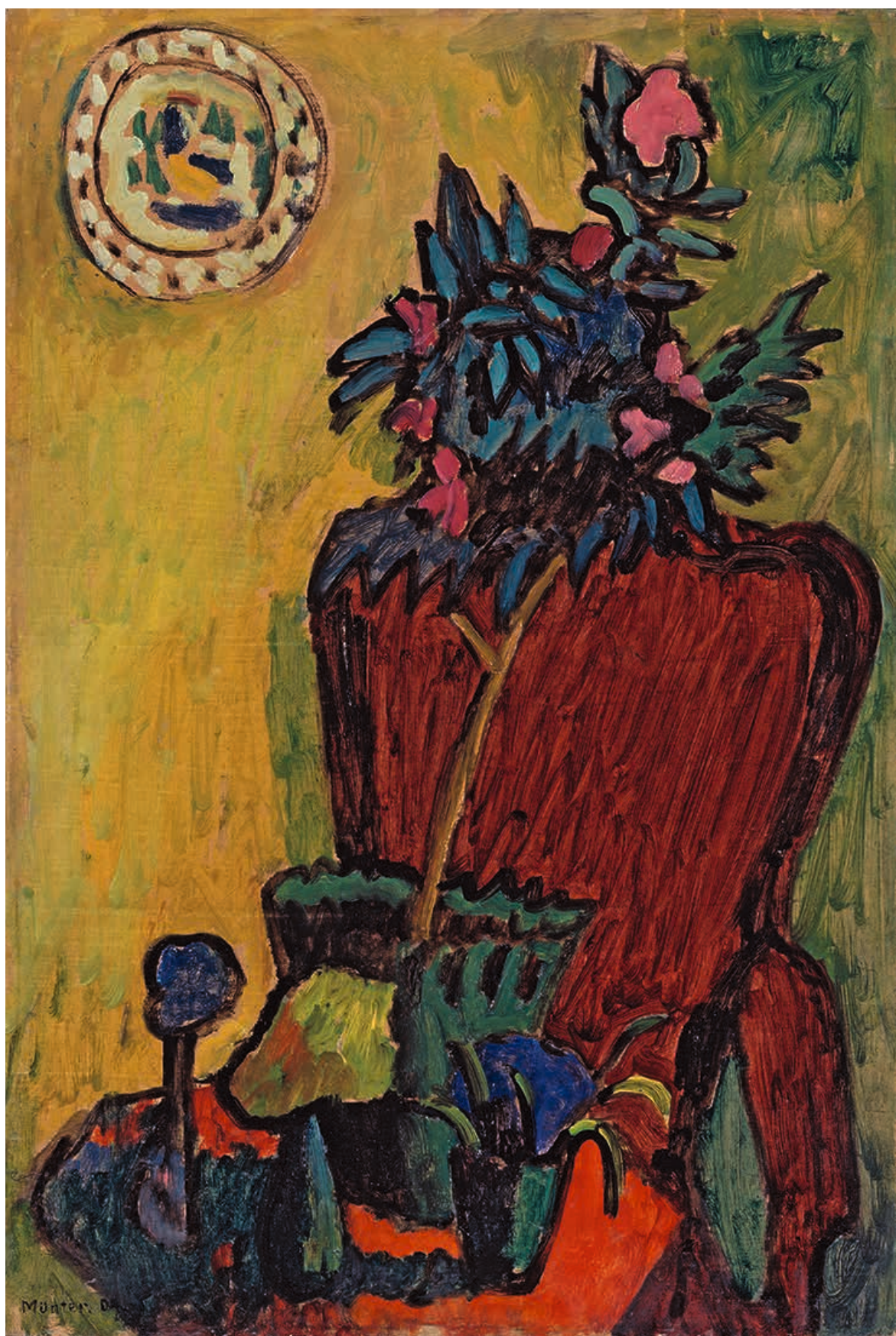
← *Natura morta con Madonna e teiera (Stilleben mit Madonna und Teekanne)*, 1912/1913 – [Cat. 132]



- ← *In camera (Im Zimmer)*, 1913 – [Cat. 137]
- Elfriede Schroeter, *Natura morta (Stilleben)* (dipinto infantile), 1913 ca. – [Cat. 133]
- Elfriede Schroeter, *Ritratto femminile (Weibliches Porträt)* (dipinto infantile), 1913 ca. – [Cat. 134]



- ← *Natura morta scura (Segreto)* [*Dunkles Stillleben (Geheimnis)*], 1911 – [Cat. 120]
→ *Natura morta con poltrona* (*Stillleben mit Sessel*), 1909 – [Cat. 111]

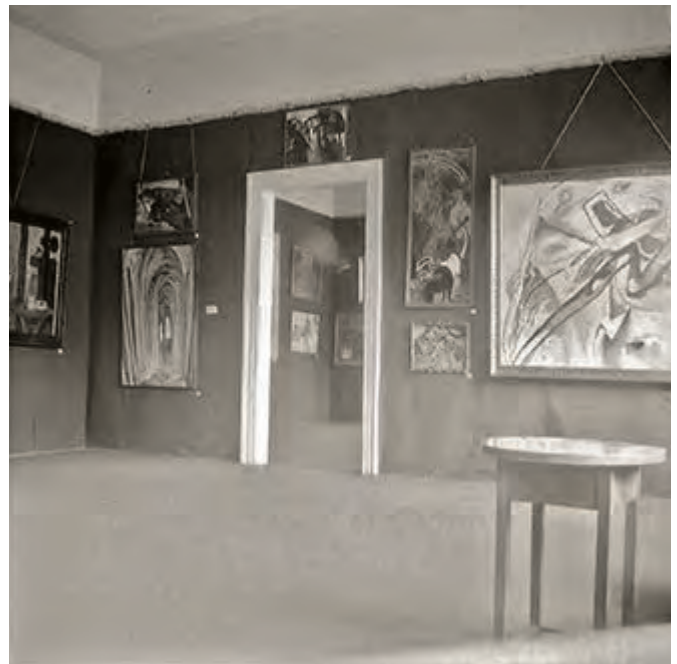
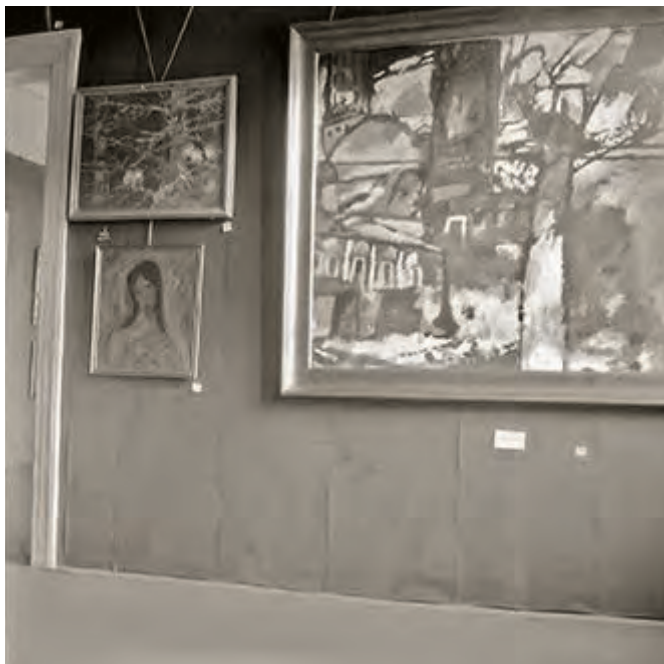




- ← *Giovane donna presso Moorefield (Junge Frau bei Moorefield)*, Arkansas, 1899/1900 – [Cat. 95]
→ *Tre donne in abito domenicale (Drei Frauen im Sonntagstaar)*, Marshall, Texas, 1900 – [Cat. 98]



- ← *Bambino con pistola giocattolo (Kleiner Junge mit Spielzeugpistole)*, New York, 1900 – [Cat. 99]
- «Store», Guion, Texas, 9 marzo 1900 – [Cat. 96]
- ← *Sulla strada verso il battello sul Mississippi (Auf dem Weg zum Ausflugsdampfer auf dem Mississippi)*, St. Louis, 1900 – [Cat. 97]
- *Bambina in una strada (Kleines Mädchen auf einer Straße)*, St. Louis, 1900 – [Cat. 100]





Prima mostra del Blaue Reiter, Galerie Heinrich Thannhauser, Monaco, 1911/1912

- ← Sala 1 Da sx: Gabriele Münter, *Natura morta scura (Segreto) [Dunkles Stilleben (Geheimnis)]* (inquadratura parziale); Vasilij Kandinskij, *Composizione V (Komposition V)* (nella sala adiacente); Albert Bloch, *Tre Pierrot (Drei Pierrots)*; Heinrich Campendonk, *Cavallo che salta (Springendes Pferd)*; Henri Rousseau, *Il cortile (La Basse-Cour)*; Franz Marc, *Ritratto di Henri Rousseau (Bildnis Henry Rousseau)*; Robert Delaunay, *La Ville No. 2 (La Ville No. 2)* – [Cat. 123]
- Sala 1 Da sx: Robert Delaunay, *La Ville No. 2 (La Ville No. 2)*; Arnold Schönberg, *Paesaggio notturno (Nächtliche Landschaft)* (in alto); Gabriele Münter, *Paesaggio brinato (Reiflandschaft)* (in basso); August Macke, *Natura morta – Mazzo di fiori con agave (Stilleben – Blumenstrauß mit Agave)*; Gabriele Münter, *Sera (Abend)* (in alto); Albert Bloch, *Case e ciminiere (Häuser und Schornsteine)* – [Cat. 124]
- ← Sala 1 Da sx: Jean-Bloé Niestlé, *Lui grosso (Fittislaubsänger)*; Albert Bloch, *Testa (Kopf)*; Vasilij Kandinskij, *Impressione Mosca (Impression Moskau)* – [Cat. 125]
- Sala 1 Da sx: Gabriele Münter, *Natura morta (rosa) [Stilleben (rosa)]*; August Macke, *«Indiani a cavallo» («Indianer auf Pferden»)* (in alto); Robert Delaunay, *Saint-Séverin n. 1 (St. Séverin No. 1)* (in basso); David Burljuk, *Cavalli (Pferde)* (sopra la porta); Franz Marc, *Paesaggio con cavalli e arcobaleno (Landschaft mit Pferden und Regenbogen)* (in alto); Vasilij Kandinskij, *Con sole (Mit Sonne)*; Vasilij Kandinskij, *Improvvisazione 22 (Improvisation 22)* – [Cat. 127]
- ← Sala 2 Da sx: Franz Marc, *La mucca gialla (Die gelbe Kuh)*; Arnold Schönberg, *Autoritratto visto da tergo (Gehendes Selbstporträt)*; Vasilij Kandinskij, *San Giorgio II (Der Heilige Georg II)*; Vladimir Burljuk, *Studio per ritratto (Porträtstudie)* (in alto); Gabriele Münter, *Strada di campo in inverno (Landstraße im Winter)* (in basso); Franz Marc, *Capriolo nel bosco I (Reh im Walde I)*; Vasilij Kandinskij, *Composizione V (Komposition V)* – [Cat. 126]
- Sala 3 Da sx: Franz Marc, *Sentiero sassoso (Steiniger Weg)*; Robert Delaunay, *Tour Eiffel (Tour Eiffel)*; Elisabeth Epstein, *Ritratto (Porträt)* (in alto); Heinrich Campendonk, *Donna e animale (Frau und Tier)* (in basso) – [Cat. 128]





- ← *Natura morta con San Giorgio* (*Stillleben mit Heiligem Georg*), 1911 – [Cat. 122]
- ← *Lotta con il drago* (*Drachenkampf*), 1913 – [Cat. 135]
- *Natura morta con vasi, bottiglie e rami di sorbo* (*Stillleben mit Vasen, Flaschen und Zweigen eines Vogelbeerbaums*), 1908/1909 – [Cat. 105]



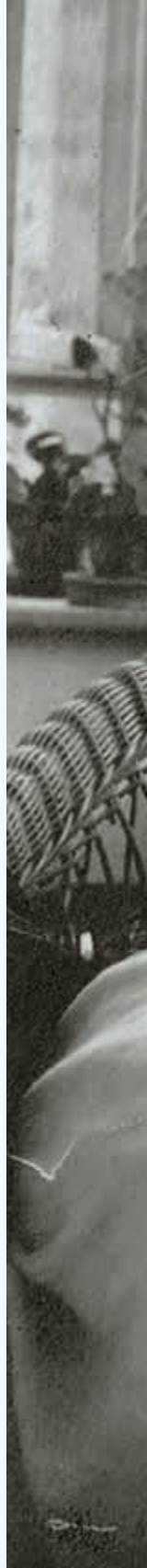
- ← *Ragazza che dorme (marrone, blu)* [*Schlafendes Mädchen (braun, blau)*] studio, 1934 – [Cat. 157]
→ *Signora che scrive in poltrona (Stenografia. Svizzera in pigiama)* [*Dame im Sessel, schreibend (Stenographie. Schweizerin in Pyjama)*, 1929 – [Cat. 148]



—Melanie Vietmeier

→ Maria Franck-Marc a Ried, 1917 – Collezione privata

Maria Franck—





Marc

«Ciò che desidero è l'arte»¹ —Maria Franck-Marc

Maria Franck-Marc (1876-1955) fu pittrice, grafica e artista tessile.² Crebbe a Berlino e nel 1895 concluse la sua formazione come insegnante di disegno presso la Reale Scuola d'Arte locale, frequentando parallelamente le lezioni nell'atelier privato per signore del pittore Karl Storch; quindi nel 1904 proseguì gli studi a Monaco presso la Damen-Akademie, l'accademia femminile del Künstlerinnen-Verein (Associazione delle artiste). L'estate e l'autunno del 1905 li trascorse nella colonia di artiste e artisti di Worpswede sotto la guida di Otto Modersohn. A quell'anno risale anche l'inizio della relazione con Franz Marc, un legame destinato a segnare la sua intera esistenza.³ Condividendo la pratica artistica con Marc, l'artista continuò il proprio percorso di perfezionamento. Sebbene esponesse raramente in pubblico, nel 1907 presentò dipinti e grafiche alla mostra estiva del Künstlerinnen-Verein, dal quale nel 1909 ricevette un premio per il bozzetto di un ventaglio.⁴ In linea con l'ideale riformatore che auspicava una compenetrazione tra arte e vita reale, in quegli anni Maria Franck-Marc e Franz Marc si dedicarono intensamente all'arte applicata, nell'ambito della quale ella si cimentò nel disegno di spille e altri gioielli.

La visita alla prima mostra della Neue Künstlervereinigung München (NKVM – Nuova Associazione degli Artisti di Monaco) nel 1909 lasciò un'impressione profonda e duratura sull'artista,⁵ così come l'incontro a Berlino, nel 1910, con il collezionista Bernhard Koehler, che sarebbe diventato uno dei maggiori sostenitori di Franz Marc. Presso Koehler, Franck-Marc rimase affascinata dalle opere dei maestri dell'avanguardia francese – Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Claude Monet e Paul Signac – mentre esprime giudizi più critici nei confronti di altre correnti artistiche.⁶

→ Maria Franck-Marc e Franz Marc
sul balcone dell'abitazione in
Ainmillerstraße, 1911/1912 –
Gabriele Münter- und Johannes
Eichner Stiftung, Monaco



Come altri artisti e artiste della NKVM, la coppia – non ancora sposata – si trasferì da Monaco nelle Prealpi bavaresi, stabilendosi a Lenggries, Sindelsdorf e infine a Ried. Dal lavoro collettivo e dalle discussioni con gli amici e le amiche sui nuovi obiettivi artistici, nacquero idee per progetti comuni. Fu così che, nel contesto del Blaue Reiter, Franck-Marc prese parte alle riunioni redazionali dell'almanacco programmatico *Der Blaue Reiter*, che contribuì a definire il movimento come parte di una dimensione artistica globale, capace di trascendere epoche e generi. Nell'ambito della seconda mostra della redazione di *Der Blaue Reiter* (*Zweite Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter. Schwarz-Weiss*), allestita nel 1912 presso la libreria d'arte Hans Goltz, presentò tre lavori grafici. Tra le poche riproduzioni del catalogo, che contava oltre trecento opere, figura, insieme a opere di Kandinskij, Natalia Goncharova, Erich Heckel e altri, il suo disegno a colori *Pecore danzanti*. → Fig. p. 154

I soggetti di Franck-Marc ruotano – oltre alla classica natura morta – attorno a due temi centrali: l'universo infantile e la natura con i suoi motivi floreali. Il primo rivestì un ruolo cruciale per il Blaue Reiter, assurgendo a simbolo programmatico di autenticità,



← Maria Franck-Marc con Etta e Otto Stangl, 1950 ca. — Kochel am See, Franz Marc Museum

spontaneità e immediatezza espressiva. Tale interesse va collocato nel contesto contemporaneo della pedagogia riformatrice, della psicologia dello sviluppo di Sigmund Freud e di pubblicazioni come *Il secolo del bambino* di Ellen Key del 1902,⁷ nonché dello studio di Georg Kerschensteiner contenente l'analisi di circa trecentomila disegni infantili.⁸ Come sottolineato da Matthias Mühling, il Blaue Reiter apprezzava l'arte infantile in quanto antitesi all'accademismo. Al tempo stesso, in questa valorizzazione sarebbe riconoscibile un rifiuto dei principi delle società industriali e capitaliste, volti a plasmare i bambini per renderli adulti produttivi. L'interesse per l'arte infantile sarebbe pertanto anche espressione di un «pensiero critico-emancipatorio».⁹ Nel 1908 Franck-Marc lavorò a una cartella di dieci «immagini infantili», la cui pubblicazione fu tuttavia rifiutata dalla casa editrice Insel-Verlag. Come il dipinto *Giocattoli con gabbia per uccelli*, → Fig. p.155 anche le sue gouache sono caratterizzate da un cromatismo intenso e da una marcata bidimensionalità. Le proporzioni insolite rispecchiano la prospettiva del bambino rispetto al mondo che lo circonda. Se il frontespizio della cartella lascia presagire raffigurazioni delicate e graziose, i singoli fogli

sorprendono per la profondità e l'umorismo. Il soldato schiaccianoci che — fuori controllo — frantuma le noci con i piedi, →Fig. p.156 può essere letto come un commento ironico all'era guglielmina, con il suo spirito militarista e nazionalista e la sua ossessione per l'ordine e l'obbedienza.¹⁰ Anche nel già citato foglio *Pecore danzanti* l'ordine è sovvertito e i rapporti di forza rovesciati, nel momento in cui gli animali danzano sulle loro gambette sottili come fiammiferi intorno al pastore, identificato come un giocattolo dalla base su cui poggia.

Anche il dipinto *Fiori e cardi gialli* →Fig. p.160 esprime uno spirito di resistenza, sia nella scelta della pianta che nella resa formale. Caratteristica delle raffigurazioni naturali di Franck-Marc è inoltre una particolare visione ravvicinata: come se si trattasse di un ingrandimento, mancano un orizzonte visibile e una chiara struttura spaziale. Se la letteratura critica ha spesso richiamato l'influenza dei dipinti di August Macke sul suo stile,¹¹ non è stato finora indagato a sufficienza il suo rapporto con le opere di Jean-Bloé Niestlé, anch'egli artista del *Blaue Reiter*, e di Robert Delaunay. Marc e Franck-Marc erano legati da una stretta amicizia con il pittore di animali Niestlé e la sua compagna Marguerite Legros.¹² Anche Niestlé adottava, tanto nei suoi dipinti quanto nelle numerose fotografie, uno sguardo ravvicinato sulla flora e sulla fauna, come, ad esempio, nello *Spioncello marino* del 1909, presentato alla prima mostra della redazione di *Der Blaue Reiter* (*Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter*). Di Delaunay, Franck-Marc aveva visto nel 1912, durante il viaggio a Parigi,¹³ una selezione della sua serie delle «Finestre», in cui campi cromatici basati su contrasti complementari occupano l'intera superficie del quadro.

La Prima guerra mondiale e la morte di Franz Marc nel 1916 segnarono per Franck-Marc una cesura profonda. Da quel momento l'artista si dedicò alla cura del lascito del marito, organizzando mostre e collaborando a varie pubblicazioni, tra cui una biografia di Marc redatta con lo storico dell'arte Alois Schardt, che nel 1936 fu proibita dai nazionalsocialisti, come pure la mostra commemorativa del ventesimo anniversario della morte di Marc. Nonostante il clima di crescente denigrazione delle opere di quest'ultimo come «arte degenerata», Franck-Marc si adoperò per la realizzazione di ulteriori pubblicazioni.¹⁴

Sul piano creativo, abbandonò la pittura per dedicarsi dapprima a ricami ispirati a disegni di Marc, → Fig. p. 164 poi alla tessitura di arazzi, prevalentemente astratti, basati su propri bozzetti → Figg. pp. 165-167 acquisendo le prime nozioni in questo campo durante diversi soggiorni al Bauhaus di Weimar e Dessau.¹⁵ Tuttavia, sembra che l'artista abbia intrapreso concretamente la produzione di arazzi solo ad Ascona, dove visse tra il 1929 e il 1939 in alternanza con Ried. In quell'ambiente climaticamente favorevole in grado di alleviare i disturbi causati dalla malattia reumatica di cui soffriva, non solo incontrò Marianne von Werefkin, ma intrattenne scambi con i laboratori di tessitura locali. Tornata nella sua casa di Ried, tesseva in una capanna appositamente costruita nella proprietà.¹⁶ Gli arazzi realizzati tra gli anni Trenta e Cinquanta testimoniano il costante confronto con le tendenze dell'arte contemporanea, come emerge chiaramente nelle opere esposte nel 1952 presso la galleria di Etta e Otto Stangl, che presentano affinità formali con le opere astratte di Paul Klee e Fritz Winter. Le riflessioni di Franck-Marc di quegli anni, che rimandano all'universo concettuale del Blaue Reiter, conservano pertanto la loro validità anche per le sue tarde opere tessili. Così scriveva nel 1950: «E questo percorso condurrà [il pittore/la pittrice] con certezza alla pittura astratta. Chi l'ha intrapreso non ritroverà la strada per il mondo delle cose, avendo raggiunto un piano spirituale superiore, che apre altre prospettive e possibilità».¹⁷

——— 1 Maria Franck-Marc a Gabriele Münter, 15 febbraio 1918, cit. in Cat. mostra Monaco 1995, p. 105.

2 In una storiografia dell'arte focalizzata sulle figure maschili, la sua fortuna critica è rimasta a lungo confinata al ruolo di compagna di Franz Marc. Solo nel 1995 il Lenbachhaus le ha dedicato una prima retrospettiva e, in tempi più recenti, diverse mostre l'hanno definitivamente accreditata come artista del Blaue Reiter: *Maria Marc im Kreis des Blauen Reiter* (Murnau, Schloßmuseum, 2004); *Expressionists. Kandinsky, Münter and the Blue Rider* (Londra, Tate Modern, 2024); *Gruppendynamik. Der Blaue Reiter e Der Blaue Reiter. Eine neue Sprache* (entrambe Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 2021-2024 e 2024-2026); *Maria Franck-Marc* (Kochel am See, Franz Marc Museum, 2026).

3 Agli inizi della loro relazione, Franz Marc era legato anche alla già coniugata Annette von Eckhart e successivamente alla pittrice (e insegnante di Franck-Marc) Marie Schnür, che arrivò persino a sposare. Solo dopo anni ottenne l'annullamento di quel matrimonio e poté sposare Maria Franck nel 1913.

4 Cat. mostra Monaco 1995, pp. 23, 35.

5 Maria Franck-Marc a Franz Marc, 26 dicembre 1909: «Penso ancora molto alla mostra da Thannhauser e non vedo l'ora di rimettermi al lavoro e che arrivi l'estate», cit. in Cat. mostra Monaco 1995, p. 40. Nelle sue memorie biografiche Franck-Marc commenta anche il manifesto puramente astratto di Vasilij Kandinskij per questa esposizione (*ibid.*).

6 Maria Franck-Marc a Franz Marc, 21 aprile 1910, in Cat. mostra Monaco 1995, p. 45. In quell'occasione visitò anche una mostra di Manet presso la rinomata galleria di Paul Cassirer (*ibid.*).

7 Come altre figure del mondo della pedagogia riformatrice, Ellen Key era tuttavia sostenitrice dell'eugenetica e, in questo contesto, anche del diritto all'aborto – analogamente alla femminista Helene Stöcker. Cfr. anche Richter 2018, p. 154.

8 Kerschensteiner 1905.

9 Cfr. Mühling 2021b, p. 255.

10 Cfr. anche Vietmeier 2024c, p. 137.

11 Cat. mostra Monaco 1995, p. 68.

12 Cfr. il carteggio tra Franz Marc e Maria Franck-Marc, Marc 2016.

13 Durante questo viaggio fecero visita anche a Elisabeth Epstein.

14 Cfr. anche Vietmeier 2022, p. 105.

15 «1922-23 Stud.: Bauhaus Weimar Weberei», voce «Marc, Maria», in: *Artists of the World*, banca dati internazionale di artiste e artisti visivi, URL: <[_00062950_](https://aow-1degruyter-1com-1xkqcu5h40174.amedia1.bsb-muenchen.de/artist/_00062950_)> [ultimo accesso il 26 aprile 2026].

16 Per un approfondimento su Maria Franck-Marc come artista tessile cfr. Baumgartner 2019a.

17 Postfazione di Maria Franck-Marc alla monografia di Klaus Lankheit su Franz Marc, Marc 1950, pp. 74 sg.





- ← Worpswede, paesaggio con fattoria (Worpswede, Landschaft mit Hof), 1905 – [Cat. 28]
- ← Natura morta con agnello pasquale (Stillleben mit Osterlamm), 1909 ca. – [Cat. 43]
- Abeti su un pendio erboso (Tannen am Wiesenhang), 1908 ca. – [Cat. 38]



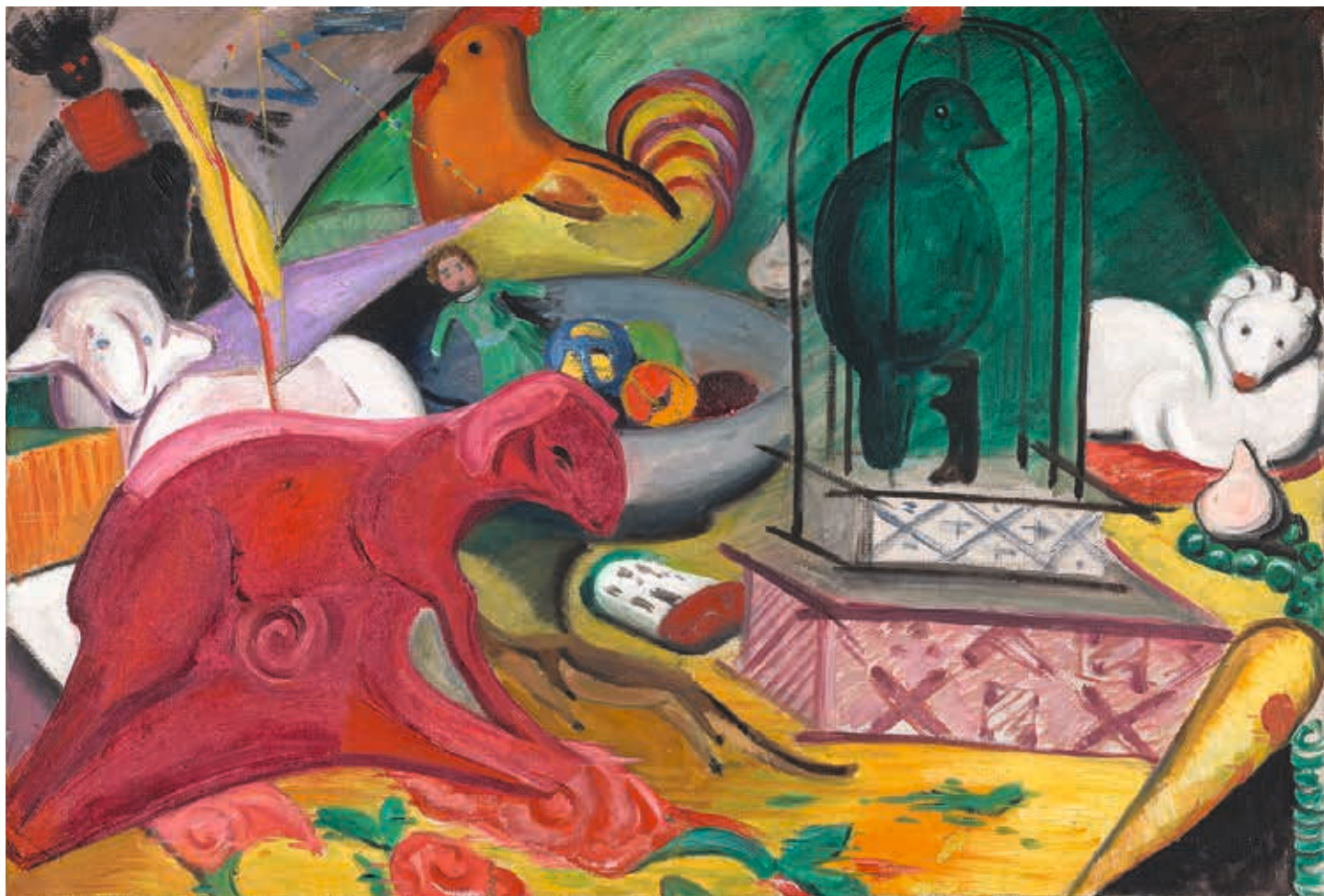
← *Fiori (Blumen)*, 1910 ca. – [Cat. 46]

← *Giacinto, tulipani e brocche (Hyazinthe, Tulpen und Krüge)*, 1909/1910 ca. – [Cat. 44]

→ *Peonie (Pfingstrosen)*, 1909/1910 ca. – [Cat. 45]







← *Pecore danzanti* (Tanzende Schafe), 1908 – [Cat. 41]

→ *Giocattoli con gabbia per uccelli* (Kinderspielzeug mit Vogelkäfig), 1911 ca. – [Cat. 48]





← Schiaccianoci (Nussknacker), 1908 ca. – [Cat. 35] ← Maiale, pastore di patate con il suo gregge (Schwein, Kartoffelhirte mit seiner Herde), 1908 ca. – [Cat. 37] → Figure sulla pista (Figuren in der Manege), 1908 ca. – [Cat. 33] → Uomo azzurro con cavalli giocattolo (Blauer Mann mit Spielzeugpferden), 1908 ca. – [Cat. 32]





← *I Re Magi (Heilige Drei Könige)*, 1911/1912 ca. – [Cat. 50]

→ *I pastori in cammino verso la mangiatoia (Die Hirten auf dem Weg zur Krippe)*, 1911 – [Cat. 49]



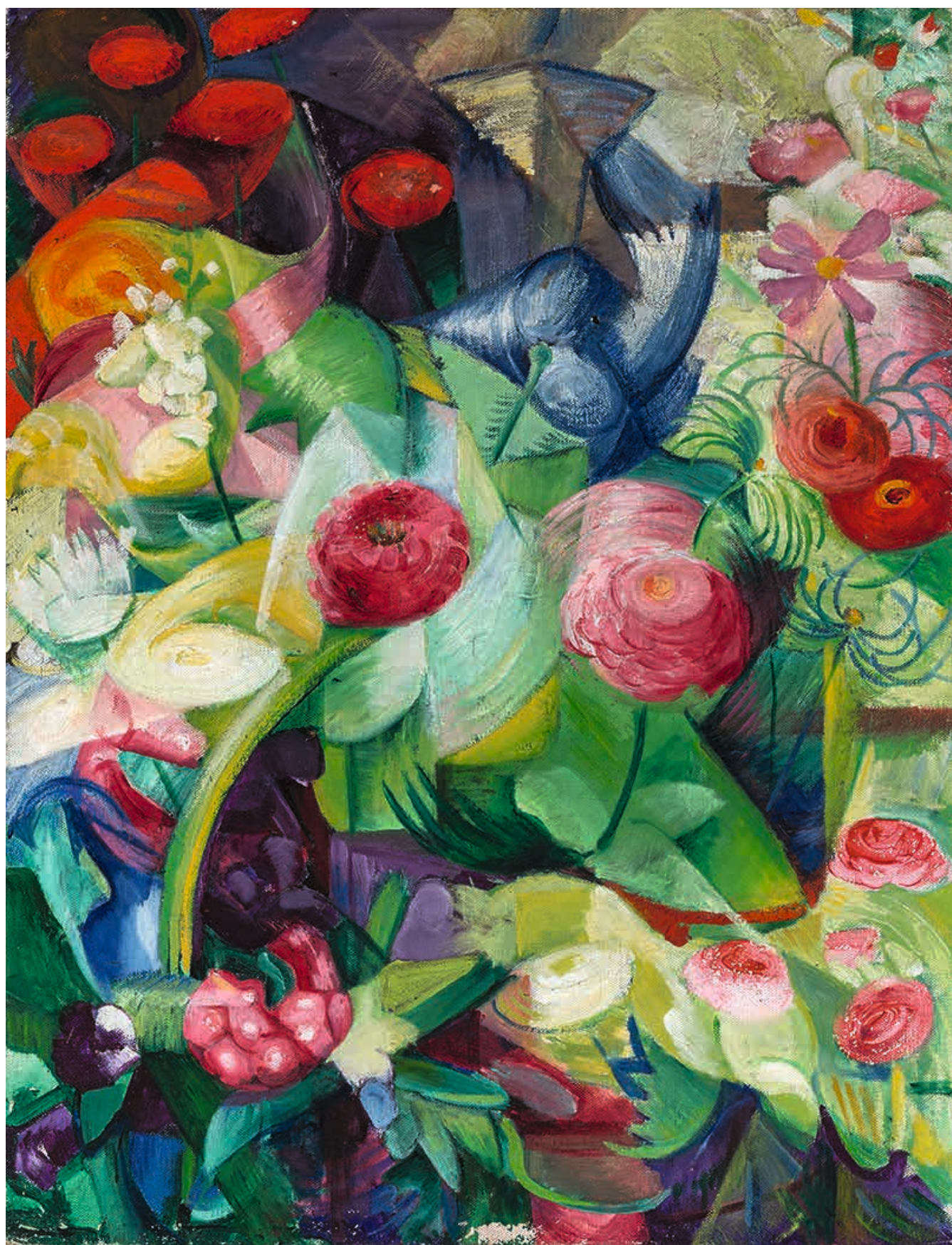


← Fiori e cardi gialli (Blumen und gelbe Disteln), 1913 ca. – [Cat. 52]

→ Ragazza con bambino piccolo (Mädchen mit Kleinkind), 1913 ca. – [Cat. 54]



- ← *Due bambini tra i fiori* (Zwei Kinder zwischen Blumen), 1912 ca. – [Cat. 51]
→ *Composizione floreale con dalie* (Blumenstück mit Dahlien), 1913 ca. – [Cat. 53]







← *Paesaggio con cavalli e arcobaleno* (Landschaft mit Pferden und Regenbogen), 1914/1915 ca. [Cat. 55] → *Rosso su rosso* (Rot in Rot), 1935/1950 ca. – [Cat. 58]





← *Uccelli (Vögel)*, 1930/1935 – [Cat. 56]
→ *Linea nera (Schwarze Linie)*, 1950 ca. – [Cat. 59]

—Sandra Uhrig

→ Erma Bossi a Monaco, 1905 ca. – Milano, Archivio Carla Pellegrini,
Fondazione Galleria Milano Archive

Erma Bossi



Alla ricerca di tracce perdute —Erma Bossi

Fatta eccezione per un ritratto poco noto del pittore triestino Carlo Wostry risalente al 1902,¹ la raffigurazione della donna seduta al tavolo da pranzo di fronte a Vasilij Kandinskij nella casa di Murnau – opera di Gabriele Münter – è stata a lungo considerata l'unica effigie conosciuta dell'artista Erma Bossi (1875-1952).² → Fig. p. 127 Münter aveva fissato questa scena in diversi disegni a matita già intorno al 1909/1910, sviluppandola poi fino al 1912 in quattro varianti pittoriche.

Come è stato possibile, tuttavia, che un'artista vicina a Kandinskij, scomparsa solo alla metà del secolo scorso, non abbia apparentemente lasciato tracce, a parte qualche opera? La scena citata documenta quantomeno la visita di Bossi a casa di Münter, che con ogni probabilità – come suggeriscono gli schizzi a matita – ebbe luogo poco dopo l'acquisto dell'abitazione nel settembre 1909.

Nell'elenco ufficiale degli ospiti estivi del comune³ risulta documentato un altro soggiorno di Bossi a Murnau: nel 1908 è registrata come «Bossi Erma / pittrice / Monaco» presso la pensione di Martin Echter in Pfarrgasse 235a. È possibile che nell'estate di quell'anno si fosse unita al primo soggiorno di pittura collettivo di Kandinskij, Alexej von Jawlensky, Münter e Marianne von Werefkin? In ogni caso, nel corso del 1909 Bossi aderì alla Neue Künstlervereinigung München (NKVM – Nuova Associazione degli Artisti di Monaco), fondata a gennaio, e fino al 1911 partecipò alle tre mostre del gruppo con almeno sedici opere.

Ma dove e da chi aveva ricevuto la sua formazione? In una nota biografica nel catalogo della collezione del Museo Revoltella di Trieste del 1933 dichiarò di aver compiuto un triennio di studi pittorici presso Anton Ažbe e Heinrich Knirr. Presso quest'ultimo aveva studiato, pochi anni prima, anche il suo collega triestino Adolfo Levier.⁴ Purtroppo, gran parte delle informazioni fornite da Bossi



← Erma Bossi al cavalletto nel suo atelier milanese, fine anni Trenta – Milano, Archivio Carla Pellegrini, Fondazione Galleria Milano Archive → Erma Bossi con un'amica e il suo cane Lilina a Milano, anni Quaranta – Milano, Archivio Carla Pellegrini, Fondazione Galleria Milano Archive

non ha trovato conferma negli archivi competenti. Inoltre, indicando il 1882 come proprio anno di nascita, l'artista si era ringiovanita di sette anni, un'operazione ripetuta quando in un modulo di registrazione per la Biennale di Venezia sottrasse altri tre anni, dichiarando di essere nata nel «1885».⁵ In realtà, secondo il registro anagrafico dell'ufficio di stato civile di Trieste, Bossi nacque come Erminia Bosich il 9 giugno 1875 a Pola, nell'allora Austria-Ungheria. Dopo aver frequentato il liceo femminile a Trieste, assecondò il proprio interesse per la pittura e, in assenza di un'accademia d'arte in città, prese probabilmente lezioni in un atelier privato. La partecipazione a varie esposizioni a Trieste e alcune brevi recensioni ne testimoniano l'attività artistica. Nel 1897 fu raccomandata e ammessa al circolo degli artisti di Trieste, del quale frequentò le mostre collettive fino al 1904. Finora si è sempre ritenuto che il suo percorso l'abbia condotta direttamente a Monaco.⁶

Bossi sembra aver evitato le registrazioni ufficiali: non risultano dichiarazioni di residenza né a Monaco né a Parigi. Nella città bavarese è stato rinvenuto solo il modulo di registrazione del suo compagno, il tenore Carlo Barrera, del quale l'artista portò temporaneamente

il cognome nella forma «Barrera-Bossi».⁷ Molte tappe della sua vita rimangono tuttora prive di riscontri documentari e la sua opera è in gran parte andata dispersa. Come Olga Meerson, Erma Bossi condivide il destino di molte artiste rimaste nell'ombra poiché prive di un compagno celebre la cui fama avrebbe potuto dare risalto anche alla loro produzione.

Attraverso il nipote Adolfo Bossi è stato tuttavia possibile recuperare fotografie e documenti che attestano sia l'attività espositiva sia la produzione più tarda dell'artista.⁸ Inoltre, alcune opere risalenti al periodo della NKVM sono documentate attraverso lastre fotografiche negative su vetro conservate nel lascito di Adolf Erbslöh, che riproducono, oltre a due dipinti noti — *Notte di luna* e *Intrattenimento serale*, entrambi realizzati intorno al 1910 —,⁹ una veduta di un porto, una scena di un concerto con tre musicisti (forse il suo disperso *Trio*?) e la veduta di un giardino tra le case andate disperse. Almeno tre di queste opere furono presentate alla seconda mostra della NKVM. Il contatto tra Erbslöh e Bossi è documentato con certezza fino al 1932, quando Erbslöh tentò di organizzare una mostra da tenersi nel 1934 per celebrare il venticinquesimo anniversario della fondazione della NKVM. L'artista gli confermò la propria partecipazione, come si evince da una lettera di Erbslöh a Jawlensky.¹⁰

Il catalogo della terza mostra della NKVM del 1911 indica Parigi come residenza di Bossi. Sebbene non sia documentata un'attività espositiva al Salon des Indépendants o al Salon d'Automne,¹¹ le opere realizzate a Monaco mostrano già forti influenze dell'arte francese; inoltre, come suggerito dai titoli dei dipinti presentati alla prima mostra della NKVM nel 1909 — *Café Blanche, Paris* e *Moulin Rouge, Paris* — l'artista deve aver visitato la capitale francese almeno una volta prima del 1911. Per quanto riguarda gli effetti di luce e ombra e le visioni atmosferiche della vita urbana e notturna, Bossi si ispirò tra l'altro ai bozzetti dei manifesti di Henri Toulouse-Lautrec, trasponendoli tuttavia con piena autonomia stilistica nel linguaggio pittorico. Con colori intensi si concentrò sull'essenziale, affidando i dettagli alla fantasia e mettendo in evidenza il tema per lei centrale. Nel suo dipinto *Interno con tre figure al caffè* → Fig. p. 179 un cameriere in attesa si staglia a sinistra del centro, lo sguardo rivolto alla coppia seduta in primo piano. In contrasto con le ampie campiture cromatiche che definiscono lo spazio architettonico del locale, Bossi crea, attraverso la disposizione diagonale delle lampade, un effetto di profondità che amplifica la vastità del caffè

vuoto, elevando al contempo a tema centrale dell'opera l'astrazione della coppia, completamente isolata rispetto all'ambiente circostante. Se dal punto di vista stilistico questo lavoro rimanda chiaramente a Vincent van Gogh e Edvard Munch, altre opere la avvicinano, sul piano compositivo, a Maurice Denis, Édouard Vuillard e Louis Anquetin.¹²

Più convenzionale, ma non per questo meno espressivo, è un ritratto femminile, → Fig. p.175 anch'esso probabilmente esposto alla prima mostra della NKVM.¹³ L'identità della giovane donna, in abito da sera e dall'aria sicura di sé, non è stata rivelata da Bossi; i tratti somatici, l'acconciatura e la predilezione per i capelli a tesa larga suggeriscono tuttavia che si tratti di un autoritratto. Dal 1921 Bossi risultò residente stabilmente a Milano, pur cambiando spesso indirizzo. Continuò a esporre regolarmente, soprattutto a Milano e Trieste, partecipando nel 1930 anche alla XVII Biennale di Venezia. Erma Bossi morì a Milano nel 1952.

——— 1 Civico Museo Revoltella, Galleria d'Arte Moderna, Trieste, n. inv. 3141.

2 Nel 2013 lo Schloßmuseum Murnau prese spunto dalla propria variante del dipinto *Kandinskij ed Erma Bossi al tavolo* (acquisita per la collezione nel 2001), per avviare delle ricerche sull'artista nell'ambito di una mostra. Cfr. Cat. mostra Murnau 2013.

3 Registro degli ospiti estivi presenti a Murnau, Archivio comunale di Murnau.

4 Vatta 2013, p. 49.

5 Rocca 2013, pp. 59 sg.

6 Vatta 2013, p. 33.

7 Si pensi al doppio cognome Münter-Kandinskij, che Gabriele Münter usò per alcuni anni pur non avendo mai sposato Vasilij Kandinskij.

8 Cfr. Rocca 2013.

9 Entrambe le opere sono riprodotte in Otto Fischer, *Das Neue Bild*, Monaco 1912, tavv. VII e VIII, ma devono purtroppo considerarsi disperse.

10 Adolf Erbslöh ad Alexej von Jawlensky, 1 gennaio 1932, archivio di famiglia di Adolf Erbslöh presso lo Schloßmuseum Murnau.

11 von Breska-Ficović 2013, p. 27.

12 Fäthke 2013.

13 Registrato con il n. 12 come *Bildnis* (Ritratto) nel primo catalogo della NKVM del 1909.



- ← *Ritratto maschile (Bildnis eines Mannes)* (verso), 1910 – [Cat. 7]
- ← *Natura morta (Stilleben)* (recto), 1910 – [Cat. 7]
- *Autoritratto (Selbstbildnis)* [acquisito nel 1970 come *Ritratto di Marianne von Werefkin (Bildnis von Marianne Werefkin)*], 1910 ca. – [Cat. 5]



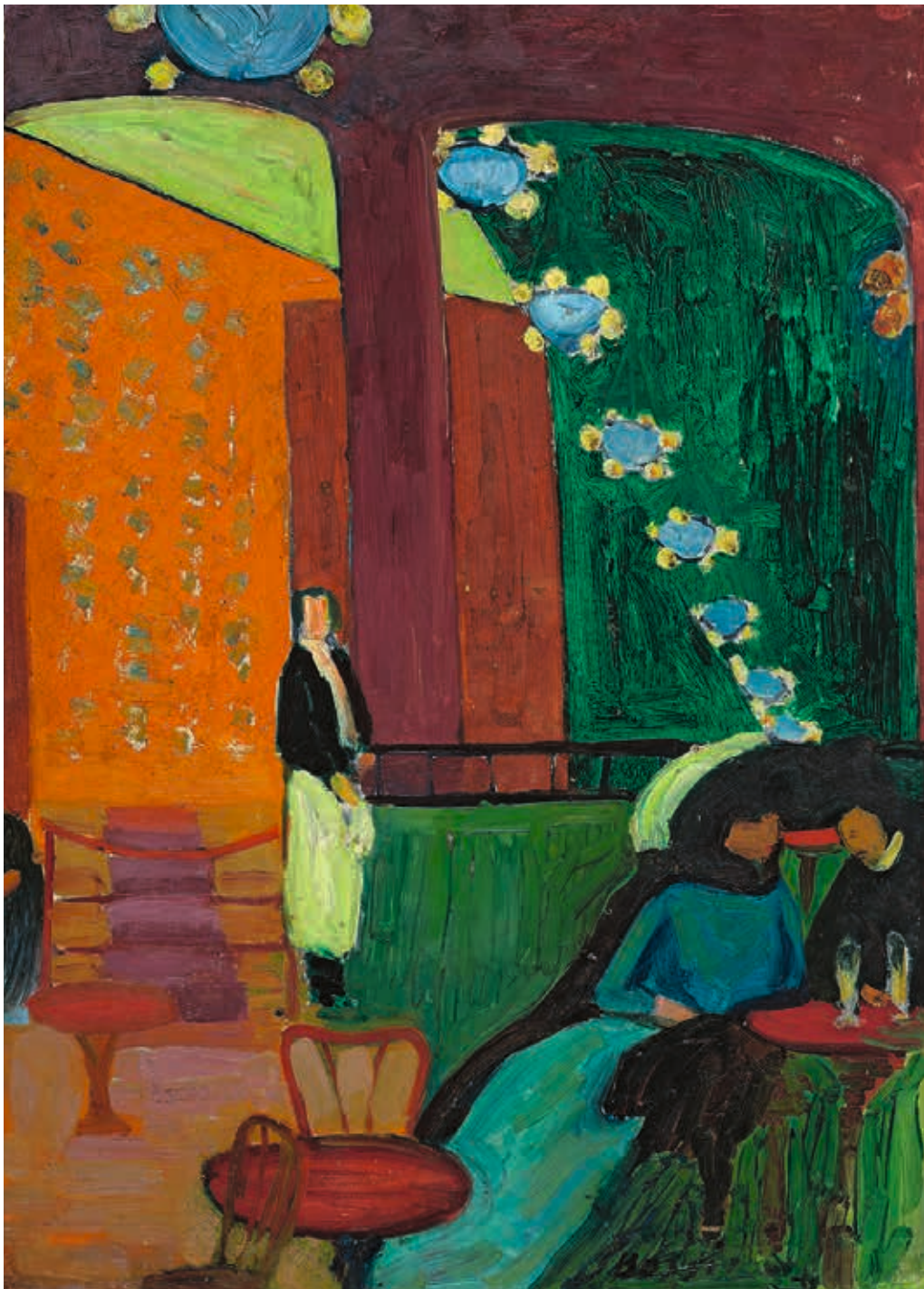




← *Circo (Zirkus)*, 1909 – [Cat. 2]

→ *Interno con lampada (Interieur mit Lampe)*, 1909 – [Cat. 1]





← *All'opera (In der Oper)*, 1909/1910 – [Cat. 3]

→ *Interno con tre figure al caffè (Interieur mit drei Figuren im Café)*, 1910 ca. – [Cat. 4]



← *Bagnanti (Badende)*, 1911 ca. – [Cat. 8]

→ *Natura morta con caraffa (Stilleben mit Karaffe)*, 1912 ca. – [Cat. 9]



—Waleria Dorogova

→ Sonia Delaunay in Rue de Saint-Simon, sullo sfondo *Ville de Paris* di Robert Delaunay, accanto a lei una *Fenêtre*, 1950 – Parigi, Bibliothèque nationale de France, Fonds Robert et Sonia Delaunay

Sonia
Delaunay



Rivalità e promessa — Sonia Delaunay e il ruolo strategico del Blaue Reiter

È noto che si debba all'amicizia tra le giovani pittrici russe Elisabeth Epstein e Sonia Delaunay se nel 1911 Robert Delaunay poté esporre cinque opere nell'ambito della prima mostra della redazione di *Der Blaue Reiter* (*Erste Ausstellung der Redaktion der Blaue Reiter*) presso la Galerie Thannhauser, figurando poi anche nelle successive tappe tedesche della rassegna. Fu una fotografia della Tour Eiffel inviata da Epstein a Vasilij Kandinskij ad assicurare a Delaunay una posizione di rilievo nell'esposizione e nell'almanacco, favorendo così la vendita di tre lavori.¹

È interessante notare come nel frattempo non fosse Robert, bensì Sonia, a occuparsi della gestione logistica dell'impresa, organizzando ad esempio, nel 1912, la spedizione di altre opere a Berlino presso Herwarth Walden. Sia Kandinskij sia Alexej von Jawlensky – il quale si rivelò l'acquirente dell'opera di Robert *La Ville no. 2* – si rivolsero direttamente a Sonia per istruirla sulle modalità di invio e per esprimerle la propria gratitudine.²

La presenza di Robert in seno al Blaue Reiter si rivelò proficua anche per Sonia: i contatti allora acquisiti condussero infatti alla straordinaria partecipazione di entrambi i coniugi Delaunay all'Erster Deutscher Herbstsalon (Primo salone d'autunno tedesco) del 1913 presso la galleria Der Sturm di Walden – un evento che segnò l'affermazione e il successo del lavoro interdisciplinare di Sonia.



↑ Sonia e Robert Delaunay davanti a *Hélise* di Robert Delaunay, 1923 – Parigi, Centre Pompidou-MNAM/CCI, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Sonia et Robert Delaunay

Dell'attività di mediazione e del talento comunicativo delle due poliglote tessitrici di relazioni Epstein e Delaunay beneficiò in modo particolare anche il Blaue Reiter stesso. Grazie alla loro iniziativa, il gruppo riuscì a ottenere, per la propria mostra, l'auspicata presenza della nuova arte francese, che gli conferiva il respiro transnazionale a cui aspirava nel contesto della rivalità con la Neue Künstlervereinigung München (NKVM – Nuova Associazione degli Artisti di Monaco).³ L'inserimento di Robert Delaunay nella mostra monacense appare dunque non tanto la conseguenza casuale di un'amicizia personale quanto piuttosto il risultato di un insieme strategico di circostanze, dal quale tutti i coinvolti trassero vantaggio – situazione di cui Epstein e Delaunay dovevano essere ben consapevoli.

Benché con ogni probabilità le due artiste si fossero conosciute solo a Parigi, durante gli anni trascorsi all'Académie de la Palette intorno al 1906, fin da subito le accomunò una rete di relazioni russofone alla quale appartenevano, tra gli altri, il filologo Aleksandr Smirnov — che intorno al 1913 si fece promotore del simultaneismo dei Delaunay a San Pietroburgo — nonché Aleksandra Ėkster e Marie Vassilieff, le quali risiedevano con Epstein e Sophie Terk (la futura Sonia Delaunay⁴) presso la pensione per giovani artiste di Madame Bouvet, al numero 64 di Boulevard de Port-Royal. Anche la sorella di Epstein, Fanny Hefter, rimase profondamente legata a Delaunay per molti decenni. Durante la Seconda guerra mondiale, Epstein sostenne infine la vendita in Svizzera di alcune opere di Robert Delaunay, divenuta fondamentale per la sussistenza di Sonia dopo la scomparsa del marito nel 1941.

A distanza di decenni dallo scioglimento del Blaue Reiter, l'eredità del gruppo rimase in larga misura nelle mani delle donne che un tempo ne avevano favorito i primi successi. Quando nel dopoguerra, a Parigi, riprese vigore la discussione sulle origini dell'astrazione, al centro del dibattito si imposero soprattutto due artisti — Kandinskij e Delaunay —, e con essi le loro vedove come protagoniste del confronto. Sebbene nei primi anni di vita del gruppo la forma non figurativa non avesse costituito un criterio programmatico rigidamente definito, a posteriori il Blaue Reiter divenne il terreno di scontro di rivendicazioni concorrenti, come emerse, ad esempio, dopo che Ludwig Grote annunciò a Sonia Delaunay, nel maggio 1949, la mostra *Der Blaue Reiter. München und die Kunst des 20. Jahrhunderts 1908-1914* presso l'Haus der Kunst di Monaco.⁵ Quest'ultima fornì per l'occasione ben dieci lavori giovanili di Delaunay e incoraggiò Epstein a esporre a sua volta le proprie opere.⁶

Il momento scelto da Grote non avrebbe potuto essere più delicato. Nel contesto della mostra *Les premiers maîtres de l'art abstrait*, allestita nella primavera e nell'estate del 1949 al Musée de Grenoble e alla Galerie Maeght di Parigi, nonché della pubblicazione a essa collegata di Michel Seuphor, si accesero aspre discussioni su quali



↑ Sonia Delaunay in abito simultaneista in Rue des Grands-Augustins, sullo sfondo *Hommage à Blériot* di Robert Delaunay, 1913/1914 – Parigi, Bibliothèque nationale de France, Fonds Robert et Sonia Delaunay

artisti dovessero essere inclusi nel canone della prima pittura astratta. Non si trattava solo di rivendicare chi avesse plasmato lo sviluppo dell'astrazione e in quale ordine cronologico, ma anche di stabilire chi potesse essere considerato il fondamento storico dell'arte contemporanea. Sonia Delaunay contestò la pretesa di Kandinskij al ruolo di pioniere e, in relazione alla mostra di Monaco, si disse convinta che Nina Kandinskaja avesse «l'intenzione di trasformare l'esposizione in un omaggio a Kandinskij».⁷ Per tale ragione, elaborò con estrema cura una raffinata selezione di opere, con il proposito non tanto di collocare storicamente Robert Delaunay nel contesto del gruppo, quanto piuttosto di valorizzare la complessa evoluzione della sua pittura giovanile, facendola risaltare con forza nel confronto con gli altri artisti, Kandinskij *in primis*.



↑ Sonia Delaunay in abito simultaneista, tra le mani il volume *Les transplantés* di Ricciotto Canudo con una copertina simultaneista, 1913/1914 – Parigi, Bibliothèque nationale de France, Fonds Robert et Sonia Delaunay

Il Blaue Reiter ebbe dunque nella biografia di Sonia Delaunay una duplice funzione: da un lato, evocava il duraturo rapporto cameratesco con Elisabeth Epstein e il comune ambiente artistico; dall'altro, divenne il veicolo dei suoi sforzi strategici per difendere e collocare l'opera di Robert Delaunay in una posizione di preminenza nel panorama dell'arte moderna – proprio nel momento in cui andava prendendo corpo la storiografia internazionale dell'astrazione.

Rivalità e promessa — Sonia Delaunay e il ruolo strategico del Blaue Reiter

——— ¹ Per i dettagli sulla cronologia e le fonti di questi eventi cfr. Schuster 1985.

² Vasilij Kandinskij a Sonia Delaunay, 10 marzo 1912 e 8 aprile 1912; Alexej von Jawlensky a Sonia Delaunay, 22 novembre 1912, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Fonds Robert et Sonia Delaunay. III Lettres et manuscrits reçus par Robert et Sonia Delaunay. XIII–XX. Si ringrazia Roman Zieglgänsberger per la segnalazione.

³ Goetzmann 2016.

⁴ Prima del matrimonio con Robert Delaunay nel 1910, Sonia, nata Sarah Stern, portava ufficiosamente il cognome di Heinrich e Anna Terk, i parenti presso i quali era cresciuta a San Pietroburgo. Tra il 1913 e il 1920 circa (e sporadicamente ancora nei primi anni Venti), l'artista espose con il nome di Sonia Delaunay-Terk e firmò le proprie opere di conseguenza, in particolare in occasione delle mostre collettive con Robert Delaunay. In tale contesto, l'uso del doppio cognome è presumibilmente da interpretare come una scelta consapevole volta a distinguere la propria produzione artistica.

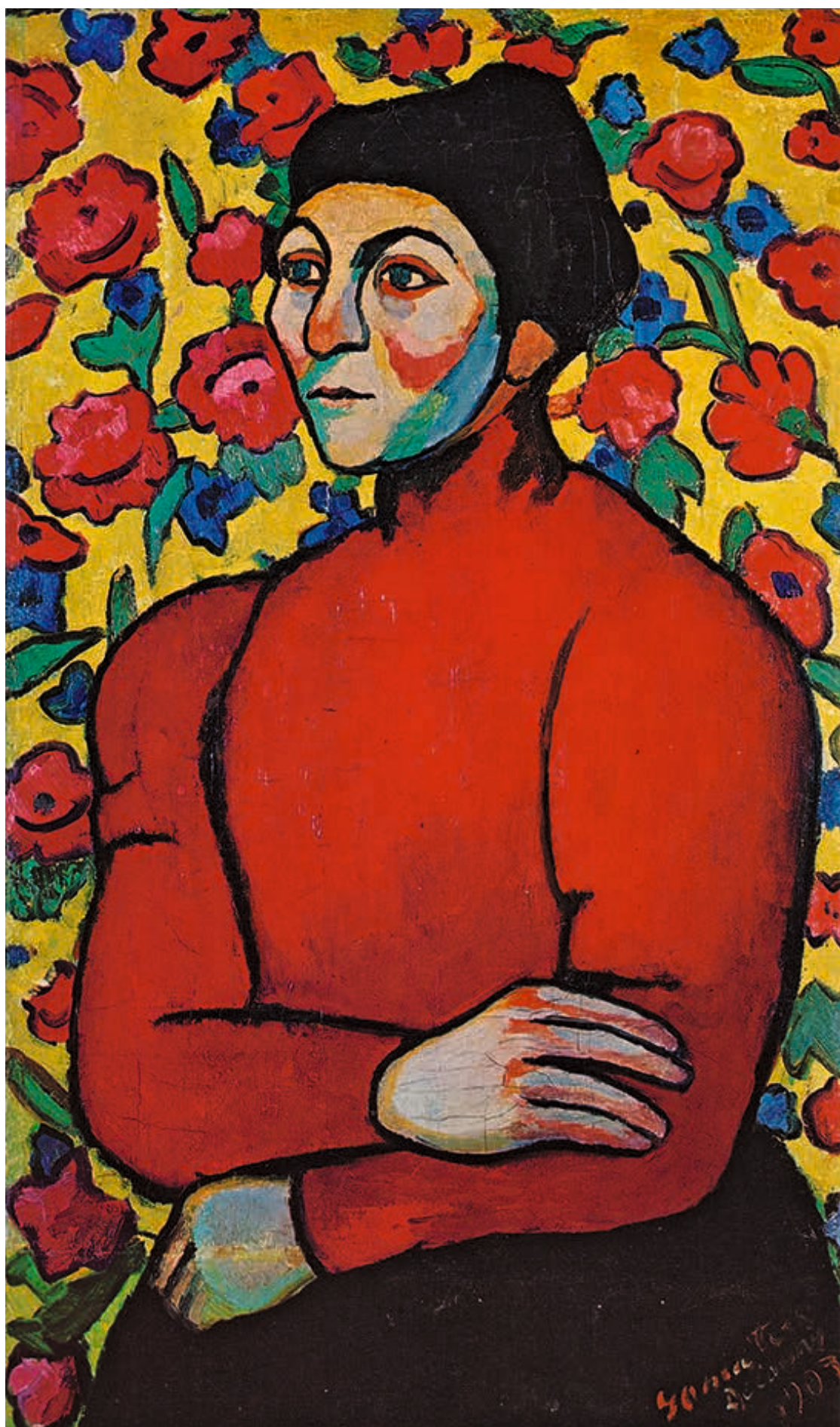
⁵ Sonia Delaunay, *Diario*, 24 maggio 1949, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Fonds Robert et Sonia Delaunay, NAF 28443.

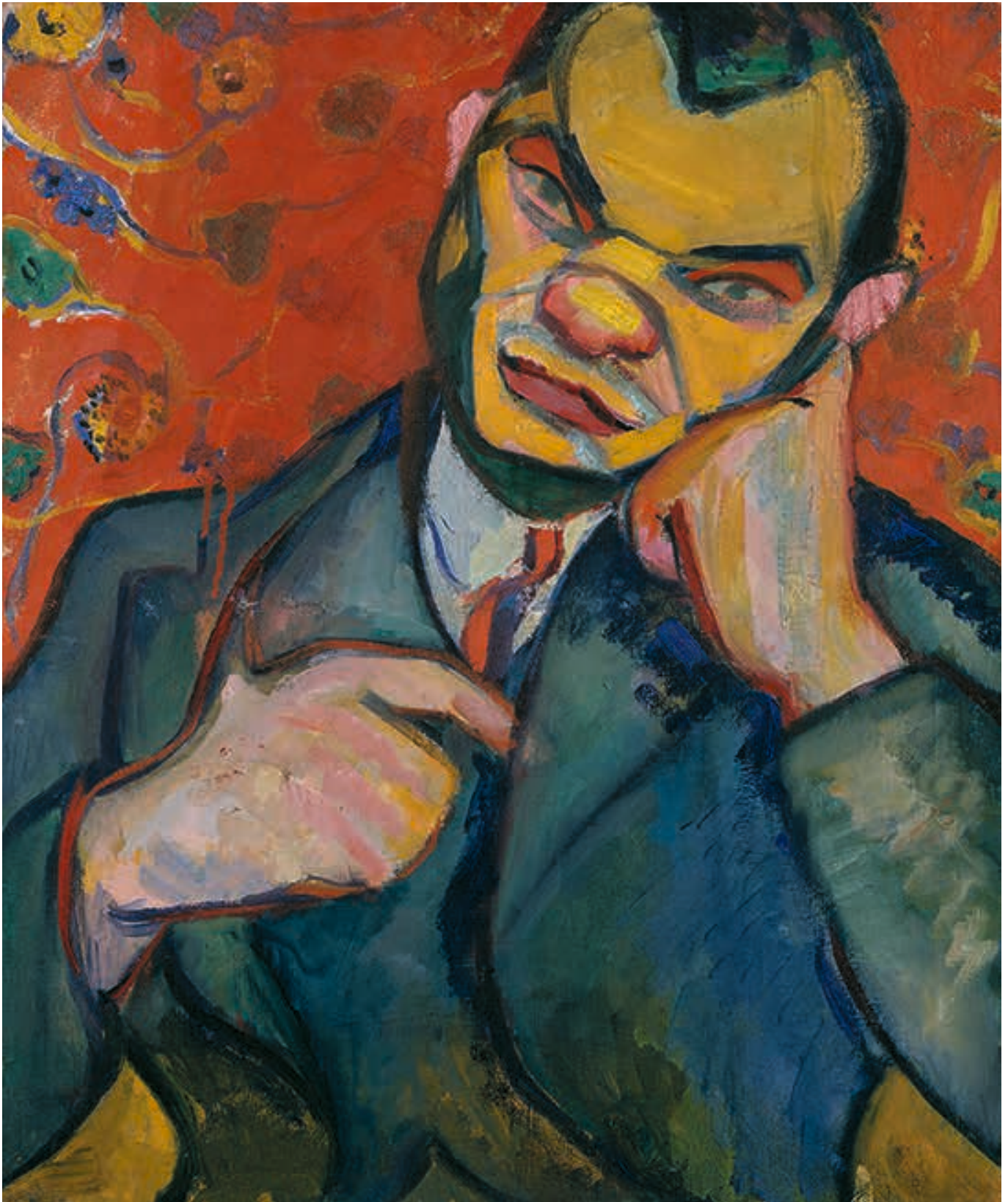
⁶ *Ibid.*, 11 giugno 1949. I prestiti di Delaunay furono successivamente presentati a Basilea, seconda tappa della mostra.

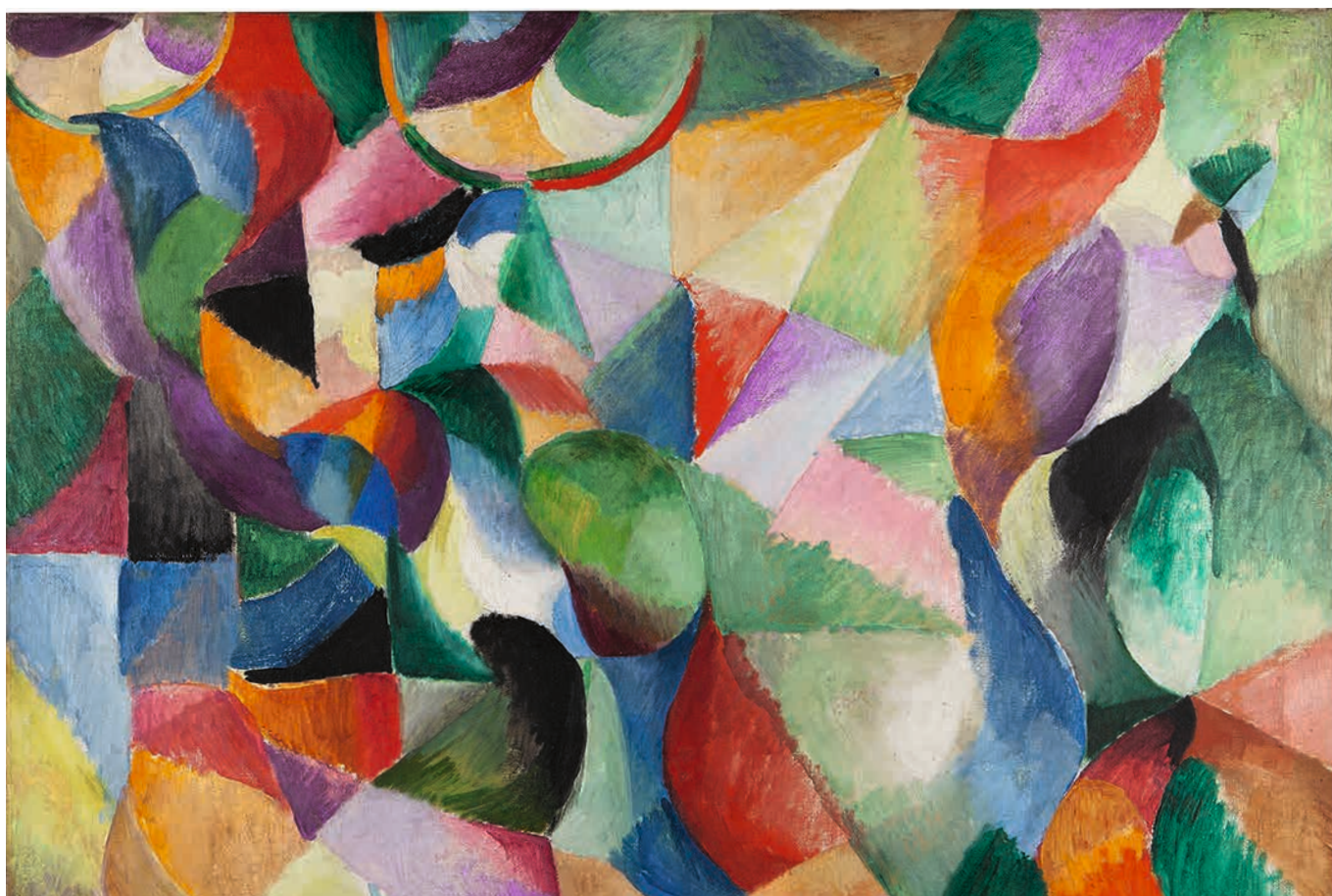
⁷ *Ibid.*, 14 giugno 1949.



- ← *Deux fillettes finlandaises* (*Deux Fillettes Finlandaises*), 1907 – [Cat. 10]
- ← *Marché au Minho*, 1915/1916 ca. – [Cat. 14]
- *Filomena* (*Philomena*), 1907 – [Cat. 11]







← *Ritratto di Tchouiko (Bildnis Tchouiko)*, 1908 – [Cat. 12]
→ *Bal Bullier*, 1913 – [Cat. 13]

—Bettina Löwen



Emmi Dresler



↑ La classe «Nudo serale» di Kandinskij alla scuola Phalanx; da sx: Olga Meerson, Emmi Dresler, Wilhelm Hüsgen, Gabriele Münter, Richard Kothe, Vasilij Kandinskij, Maria Giesler, primavera 1902 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco

Il grande nel piccolo — Emmi Dresler

L'única fotografia conosciuta di Emmi Dresler (1880-1962), nata a Siegen, la ritrae durante un tè in compagnia di altre sei persone. Lo scatto, in cui l'artista è riconoscibile dietro la teiera, fu realizzato nella primavera del 1902 presso la scuola di pittura del gruppo artistico Phalanx e documenta una sessione di nudo serale della classe di Vasilij Kandinskij. Lo stretto rapporto che la legava a quest'ultimo e a Gabriele Münter consentì a Dresler di avvicinarsi alla Neue Künstlervereinigung München (NKVM – Nuova Associazione degli Artisti di Monaco) e al Blaue Reiter. Tuttavia pur essendo stata a pieno titolo protagonista di quella stagione artistica, oggi è annoverata tra le artiste la cui vita e la cui opera sono in gran parte cadute nell'oblio.¹

Trasferitasi dalla natia Siegen a Monaco di Baviera, Emmi Dresler fu tra le prime allieve del corso di pittura diretto da Vasilij Kandinskij ed entrò in contatto con l'avanguardia artistica monacense, avendo così la possibilità di conoscere Gabriele Münter e Olga Meerson. A Monaco cambiò più volte domicilio, scegliendo quartieri vivaci come Schwabing e la Maxvorstadt, dove si concentrava la vita culturale della città.² Negli anni successivi proseguì con la propria formazione e nell'estate del 1903 partecipò a un soggiorno di studio a Kallmünz con la sua classe.³ Dopo la chiusura della scuola Phalanx rimase a Monaco e mantenne stretti contatti con Münter, che soggiornò più volte nella Pension Stella in Adalbertstraße, raccomandata da Dresler.⁴ La corrispondenza regolare e le visite a Murnau attestano la continuità del loro legame. Durante i mesi estivi del 1904 e del 1905, Dresler soggiornò a Feldwies, sul lago Chiemsee, dove si presume abbia frequentato la scuola di pittura di Julius Exter.⁵



↑ La classe «Nudo serale» di Kandinskij alla scuola Phalanx [particolare]; qui: Emmi Dresler, primavera 1902 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco

La costanza nel lavoro le valse infine un primo riconoscimento pubblico: nel 1909, il suo ex maestro Kandinskij la invitò a partecipare alla prima mostra della NKVM. In una lettera, Dresler esprime il proprio stupore: «Non mi è affatto chiaro in che modo le mie cose possano essere rilevanti per le finalità della Vereinigung. Mi rallegra molto che Lei vi scorga qualcosa – e mi sono sentita estremamente onorata di essere stata invitata via telegramma a spedire le mie cose...»; ribadendo più avanti: «Per quale motivo le mie cosette vadano a essere esposte, per me resta del tutto un enigma, ancor più qui, dove devo mostrarmi così convinta di me stessa.»⁶ L'artista fu presente alla mostra con quattro opere – *Giardinetto*, *Collina*, *Strada* e *Casetta* – e il dipinto *Collina* fu persino riprodotto nel catalogo dell'esposizione.⁷ Verosimilmente il dipinto registrato lì con il titolo *Strada* coincide con il dipinto a tempera *Bambini che giocano*.⁸

→ Fig. p. 202 Le restanti opere risultano disperse.



↑ Emmi Dresler, *Collina*, riprodotto nel catalogo della prima mostra della Neue Künstlervereinigung München, 1909 – Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kandinskij commentò l'opera di Dresler nel quadro degli obiettivi artistici della NKVM: «Dresler – il mondo del diminutivo (giardinetto, ecc.), dunque il grazioso, il fanciullesco, ciò che è incapace di crescere fino a diventare qualcosa di più grande e ordinario.»⁹ Egli accostò la produzione della pittrice a quella di Alfred Kubin e alla propria, sottolineando come tutti e tre creassero «cose» che «per la maggior parte non avevano mai visto nella loro forma reale».¹⁰ In tal modo, riconosceva il loro comune distacco dalla rappresentazione della realtà visibile a favore di immagini interiori.

Nell'ambito del Blaue Reiter, la rappresentazione di figure infantili era considerata espressione di libertà formale e immediatezza. La discussione si collocava nel contesto del dibattito sulla riforma dell'educazione artistica sviluppatosi intorno al 1900. Artisti e artiste come Kandinskij, Münter → Fig. p. 131 o Natalia Goncharova collezionavano disegni infantili, ravvisandovi una forma di espressione autentica, analoga a quella dell'arte cosiddetta primitiva, popolare o naïf.¹¹ Dresler condivideva questo interesse per il mondo del

bambino, ma a differenza di Münter, che utilizzava la gestualità infantile come impulso verso una semplificazione stilistica,¹² sviluppò una propria concezione simbolica dell'immagine, in cui gruppi di bambini che giocano sono immersi in paesaggi che trasmettono un senso di protezione e continuità.

In questo contesto si può comprendere anche la sua pratica artistica. Mentre Kandinskij cercava una compenetrazione spirituale del visibile, Dresler elaborava piccole scene intime in cui i bambini incarnano l'idea di un mondo armonioso. Kandinskij caratterizzò il «mondo del diminutivo» in modo ambivalente, evidenziando tuttavia l'autonomia del cosmo artistico di Dresler, che cercava la grandezza non nel monumentale, bensì nel piccolo intensamente concentrato.

Tale attitudine emerge chiaramente nella sua prima opera nota, *Bambini che giocano*, → Fig. p.202 in cui i soggetti non appaiono come singoli individui, ma come parte di una struttura ordinata. Su un sentiero fiancheggiato da alti muri e con bassi gradini, le figure sono disposte in una sequenza ritmica. L'assenza di lineamenti e l'abbigliamento uniforme mettono in secondo piano la loro individualità. Sembrano scolari che trascorrono la ricreazione in una sorta di limbo protetto. Privi della sorveglianza degli adulti, sono del tutto immersi nelle proprie attività tipicamente infantili. Oltre il muro, lo sguardo si apre su un paesaggio urbano inondato dalla luce serale che evoca la città costiera di Rapallo, pur senza restituirne una vista topograficamente fedele. Tale associazione appare verosimile, poiché Dresler fece visita a Kandinskij e Münter nella località ligure, dove la coppia soggiornò tra il dicembre 1905 e l'aprile 1906. Non lontano dal loro alloggio, Casa Valle Bella in via Montebello 4, ancora oggi un'antica scalinata conduce alla basilica di Nostra Signora di Montallegro, la cui architettura riecheggia nel dipinto. Dresler ha saputo condensare diversi punti di vista in una veduta d'insieme equilibrata.¹³

Il principio, già delineato intorno al 1907, di connettere figure e ambiente in un'unità coesa, in cui la dimensione comunitaria si manifesta come un ordine strutturato nello spazio e protetto sul piano emotivo, si riconosce anche nell'immagine *Collina*, pubblicata nel 1909, e trova continuità nel 1914 nel suo libro illustrato *Ringelreigen. Frühling, Sommer, Herbst und Winter*.¹⁴ → Figg. pp. 203-207 Le sette tavole a piena pagina mostrano bambini impegnati in vari giochi, come il girotondo, il salto della corda o la costruzione di un pupazzo di

neve. Brulicante di dettagli, il libro illustra in forma ludica il ciclo delle stagioni e può essere letto al tempo stesso come un compendio visivo dei giochi infantili dell'epoca. Lo spazio esterno riveste un'importanza centrale: i protagonisti non compaiono mai in ambienti chiusi, ma si muovono nella natura, esposti alle diverse condizioni atmosferiche. La neve, le formazioni nuvolose o la vegetazione estiva sono elementi costitutivi della rappresentazione. La natura diviene così un vero e proprio spazio esperienziale in cui la vita dei bambini si dispiega e determina il ritmo stesso del gioco.

Per quanto appaiano «graziose», le immagini di Dresler non mirano a una trasfigurazione sentimentale dell'infanzia. Piuttosto, le piccole comunità e i loro spazi protetti appaiono come emblemi di un ordine sociale pensato in termini ideali. Nel gioco infantile, nelle azioni compiute inconsapevolmente, affiora un principio sovraindividuale e atemporale: una forma del vivere insieme che rivendica validità universale. Un richiamo che, sullo sfondo della guerra mondiale ormai imminente, acquista una particolare urgenza.

Negli anni successivi è difficile seguire ulteriormente le tracce delle «cosette» di Dresler. I soli tre acquerelli finora noti non riprendono più tali motivi.¹⁵ Intorno al 1908 si avvicinò alla Società Antroposofica e, in questo contesto, realizzò scenografie e sculture in legno per il Goetheanum di Dornach. Nel 1920 fece ritorno nella sua città natale, dove fino al 1939 diresse una scuola di pittura antroposofica e lo spazio espositivo e di vendita Kunststube, partecipando a più riprese alle esposizioni del Kunstverein, la locale associazione artistica.¹⁶ Dopo la distruzione della sua casa nel 1945, si trasferì sul lago di Costanza, per poi tornare nuovamente a Siegen nel 1954, dove risiedette fino alla morte nel 1962.

—— 1 Nata a Siegen il 20 dicembre 1880 come Emilie Clementine Dorothea Anna Dresler, Emmi Dresler era la seconda dei tre figli dell'industriale Jacob Heinrich Dresler e di sua moglie Emilie Wilhelmine Catharina Marianne Seel. Non va confusa con l'omonima Emmy Dresler del ramo familiare di Kreuzthal. Cfr. Dresler 2006, p. 163.

2 Il foglio di registrazione della polizia (n. 507251, Archivio Storico della Città di Monaco) attesta la sua presenza a partire dal 10 aprile 1902 in Kreisstraße 44/II. In seguito sono riportati circa venticinque indirizzi diversi. Probabilmente giunse a Monaco insieme alla sua insegnante di Siegen, Maria Giesler, e forse anche con il fratello Paul, che nello stesso anno iniziò gli studi alla Debschitz-Schule, una scuola d'arte d'avanguardia.

3 Secondo quanto riportato nel foglio di registrazione della polizia (cit.), Dresler notificò la propria partenza per Kallmünz il 16 luglio 1903.

4 Cfr. Cat. mostra Monaco 2013, p. 98. È documentato che Dresler vi soggiornò dal 18 febbraio al 17 aprile 1905; appare pertanto probabile che le due artiste vi abbiano vissuto contemporaneamente.

5 È noto che l'artista soggiornò a Feldwies tra il 18 luglio e il 4 novembre 1904, nonché tra il 19 luglio e l'11 novembre 1905. Un suo legame con Julius Exter, co-fondatore della Secessione di Monaco, appare probabile, sebbene non sia ancora documentato.

6 Emmi Dresler a Vasilij Kandinskij, 12 luglio 1909, cit. in Hoberg 1999, p. 17.

7 Cat. mostra Monaco 1909, s.p.

8 Cfr. Cat. mostra Monaco 1999, p. 335, n. 13.

9 Trascrizione di un manoscritto di Vasilij Kandinskij del 1910 a opera di Gabriele Münter, cit. in Hüneke 1989, p. 23.

10 *Ibid.*

11 Cfr. Jansen 2017b.

12 Il suo interesse per la percezione infantile emerge in *Friedels Bilderbuch* (1907-1910), un cosmo popolato da giocattoli, ambienti domestici e sguardi fanciulleschi, nonché in miniature per una casa delle bambole e disegni infantili integrati, come in *In camera* → Fig. p. 131; cfr. Kleine 1997 e Jansen 2017b, pp. 141-143. Anche Maria Franck-Marc riprese, nei suoi dipinti e nella cartella *Kinderbilder* (1912), i temi del giocattolo e del senso di protezione, creando scene singolari e rappresentazioni che evocano un'intimità tipicamente infantile.

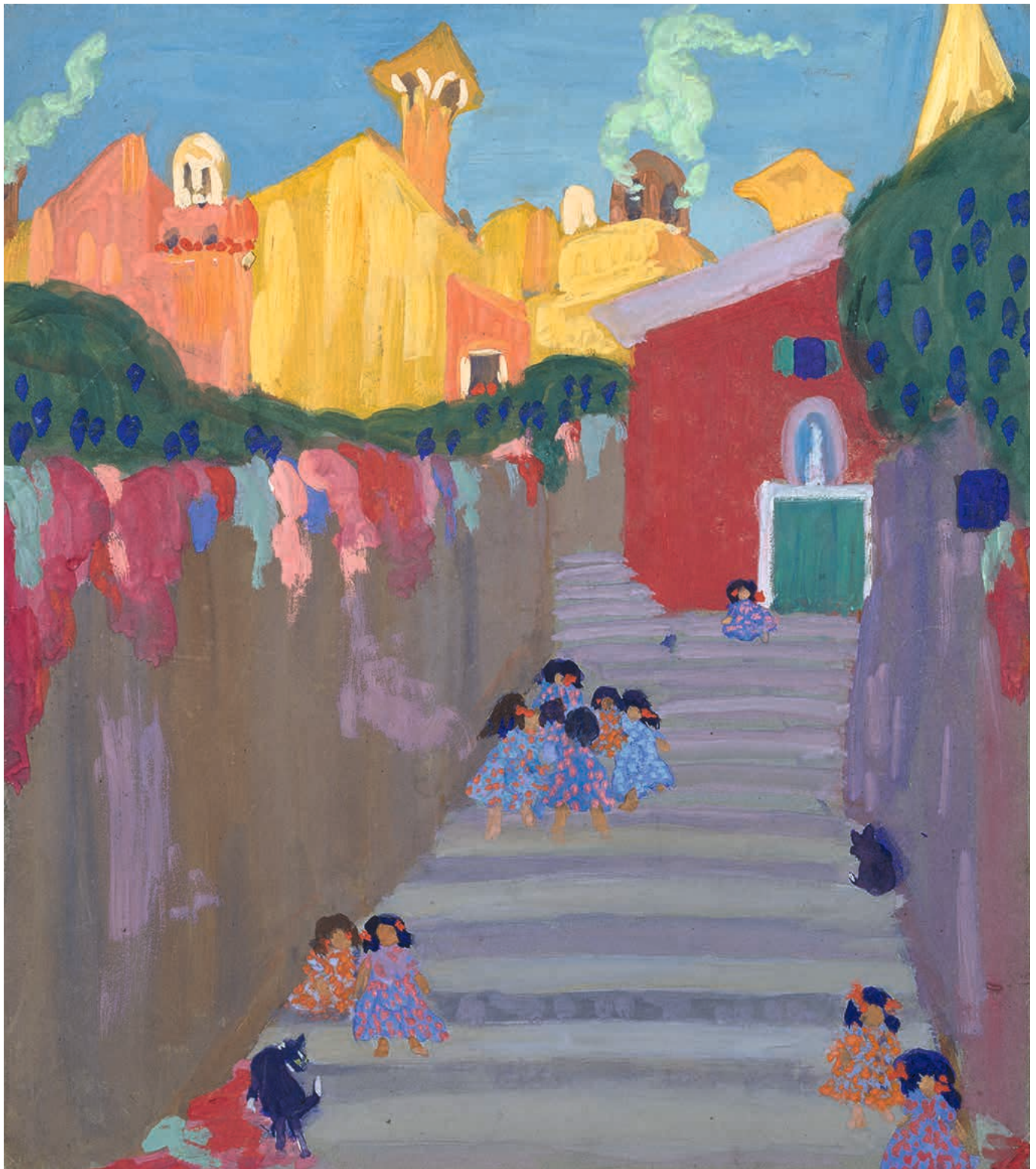
13 È inoltre visibile la facciata del monastero delle Clarisse, i cui terreni erano cinti da alti muri che forse racchiudevano la scala raffigurata nel dipinto. Nelle vicinanze si trova la chiesa di San Francesco con il relativo campanile, alla quale era annesso il convitto di una congregazione cattolica. Il campanile è tuttora visibile dalla gradinata. Si ringrazia Elisabetta Canepa, dell'Archivio Storico della Città di Rapallo, per il prezioso aiuto nell'identificazione dei luoghi.

14 La datazione e l'inquadramento editoriale del volume possono essere stabiliti con certezza nonostante l'assenza di dati nel libro. Riferimenti in merito si trovano nelle *Mitteilungen für die Mitglieder der Anthroposophischen Gesellschaft*, 7, 1914, p. 39, e nel «Börsenblatt für den deutschen Buchhandel», 6 giugno 1914, n. 128, p. 673, dove la casa editrice fiduciaria Georg C. Steinicke (Monaco) pubblicizzava il «nuovo, singolare libro illustrato». Il volume fu accolto con favore e venne definito «un incantevole libro illustrato di reale valore artistico, che non dovrebbe mancare in nessuna cameretta dei piccoli del Siegerland» («Siegener Zeitung», 9 dicembre 1922, p. 289).

15 *Ritratto del Dr. Wilhelm Heß* (Museum Wiesbaden), *Penisola di Neringa* (Siegen, Siegerlandmuseum), *Senza titolo* [Paesaggio montano], riprodotto in Cat. mostra Siegen 1998, p. 19.

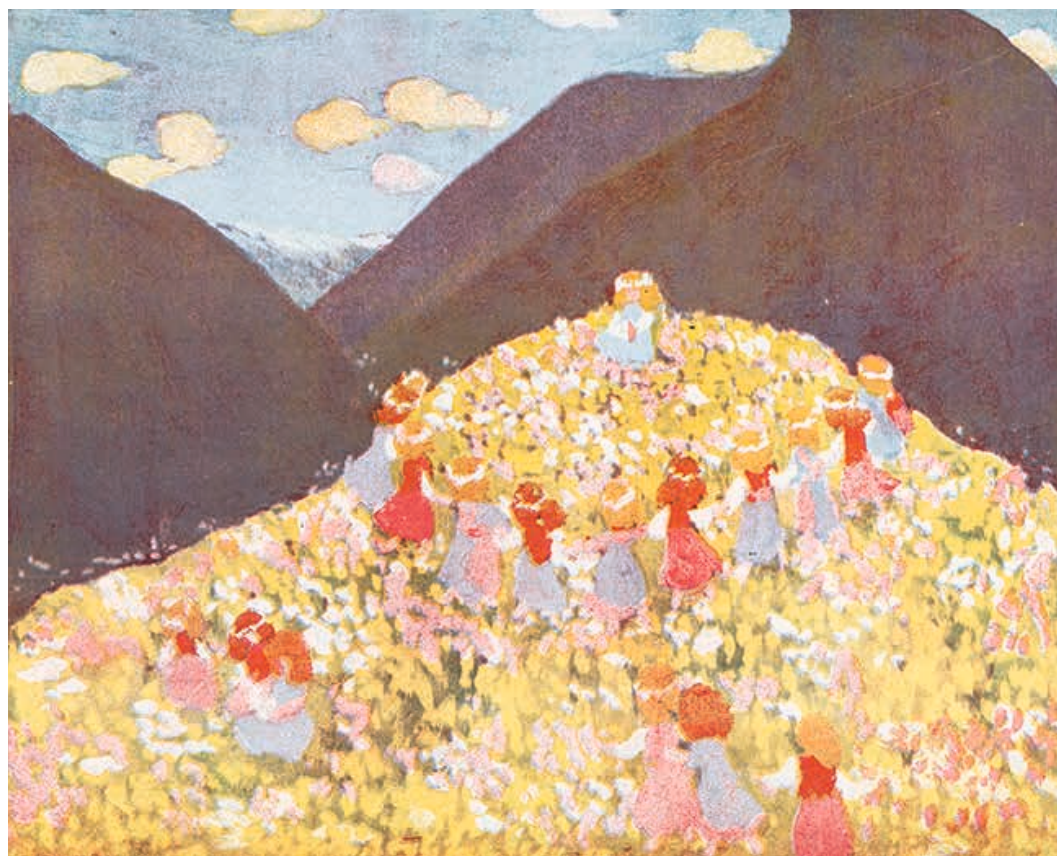
16 «Da una piccola sala espositiva, in cui Emmi Dresler vendeva inizialmente giocattoli Waldorf e le deliziose ceramiche del fratello, nacque una *Kunststube* [bottega d'arte]», (necrologio di Emmi Dresler, s.d., raccolta inedita gentilmente messa a disposizione dall'Archivio Dreslers Park/Gelbe Villa, Kreuztal).

Si ringraziano tutti coloro che hanno fornito indicazioni preziose per le ricerche su Emmi Dresler: Nina Badenberg, Frank W. Frisch, Eike Jungheim, Petra Oberhäuser, Maite Ruge, Ingo Schultze-Schnabl, Ria Siewert, Oliver Teufer, Peter Vitt.



← *Bambini che giocano* (*Spielende Kinder*), 1907 ca. – [Cat. 15]
→ *Ringelreigen. Frühling, Sommer, Herbst und Winter*, 1914 – [Cat. 16]







← → *Ringelreigen. Frühling, Sommer, Herbst und Winter 1914* – [Cat. 16]



← → Ringelreigen. Frühling, Sommer, Herbst und Winter, 1914 – [Cat. 16]



—Melanie Vietmeier

→ Elisabeth Epstein seduta in giardino, s.d. –
Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco

Elisabeth Epstein



Reti e sodalizi — Elisabeth Epstein

Elisabeth Ivanovna Epstein (1879-1956) fu un'artista cosmopolita. Come tessitrice di reti relazionali, contribuì in modo determinante agli scambi culturali franco-tedeschi agli inizi del XX secolo e rappresentò per il Blaue Reiter un importante punto di raccordo con la scena artistica francese progressista. Fu inoltre una delle poche artiste a figurare, già nel 1911/1912, nella prima mostra della redazione di *Der Blaue Reiter* (*Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter*). Per tutta la vita espose i propri dipinti nell'ambito di numerose mostre e nel 1912/1913 pubblicò dei saggi sulla rivista «Der Sturm». Anche il suo carteggio con Vasilij Kandinskij e Gabriele Münter testimonia un profondo interesse per la teoria dell'arte.

Nata come Elisabeth Hefter¹ a Żytomyr, nel territorio dell'odierna Ucraina, studiò a Mosca presso il rinomato pittore impressionista Leonid Pasternak prima di trasferirsi a Monaco nel 1898. Il matrimonio ivi contratto con il medico e consigliere comunale polacco Mieczysław Epstein fu sciolto nel 1911, dopo che i due vivevano separati già dal 1905. Dopo ulteriori studi presso la scuola d'arte privata del pittore sloveno Anton Ažbe nel 1899/1900 e alla scuola Phalanx di Kandinskij nel 1902/1903, prese lezioni da Alexej von Jawlensky e fu periodicamente ospite del salotto di Marianne von Werefkin.² La sua cerchia di conoscenze internazionale comprendeva inoltre le compagne di studi della Phalanx Münter e Olga Meerson, nonché Alexander Sacharoff e il praghese Eugen von Kahler. Dal 1904 Epstein viaggiò regolarmente in Svizzera e a Parigi. All'Académie de la Palette conobbe Sonia Delaunay-Terk, che la introdusse nella cerchia del gallerista Wilhelm Uhde,³ uno dei primi importanti promotori dell'arte moderna a Parigi. Fu poi Epstein a raccomandare



← Elisabeth Epstein al cavalletto, Parigi 1909 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco

Kandinskij all'associazione artistica Les Tendances Nouvelles e alla rivista omonima, in cui nel 1907 furono pubblicati due ritratti maschili della pittrice (oggi dispersi),⁴ che sotto il profilo formale suggeriscono un dialogo con l'opera di Delaunay-Terk. → Fig. p. 212

Nel 1908 Epstein si stabilì definitivamente a Parigi, divenendo un *trait d'union* essenziale tra il Blaue Reiter e l'avanguardia francese: nel 1911 si fece promotrice del contatto decisivo tra Robert Delaunay e Kandinskij, che successivamente lo invitò a partecipare alla prima mostra del gruppo e all'omonimo almanacco. Ciò non solo valse al Blaue Reiter il contributo di uno dei più importanti rappresentanti dell'arte francese contemporanea, ma aprì al tempo stesso a Delaunay la strada verso un riconoscimento nel più vasto panorama artistico tedesco – un gesto per il quale Delaunay-Terk ringraziò ripetutamente Epstein. Epstein stessa presentò alla prima mostra della redazione del *Blaue Reiter* una *Natura morta con cappello* e un *Ritratto*, che fu uno dei pochi lavori a essere riprodotti nel catalogo. Come emerge dall'ampio carteggio con Kandinskij, egli fu il suo mentore artistico e stimava la sua arte al punto da acquistare il *Ritratto* direttamente dalla mostra per la propria collezione.⁵ → Fig. p. 137 a dx Grazie alla mediazione di Epstein, Kandinskij poté inoltre acquistare da Delaunay il dipinto *Il cortile* del pit-



↑ Elisabeth Epstein, *Ritratto maschile*, riprodotto in «Les Tendances Nouvelles», III (1907), n. 34, dopo p. 649 – Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunsthaus München

tore Henri Rousseau, già scomparso e molto apprezzato dal Blaue Reiter.⁶ Dell'opera giovanile di Epstein si è conservato poco; persino dell'anno 1911, in cui dipinse instancabilmente,⁷ sono noti soltanto due autoritratti, → Figg. pp. 216-217 che nella loro bidimensionalità e nei contorni nitidi rivelano una vicinanza tanto alle artiste e agli artisti dell'avanguardia francese, come Henri Matisse, quanto alla Neue Künstlervereinigung München (NKVM – Nuova Associazione degli Artisti di Monaco).⁸

Da Parigi Epstein continuò a coltivare i propri contatti transnazionali, intrattenendo con Kandinskij una fitta corrispondenza in merito alle strategie di presentazione e di vendita delle proprie opere. I due artisti discutevano, ad esempio, su quali opere inviare a Monaco per la mostra del Blaue Reiter, quali esporre al Salon d'Automne di Parigi e se partecipare, nel 1911, alla mostra *Union*,⁹

promossa dall'editore della rivista «Les Tendances Nouvelles» Alexis Mérodack-Jeanneau. Grazie agli studi presso l'Académie de la Grande Chaumière¹⁰ e alla partecipazione, a partire dal 1910, al circolo domenicale Mouvement franco-russe di Delaunay-Terk, Epstein era ben integrata nel mondo dell'arte parigino. Frequentò anche numerose mostre e salotti, come quello di Marguerite Steinheil,¹¹ l'ex amante del presidente francese Félix Faure, nota per il coinvolgimento in alcune vicende scandalose. A Parigi, Epstein incontrava regolarmente Meerson. A entrambe Münter inviò alla fine del 1910 copie della xilografia *Buon anno*.¹² Nel 1912 Epstein ricevette la visita di Franz Marc, Maria Franck-Marc e August Macke. A sua volta Marc la raccomandò a Herwarth Walden, il quale non solo espose due suoi ritratti all'Erster Deutscher Herbstsalon (Primo Salone d'Autunno Tedesco), ma le offrì anche le pagine della sua rivista «Der Sturm» per la pubblicazione dei saggi *Einige Gedanken über Bildentstehung*, contenente alcune riflessioni sulla genesi pittorica, e *Das Lächerlichsein*.¹³ Le sue riflessioni teoriche sull'arte contemporanea e sulle proprie opere emergono anche dalle lettere a Kandinskij, al quale riferiva nel 1911: «Mi abbandono completamente e senza riserve alle sensazioni e alla percezione [...] e in ciò non mi sembra di fare qualcosa di superfluo, bensì al contrario di avvicinarmi, da un'altra angolazione, a qualcosa di molto autentico e, sebbene solo lentamente, accessibile, che si accompagna a un lento sviluppo spirituale verso la liberazione. Faccio ciò che prima non riuscivo a fare: permetto a me stessa semplicemente di “essere” invece di pensare». ¹⁴ Epstein criticava inoltre la tendenza alla stilizzazione e l'imitazione senz'anima delle mode pittoriche, individuando la strada giusta per la propria pratica nello «studiare anzitutto le cose e la mia percezione di esse». ¹⁵

Allo scoppio della Prima guerra mondiale, Epstein scelse l'esilio in Svizzera, unendosi a Ginevra ai circoli pacifisti attorno a Romain Rolland.¹⁶ A partire dagli anni Venti la sua produzione consiste principalmente in nature morte che recepiscono diverse tendenze del cubismo e della Nuova Oggettività. In un periodo di difficoltà economiche, chiese consiglio a Münter sulle possibilità di esporre e vendere a Monaco e sulla disponibilità di commissioni per i suoi ritratti in miniatura eseguiti da fotografie.¹⁷ Negli anni Trenta e

Quaranta, la cittadinanza svizzera, ottenuta nel 1929, proteste l'artista di origine ebrea dalle persecuzioni nazionalsocialiste.¹⁸ Tramite Franck-Marc, nel 1934 Epstein riprese i contatti con Kandinskij, che un anno prima era emigrato in Francia.

Le biografie di Epstein e delle persone a lei contemporanee mettono in evidenza l'enorme mobilità e la capacità di interconnessione dell'avanguardia, ma mostrano anche come le guerre e i mutamenti politici abbiano condizionato e alterato il percorso delle correnti artistiche in seno alla modernità. Epstein seppe aprirsi costantemente a nuove reti di relazioni, come il gruppo parigino Les Surindépendants negli anni Trenta, restando al contempo fedele ai sodalizi nati all'epoca del Blaue Reiter.

——— 1 Sulla genealogia del nome e sulla biografia, cfr. Oliiynk 2022, p. 101.

2 Reinhardt 2014, p. 144.

3 Sonia Delaunay-Terk contrasse nel 1908 un matrimonio di convenienza con Uhde.

4 «Les Tendances Nouvelles», III (1907), n. 34, dopo p. 649. Nel medesimo numero furono pubblicate anche tre xilografie di Vasilij Kandinskij: *Il drago* (1903), *Stelle* (1907) e *Gatto* (1907).

5 Oliiynk 2022, p. 100.

6 Hoberg 2021, p. 167.

7 Mentre nel 1910 Elisabeth Epstein attraversò una crisi creativa di cui si lamentava nelle lettere a Gabriele Münter, nel 1911 scrisse di una nuova energia grazie alla quale produceva costantemente nuove opere. Cfr. le lettere di Elisabeth Epstein a Gabriele Münter, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco.

8 *Elisabeth Iwanowna Epstein*, in Opuscolo mostra Monaco 2020, s.p.

9 Elisabeth Epstein a Vasilij Kandinskij, 16 agosto 1911 e 30 agosto 1911, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco. L'Union internationale des Beaux-Arts, des Lettres, des Sciences et de l'Industrie organizzò dei saloni nel 1905 e nel 1907 ad Angers e nel 1910 e nel 1911 a Parigi.

10 Nel suo curriculum vitae del 29 ottobre 1941 cita questa tappa nel suo percorso di formazione senza indicarne gli anni. Cfr. archivio dell'Istituto svizzero di studi d'arte (SIK-ISEA), Zurigo.

11 Epstein riferisce di una mostra in «Impasse Ronsin nella casa degli Steinheil». (Elisabeth Epstein a Gabriele Münter, inizio novembre 1910, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco). Félix Faure morì durante un incontro con Marguerite Steinheil. A quest'ultima furono inoltre attribuiti gli omicidi del marito e della madre, un'accusa da cui fu tuttavia proscioltta. Cfr. Carole Sterlé, *L'affaire Marguerite Steinheil*, in «Le Parisien», 24 luglio 2025, aggiornato il 22 agosto 2025, URL: <<https://www.leparisien.fr/faits-divers/laffaire-marguerite-steinheil-lhistoire-dune-veuve-scandaleuse-accusee-dun-double-meurtre-24-07-2025-WY3P6ZUT4NH3PJ626NJM4ODXN4.php>> [ultimo accesso 14 aprile 2026].

12 Elisabeth Epstein a Gabriele Münter, 2 gennaio 1911, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco.

- 13** Epstein 1912; Epstein 1913.
14 Elisabeth Epstein a Vasilij Kandinskij, presumibilmente agosto 1911, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco.
15 *Ibid.*
16 Pallini 2006, p. 14.
17 Elisabeth Epstein a Gabriele Münter, 11 aprile 1921, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco.
18 Reinhardt 2017, p. 171.

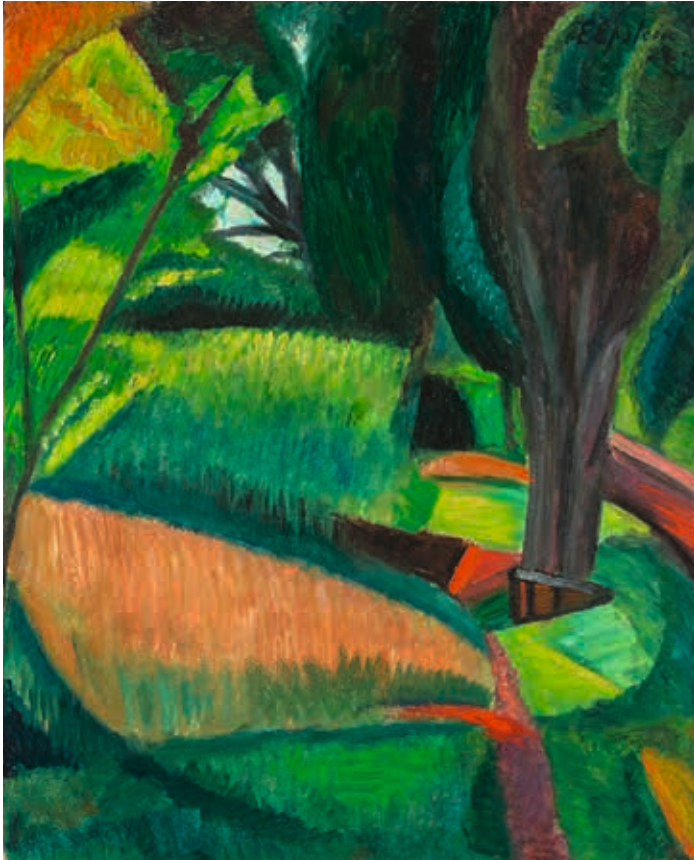
Si ringraziano Bernd Hefter e Oksana Oliinyk per le indicazioni fornite su Elisabeth Epstein.



← *Autoritratto (Selbstporträt)*, 1911 – [Cat. 17]
→ *Autoritratto (Selbstporträt)*, 1911 – [Cat. 18]

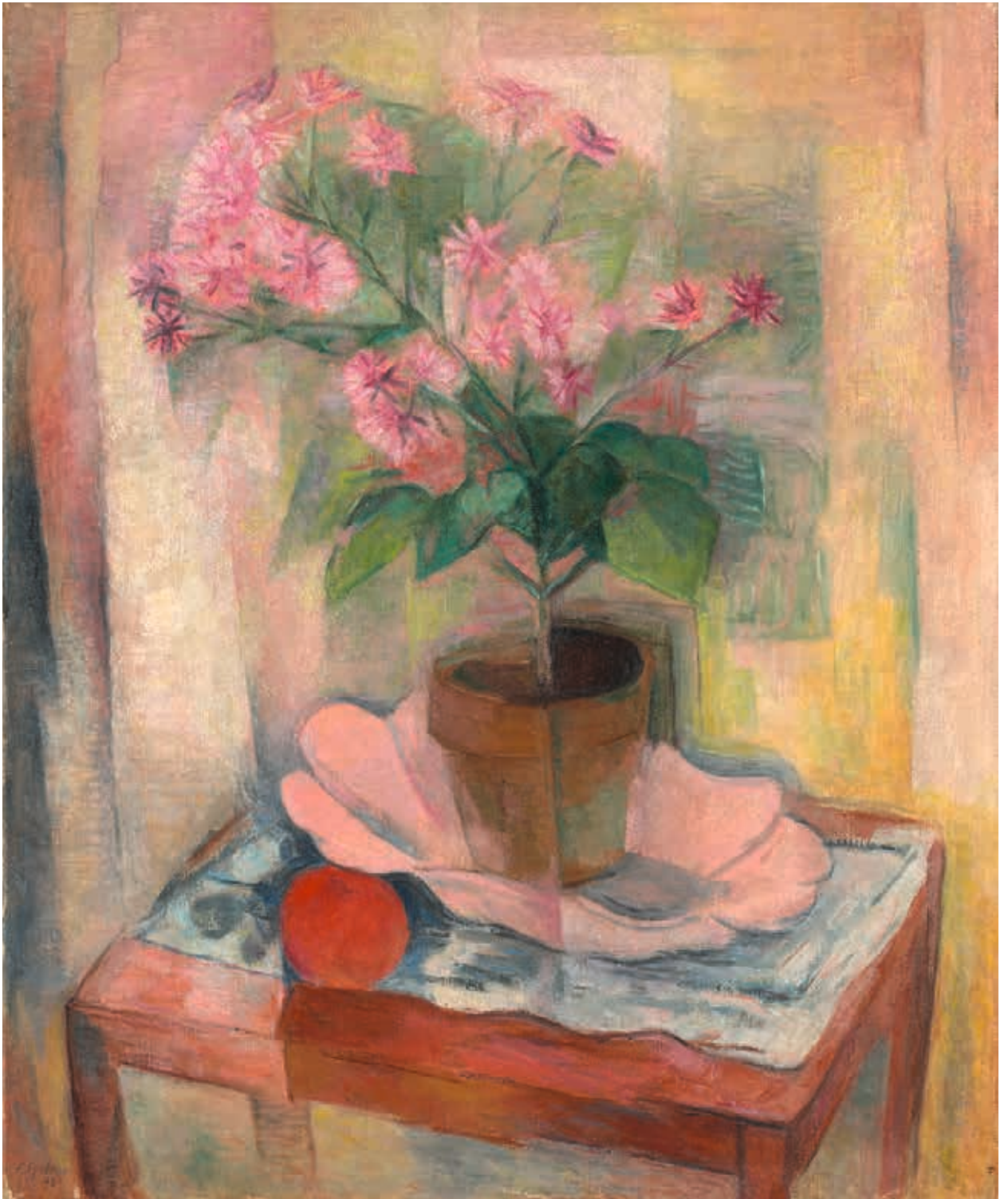






- ← *Maison avec arbre* 1914 – [Cat. 19]
- *Fantasia boschiva (Waldphantasie)*, 1928 – [Cat. 21]
- *Sedia rossa alla finestra (Roter Stuhl am Fenster)*, 1928 – [Cat. 20]





- ← *Natura morta sul tavolo rotondo* (Stillleben auf dem runden Tisch), 1945 – [Cat. 23]
- ← *Natura morta con brocca* (Stillleben mit Kanne), 1935 – [Cat. 22]
- *Natura morta con fiori* (Stillleben mit Blumen), 1946 – [Cat. 24]

—Klara Drenker-Nagels

→ Elisabeth Erdmann-Macke, 1910 ca. – Bonn, Museum August Macke Haus

Elisabeth Erdmann



—Macke

«Il mio secondo io» — Elisabeth Erdmann-Macke

In quanto partner congeniale del pittore August Macke, sua moglie Elisabeth (1888-1978) è entrata nella storia dell'arte come il suo «secondo io» e come colei che, per il giovane artista in ascesa, fu non solo musa e modella, intima confidente e costante fonte d'ispirazione, ma anche la persona che ne sostenne instancabilmente il percorso artistico. Dopo la precoce scomparsa del marito, avvenuta nel 1914, Elisabeth ne preservò l'intera opera, adoperandosi con successo affinché non cadesse nell'oblio. Grazie ai suoi scritti e alle sue memorie, oggetto di pubblicazione, è inoltre considerata una testimone importante della genesi e dell'affermazione dell'arte moderna negli anni precedenti alla Prima guerra mondiale.¹

Nata in una famiglia di industriali di Bonn, crebbe protetta in un benestante contesto borghese. Poliedrica e dotata di talento, suonava il pianoforte, cantava e scriveva sia fiabe che poesie; per un periodo accarezzò persino l'idea di diventare scrittrice. Elisabeth aveva solo quindici anni quando, nel 1903, conobbe August Macke, di un anno più grande, mentre andava a scuola. Tra i due sbocciarono un amore intenso e un vivo interesse reciproco per le rispettive ambizioni e inclinazioni artistiche. Nel 1909 si sposarono, trascorsero il primo anno di matrimonio a Tegernsee, in Baviera, dove nacque anche il primo dei loro due figli, e alla fine del 1910 si stabilirono a Bonn. L'eredità paterna di Elisabeth consentì alla giovane coppia di condurre un'esistenza in larga misura indipendente e ad August Macke di svolgere un'attività artistica libera da preoccupazioni, nella quale lei fu coinvolta sin dall'inizio.

In linea con la compenetrazione tra arte e vita perseguita in quegli anni, Elisabeth realizzò – affiancando la madre e la nonna – ricami per arazzi, rivestimenti di mobili, cuscini, tovaglie e bordure di abiti, basandosi su disegni di August. In seguito, dopo la morte del marito, rielaborò alcuni motivi tratti dai dipinti di quest'ultimo, assem-

blandoli secondo il proprio gusto in nuove composizioni tessili. Inoltre, fissò spesso idee proprie per dipinti, abiti, inserti per camicette, cappelli e gioielli nei taccuini di schizzi di August.

Ispirati dall'interesse di Gabriele Münter e Vasilij Kandinskij per la tradizionale pittura sottovetro dell'Alta Baviera, anche August ed Elisabeth Macke si dedicarono intorno al 1911/1912 a questa tecnica, particolarmente amata nell'ambiente conviviale degli amici artisti.² Benché anche in questo caso lei si sia spesso limitata a riprodurre i bozzetti del marito con questa tecnica,³ i disegni di Elisabeth presenti nei taccuini di August attestano la sua piena autonomia creativa per quanto riguarda sia il dipinto sottovetro *Madonna con bambino*⁴ → Fig. p. 228 che la «*Scena orientale*».⁵ → Fig. p. 228 In piena coerenza con la tradizionale arte popolare della pittura sottovetro, strutturò le forme in modo piano, essenziale e fortemente stilizzato, delimitandole con chiarezza mediante contorni scuri, e scelse una tavolozza intensamente luminosa e ricca di contrasti. Poiché trasferiva i disegni preparatori direttamente sulla superficie del vetro, nei dipinti i motivi appaiono speculari.

Il bozzetto per *Madonna con bambino* si trova in un taccuino utilizzato da August Macke intorno al 1907/1908 durante i soggiorni con Elisabeth a Berlino e Dresda. Nelle pinacoteche visitate in quell'occasione, entrambi rimasero affascinati dalla pittura del primo Rinascimento e, in particolare, come annotato dalla stessa Elisabeth, da Ercole de' Roberti.⁶ Le sue rappresentazioni di Madonne in trono sotto un baldacchino potrebbero quindi aver ispirato Elisabeth per la sua raffigurazione profana di una madre con il proprio figlio. Al posto delle figure sacre compaiono alberi e fiori stilizzati, il cui carattere ornamentale viene ripreso nei decorativi punti colorati sul bordo del dipinto, dissolvendone così la funzione delimitante.

Non è accertato se l'opera di piccolo formato *Scena sacra bizantina*, → Fig. p. 229 per la quale non si ha notizia di alcun disegno preparatorio, sia interamente di mano di Elisabeth;⁷ i criteri stilistici lo rendono tuttavia plausibile. La simmetria della costruzione, l'isocefalia, ossia l'altezza uniforme delle teste degli apostoli, l'enfasi sulla figura sacra al centro della composizione semicircolare, la forma della sua corona nonché la fila di fiori che chiude inferiormente lo spazio compositivo lasciano supporre che l'artista abbia tratto ispirazione dai mosaici bizantini, che August ed Elisabeth ebbero modo di vedere nel 1908 a Ravenna, nella chiesa di San Vitale, durante un viaggio attraverso l'Italia settentrionale, al quale erano stati invitati dalla madre di lei.⁸

La paradisiaca «*Scena orientale*», → Fig. p. 228 riccamente ornata di elementi floreali e animali stilizzati, nacque nel contesto del vivo interesse per la cultura araba e per quelle nordafricane che August Macke sviluppò in particolare a partire dal 1910. L'opera, tuttavia, appare ispirata non tanto da una visione diretta – Elisabeth si era recata in Tunisia con i genitori nel 1904, dieci anni prima del marito – quanto piuttosto dalla lettura di fiabe e racconti di queste regioni, assai apprezzati nella loro cerchia di amici artisti.⁹

Nonostante tutta questa produzione autonoma, Elisabeth Macke non rivendicò mai per sé il ruolo di artista. Ciò non toglie che la sua presenza sia stata essenziale per l'arte di August Macke, la quale senza di lei, non esisterebbe.

——— 1 Erdmann-Macke 1962; Erdmann-Macke/Jochimsen/Reinhardt 2009; Erdmann-Macke/Jochimsen/Reinhardt 2021.

2 Erdmann-Macke/Jochimsen/Reinhardt 2009, pp. 96 sg.

3 Cfr. Bartmann 1979.

4 Cfr. Heiderich 1987, vol. I, p. 428, taccuino n. 12 A, p. 45.

5 Cfr. Heiderich 1987, vol. II, p. 849, taccuino n. 40, p. 63.

6 Cfr. Erdmann-Macke 1962, p. 89.

7 Dominik Bartmann considera Erdmann-Macke mera coesecutrice sia di quest'opera sia del dipinto sottovetro *Madonna con bambino*. Cfr. Bartmann 1979, nn. 2 e 3, pp. 40 sg.

8 Cfr. Erdmann-Macke/Jochimsen/Reinhardt 1962, p. 92. Quei mosaici avevano impressionato entrambi profondamente. Parallelismi sussistono in particolare con la raffigurazione dell'imperatrice Teodora e del suo seguito.

9 Erdmann-Macke/Jochimsen/Reinhardt 2009, pp. 96 sg.



↑ August ed Elisabeth con il figlio Walter,
1911 – Bonn, Museum August Macke Haus
↓ August Macke ed Elisabeth Gerhardt,
1908 – Bonn, Museum August Macke Haus







- ← «Scena orientale» («Orientalische Szene»), 1912 – [Cat. 27]
- ← *Madonna con bambino* (*Madonna mit Kind*), 1911 ca. – [Cat. 26]
- *Scena sacra bizantina* (*Byzantinische Heiligenszene*), 1910/1911 ca. – [Cat. 25]

—Henrike Hans

→ Natalia Goncharova con il viso dipinto, 1913 –
comparsa in «Teatr v karikaturach», Mosca, n. 3,
21 settembre 1913

Natalia
Gonch



arova

Donna di confine —Natalia Goncharova

Quando nel 1913 fu inaugurata a Mosca la prima grande mostra personale di Natalia Goncharova (1881-1962), il pubblico ebbe la possibilità di scoprire la produzione dell'artista in tutta la sua straordinaria ricchezza, con oltre settecentosessantuno opere esposte.¹ E non fu soltanto il numero dei lavori presentati a risultare eccezionale: si trattava infatti della prima monografica dedicata a un'artista in grado di riunire opere realizzate con mezzi espressivi differenti nell'arco di tredici anni di attività.² Pubblico e stampa ne rimasero elettrizzati: le dodicimila persone che la visitarono in poche settimane, le tre edizioni del catalogo – concepito come un vero e proprio «catalogo ragionato» che includeva, oltre ai pezzi in mostra, un'altra sessantina di opere – andate esaurite e i consistenti volumi di vendita balzarono agli onori della cronaca.³ Nelle intenzioni dell'artista, l'esposizione avrebbe dovuto contare almeno un acquerello in più: alla fine del 1912, Goncharova aveva infatti chiesto a Franz Marc di inviarle per la rassegna un foglio che gli aveva spedito poco più di un anno prima.⁴ Sebbene l'acquerello sia andato perduto durante il tragitto verso Mosca,⁵ tale richiesta testimonia il desiderio dell'artista di presentarlo in un'esposizione universale di tutte le sue opere.

La monumentale dimensione della mostra è emblematica di un'esistenza artistica la cui produttività infranse ogni barriera sociale e formale: inizialmente iscritta alla classe di scultura presso l'Istituto di pittura, scultura e architettura di Mosca, su impulso del compagno di vita e di lavoro Michail Larionov, → Fig. p. 238 Goncharova passò alla pittura, disciplina che apprese in gran parte da autodidatta.⁶ Formatasi sull'arte di maestri quali Paul Cézanne, Vincent van Gogh e Paul Gauguin – che ebbe modo di studiare nella collezione di Sergej Ščukin⁷ – e influenzata dalla pittura di icone e dall'arte popolare russa, l'artista creò rappresentazioni caratterizzate dalla semplificazione delle forme, dalla bidimensionalità e da un'intensa



→ Natalia Goncharova, s.d.

cromia, dando vita a ciò che è stato definito neoprimitivismo. «[...] il mio cammino conduce all'origine di tutte le arti, verso l'Oriente»,⁸ scrisse Goncharova nel suo «Manifesto» contenuto nel catalogo della mostra del 1913. Con ciò si riferiva a un programma artistico che traeva il proprio vocabolario formale e la propria forza espressiva dalla tradizione dell'iconografia sacra e dai *lubki* – le stampe e i fogli illustrati dell'arte popolare russa – conferendo così all'apparenza delle cose una dimensione mistica.⁹

Le prime esposizioni dei suoi dipinti suscitarono reazioni veementi: nel 1910, la raffigurazione di nudo *La divinità della fertilità* fu sequestrata dalla polizia durante una mostra della durata di un solo giorno e Natalia Goncharova fu processata con l'accusa di pornografia.¹⁰ All'epoca, la pittura di nudo non era ritenuta un ambito consono alle donne. Le sue figure maschili, colte mentre fanno il bagno apparentemente inconsapevoli di essere osservate, → Fig. p. 238 erano prive di precedenti nella tradizione delle pittrici russe.¹¹ Nel 1911/1912 lo scandalo si ripeté quando le sue immagini sacre furono confiscate nel corso di una mostra e l'artista fu accusata di blasfemia.¹²



↑ Natalia Goncharova, *Vendemmia*, 1910/1911 – Parigi, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou

Tali scandali segnarono profondamente la sua immagine nella percezione pubblica, che la stessa Goncharova, nei primi anni Dieci del Novecento, seppe orientare con crescente consapevolezza. Anima dell'avanguardia russa, l'artista fu tra i membri fondatori dell'associazione artistica Bubnovyj valet (Fante di quadri), mentre insieme a Larionov costituì il gruppo Oslinyj chvost (Coda d'asino), di cui inviò alla stampa il manifesto di adesione al cubismo e al primitivismo sotto forma di lettera di quattordici pagine.¹³ Alla mostra del gruppo Coda d'asino del 1911/1912 – che vide la partecipazione di Marc Chagall, Vladimir Tatlin e Kazimir Malevich¹⁴ – seguirono altri due progetti espositivi co-organizzati da Goncharova. Come quelle precedenti, le rassegne *Mišen'* (Bersaglio) del 1913 e No. 4 (1914) riunirono numerose personalità del panorama artistico che sostenevano con convinzione la ricerca di un linguaggio espressivo non accademico.

Parallelamente allo sviluppo dei nuovi formati espositivi, Natalia Goncharova diede nuovo impulso alla propria attività artistica superando i confini tra i generi, illustrando libri e organizzando letture e serate di danza in cui lo scandalo era spesso deliberatamente ricercato. In pubblico appariva con il volto dipinto, in segno di protesta contro il sequestro delle sue opere e come coerente punto di contatto tra politica e arte – un atteggiamento che la rende una

precorritrice della *performance art*.¹⁵ Attraverso la pittura si confrontò con le avanguardie dell'Europa occidentale approdando a una sintesi cubo-futurista in cui il soggetto viene scomposto in prismi caratterizzati — come nelle sue opere giovanili — da un'intensa cromia e da una spiccata tensione dinamica. Insieme a Larionov, nel 1912/1913 sviluppò il concetto di raggismo quale fondamento dell'arte astratta in Russia, diffondendone la teoria sotto forma di manifesto.

Tra gli esponenti della mostra del Fante di quadri dell'inverno 1910/1911 figurava anche Vasilij Kandinskij, giunto a Mosca nell'autunno del 1910.¹⁶ Nel novembre dello stesso anno, Natalia Goncharova fece dono a Kandinskij della sua *Natura morta con aragosta* (1909/1910), opera che quest'ultimo conservò nella propria collezione fino alla morte.¹⁷ I due erano accomunati dal lavoro in seno a collettivi volti a promuovere un rinnovamento spirituale nella società e nell'arte, per il quale Goncharova aveva già elaborato un'efficace trasposizione visiva, rappresentata dall'immagine dell'arcangelo Michele come cavaliere dell'Apocalisse per l'opuscolo della mostra del Fante di quadri.¹⁸ Alla fine del 1911 inviò a Kandinskij diversi disegni, tra cui presumibilmente il foglio *La vendemmia*, riprodotto da quest'ultimo e da Marc nell'almanacco del Blaue Reiter.¹⁹ Lo scambio artistico si intensificò con la partecipazione di Goncharova alla seconda mostra del Blaue Reiter nel 1912. Marc la coinvolse, tra l'altro, nel progetto di una Bibbia illustrata del gruppo, per il quale l'artista realizzò alcuni schizzi.²⁰ Nel 1913 e nel 1914 partecipò con un'opera per ciascuna occasione alle mostre del Blaue Reiter presso la galleria Der Sturm di Herwarth Walden, e prese parte con tre dipinti anche all'Erster Deutscher Herbstsalon (Primo salone d'autunno tedesco) organizzato dalla medesima galleria nel 1913.²¹ Lo scoppio della Prima guerra mondiale nel 1914 impedì a Walden di organizzare l'iniziativa successiva: una doppia personale con opere di Goncharova e Larionov. Nel 1915 Natalia Goncharova emigrò a Parigi, dove lasciò un'impronta indelebile sui *Balletti russi* di Sergej Djačilev in qualità di costumista e scenografa.²²

Lo scambio con esponenti del panorama internazionale e con diversi gruppi d'avanguardia fu fondamentale per l'attività di Natalia Goncharova e non si limitò affatto al Blaue Reiter. L'artista intrattene infatti rapporti anche con i futuristi riuniti attorno a Filippo Tommaso Marinetti, così come con Robert Delaunay e Paul Guillaume a Parigi, presso la cui galleria espose nel 1914.

La poliedricità della sua produzione, unitamente all'approccio sperimentale e al rigore teorico che sottendeva il suo lavoro, confluì nel 1913 nel concetto di *Vsečestvo* (tuttismo), rivendicato da Natalia Goncharova e Michail Larionov.²³ Già la sua mostra personale del 1913 seguiva tale principio: configurandosi come un'installazione libera e priva di un ordinamento logico, essa appariva più come un progetto d'artista che come una rassegna curata in senso tradizionale.²⁴

Nel 1955 Natalia Goncharova sposò il compagno Michail Larionov, dopo decenni di sodalizio professionale durante i quali entrambi avevano saputo preservare la propria cifra stilistica individuale. Il matrimonio era volto in primo luogo alla salvaguardia del loro lascito artistico. Fu l'ultimo atto strategico di un'opera rivoluzionaria che seppe saldare in modo coerente azionismo, riflessione teorica e pratica artistica.²⁵

——— 1 Cfr. Raev 2015, pp. 116-119. L'esposizione fu organizzata da Klavdija Michajlova, la prima gallerista di Mosca, e fu successivamente presentata a San Pietroburgo in una selezione ridotta a duecento-cinquanta opere.

2 Cfr. Parton 2010, p. 92.

3 Cfr. *ibid.*

4 «Grazie di cuore a Mme Goncharova per l'acquerello. Naturalmente riceverà qualcosa da me» (Franz Marc a Vasilij Kandinskij, 16 gennaio 1912, in Kandinsky/Marc/Lankheit 1983, p. 117).

5 Cfr. Kandinsky/Marc/Lankheit 1983, p. 247.

6 Goncharova 2009, p. 67.

7 Cfr. Eipeldauer 2015, p. 10.

8 Goncharova 2009, p. 67.

9 Cfr. Furman 2016, p. 202.

10 Kemfert 2009, p. 12.

11 Parton 2010, p. 115.

12 Cfr. Parton 2010, p. 80.

13 Kemfert 2009, p. 13.

14 Parton 2010, p. 80.

15 Cfr. Sidlina 2019, p. 14.

16 Cfr. Uhlig 1999, p. 295. Cfr. anche il saggio di Isabel Wünsche in questo catalogo.

17 Parton 2010, p. 59.

18 *Ibid.*, p. 226.

19 «Arrivati oggi ottimi disegni della Goncharova» (Vasilij Kandinskij a Franz Marc, 22 dicembre 1911, in Kandinsky/Marc/Lankheit 1983, p. 86).

20 Parton 2010, p. 226.

21 Cat. mostra Berlino 1913, cat. 149-151.

22 Raev 2015, p. 118.

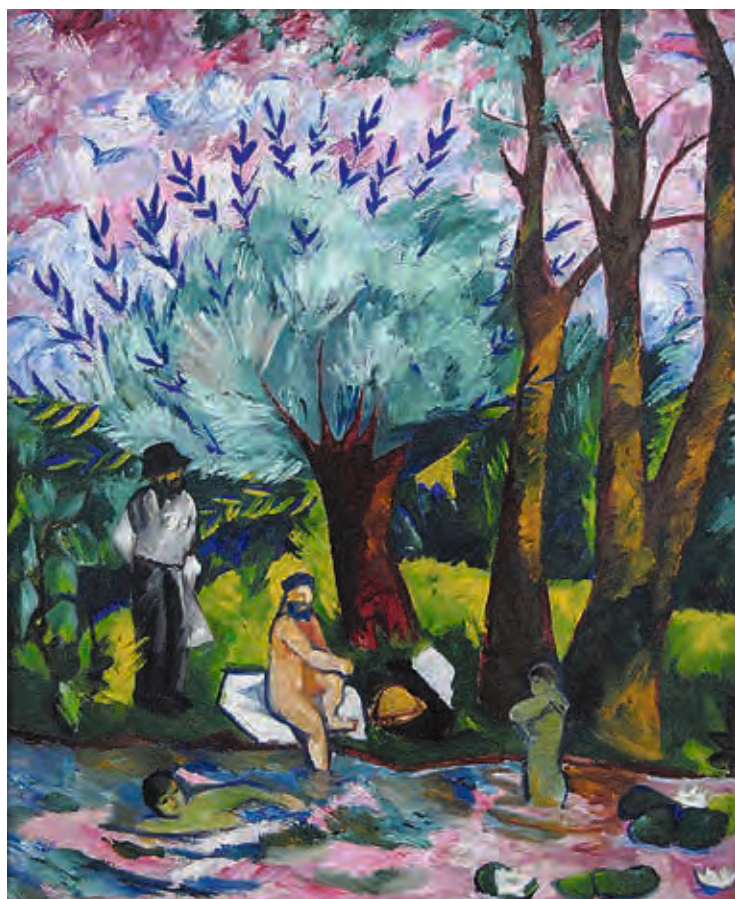
23 Cfr. Sidlina 2019, p. 14.

24 Furman 2016, p. 203.

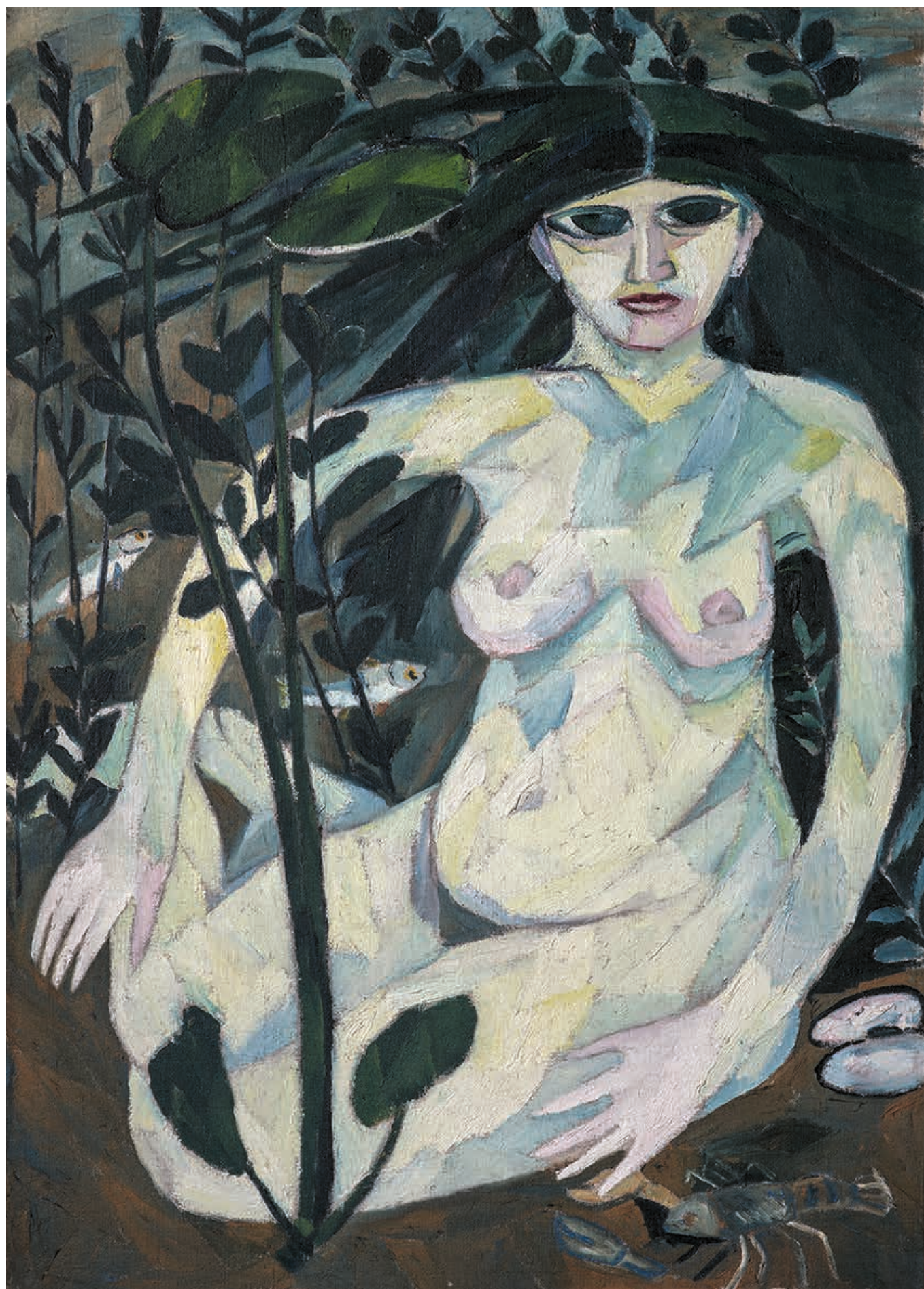
25 Cfr. Eipeldauer 2015, p. 8.



↑ Partecipanti alla mostra *Mišen'*, Mosca, 1913 – da sx: Michail Larionov, Sergej Romanovič, Vladimir Obolenskij, Natalia Goncharova, Maurice Fabbri, Alexander Shevchenko



- ← *Ritratto di Michail Larionov* (*Porträt Michael Larionow*), 1913 – [Cat. 62]
- ← *Baignade*, 1910 ca. – [Cat. 61]
- *Rusalka* (*Ninfa acquatica*) [*Rusalka (Wassernymphe)*], 1908 – [Cat. 60]





- ← Mezza figura femminile (Figurina) [Weibliche Halbfigur (Figurine)], 1922/1923 – [Cat. 64]
→ Manifesto «Grand bal de nuit, Salle Bullier grand bal des artistes», 1926 – [Cat. 65]



— Nicholas Maniu

→ Else Lasker-Schüler nelle vesti di Jussuf principe di Tebe,
frontespizio di *Mein Herz* (1912) – Collezione privata

Else
Lasker—



Schüler

Tra travestimento e mito — Ambivalenza di genere, identità ebraica e solidarietà poetica in Else Lasker-Schüler

Else Lasker-Schüler (1869-1945) è tra le figure più poliedriche e carismatiche dell'espressionismo. Nel 1894 si trasferì a Berlino, dove – incoraggiata dal romanziere e poeta Peter Hille – iniziò a scrivere. Con la sua prima raccolta poetica, *Styx* (1902), si impose rapidamente nell'ambiente dell'avanguardia berlinese. Tra le poesie più note del volume figura quella dedicata alla madre, morta prematuramente, che si apre con il celebre verso: «Bianca una stella canta un funebre canto».¹

La rilevanza di Lasker-Schüler non risiede tuttavia soltanto nella sua opera letteraria e figurativa, ma anche nel modo radicale in cui visse e mise in scena la propria identità. In un'ottica contemporanea, la sua opera assume un ruolo chiave nell'analisi dei ruoli di genere, della performatività e dei processi di autoaffermazione.

A partire dagli anni Dieci del Novecento, Lasker-Schüler elaborò la figura del «principe Jussuf di Tebe», il suo alter ego di matrice orientalista e sessualmente ambivalente.² Il principe è il sovrano di un regno immaginario in cui l'identità (di genere) non è statica, bensì liberamente plasmabile attraverso la poesia. In pubblico, l'artista apparve ripetutamente indossando abiti di impronta maschile



← Else Lasker-Schüler, Berlino, 1906 – Marbach, Deutsches Literaturarchiv Marbach, René Schickele Archiv → Else Lasker-Schüler, Berlino, 1906 – Marbach, Deutsches Literaturarchiv Marbach, René Schickele Archiv

nei panni del principe Jussuf, sovvertendo così le norme di genere dell'epoca. Del resto già in precedenza Lasker-Schüler aveva giocato con i codici della moda legati al genere, muovendosi consapevolmente tra una messinscena di sé «maschile» e «femminile»: una pratica che può essere letta retrospettivamente come un'anticipazione dell'arte *drag king*. L'artista seppe coniugare travestimento, gioco di ruolo poetico e automitizzazione in una strategia artistica radicale in cui vita e finzione confluivano deliberatamente l'una nell'altra.

In questo cosmo privato coinvolse persone a lei vicine. Nel 1912 conobbe Franz Marc e Maria Franck-Marc, includendoli nel proprio universo mitopoietico: Marc fu trasformato nel fratellastro Ruben, mentre Franck-Marc divenne Mareia o Marei, la moglie di

costui.³ Il fitto scambio epistolare, spesso sotto forma di cartoline dipinte, testimonia una profonda affinità spirituale e un dialogo artistico produttivo.⁴ Ispirata dall'interesse di Marc per il colore, Lasker-Schüler iniziò a colorare le sue chine, mentre Marc accolse motivi tratti dall'opera dell'amica nel proprio linguaggio figurativo. La sua presenza eccentrica e il suo stile di vita «sopra le righe» resero Lasker-Schüler celebre e controversa. Durante il suo soggiorno a Sindelsdorf e Monaco nel gennaio 1913, dove incontrò Marc e Franck-Marc, i suoi *outfit* connotati dall'ambivalenza di genere suscitarono grande scalpore.⁵ In quell'occasione entrò in contatto anche con altri membri del Blaue Reiter e sebbene non partecipasse attivamente ai progetti del gruppo, mantenne stretti legami con gli ambienti dell'avanguardia artistica. Fino al novembre 1912 fu inoltre legata in seconde nozze a Herwarth Walden, fondatore della rivista «Der Sturm» e dell'omonima galleria, snodi fondamentali per la diffusione delle nuove tendenze artistiche.⁶

La Prima guerra mondiale segnò una profonda cesura. Lasker-Schüler elaborò la perdita di Marc e di altri amici in poesie e romanzi epistolari. In merito alla morte di Marc scrisse: «Quando il cavaliere azzurro cadde [...] / le nostre mani si cercarono come anelli; – / ci bacciammo sulla bocca come fratelli».⁷ Anche il libro *Theben*, pubblicato nel 1923, è dedicato a questa amicizia. Nel disegno ivi contenuto, *La lega degli ebrei selvaggi*, → cat. 73 l'artista illustra una visione al contempo eroica e intima di comunità ebraica. Al disegno si affianca una poesia in cui commemora l'amico omosessuale Senna Hoy, morto da tempo.⁸ Qui identità ebraica, lutto e solidarietà poetica si fondono indissolubilmente.

In quanto artista ebrea, Lasker-Schüler prese presto posizione contro l'antisemitismo. L'ebraicità fu per lei fonte di orgoglio, mito e forza poetica.⁹ Nel 1938 la persecuzione nazionalsocialista la costrinse a emigrare in Svizzera e, poco dopo, in Palestina, dove, di fronte alle angoscianti notizie provenienti dall'Europa, entrò in una crisi interiore. Lasker-Schüler morì a Gerusalemme pochi mesi prima della fine della Seconda guerra mondiale. La sua opera rimane la testimonianza radicale di una modernità in cui arte, vita, ruoli di genere e resistenza sono intrecciati in modo inestricabile.

- 1 «Ein weißer Stern singt ein Totenlied», Else Lasker-Schüler, *Mutter*, in Lasker-Schüler/Kemp 1977, p. 12 (trad. it. di Maura Del Serra).
- 2 Cfr. Ingold 2024, p. 368; Dick 2010, pp. 123-125.
- 3 Cfr. Lasker-Schüler [1919] 2012, p. 146 (ventunesima lettera, p. 24 nel facsimile) e p. 149 (ventottesima lettera, p. 27 nel facsimile).
- 4 Cfr. Lasker-Schüler *et al.* 1998.
- 5 Cfr. Lasker-Schüler/Marc/Dick 2012, pp. 27 sg.
- 6 L'interconnessione tra Berlino e Monaco si manifesta in modo esemplare sulla copertina del numero di settembre 1912 di «Der Sturm»: Marc inviò a Walden la xilografia *Conciliazione*, da lui realizzata come illustrazione per l'omonima poesia di Lasker-Schüler. Walden e Lasker-Schüler furono tanto entusiasti che fu deciso di mettere la xilografia in copertina, mentre la poesia fu stampata sul retro. Cfr. Dick 2010, p. 298 e Dick 2012b, p. 7.
- 7 «Als der Blaue Reiter war gefallen [...] / Griffen unsere Hände sich wie Ringe; – / Küssten uns wie Brüder auf den Mund», Else Lasker-Schüler, *Als der Blaue Reiter war gefallen [...]*, in Lasker-Schüler/Kemp 1977, p. 249 (trad. it. di Valentina Di Rosa).
- 8 Else Lasker-Schüler, *Senna Hoy*, in Lasker-Schüler/Kemp 1977, p. 115.
- 9 Cfr. Ingold 2024, pp. 369, 379 sg.



- ← Coppia di sposi tebetani (Ein thebetanisches Brautpaar), dopo il 1934 – [Cat. 89]
→ Principe Jussuf di Tebe (Prinz Jussuf von Theben), dopo il 1934 – [Cat. 90]

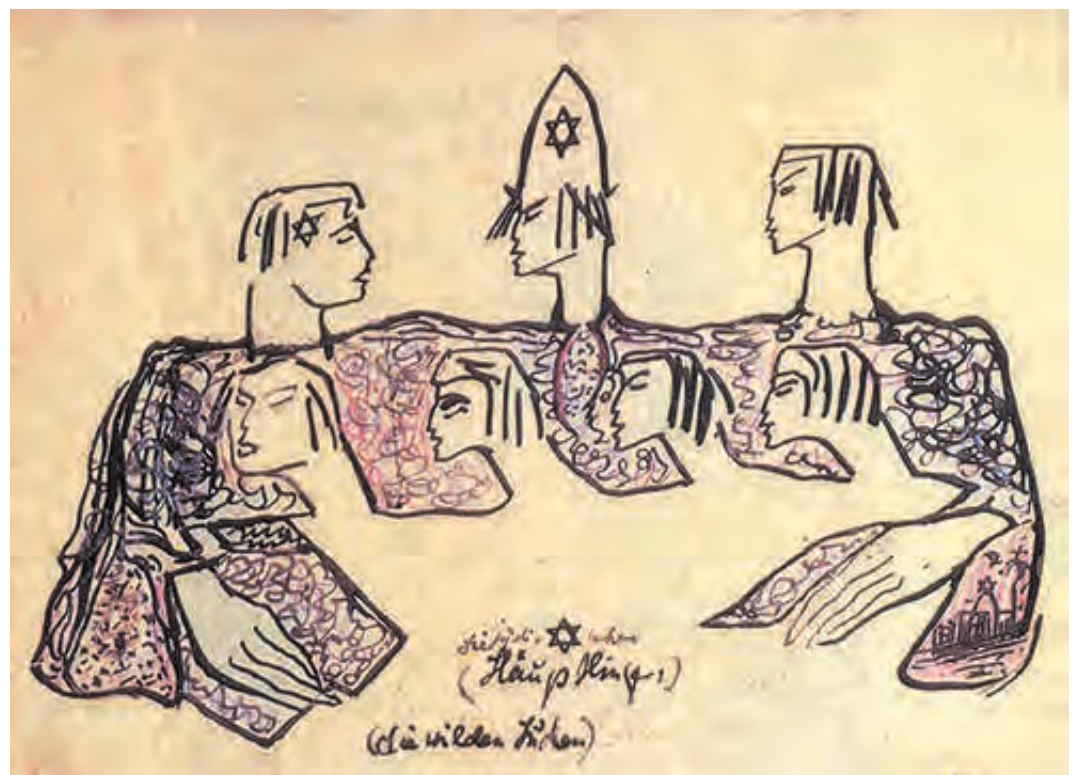






← Jussuf ammira una rosa blu (Jussuf bewundert eine blaue Rose), 1920 ca. – [Cat. 70]

→ Il veneratore di serpenti nella piazza del mercato di Tebe (Der Schlangenanbeter auf dem Marktplatz in Theben), 1921/anni Trenta – [Cat. 83]



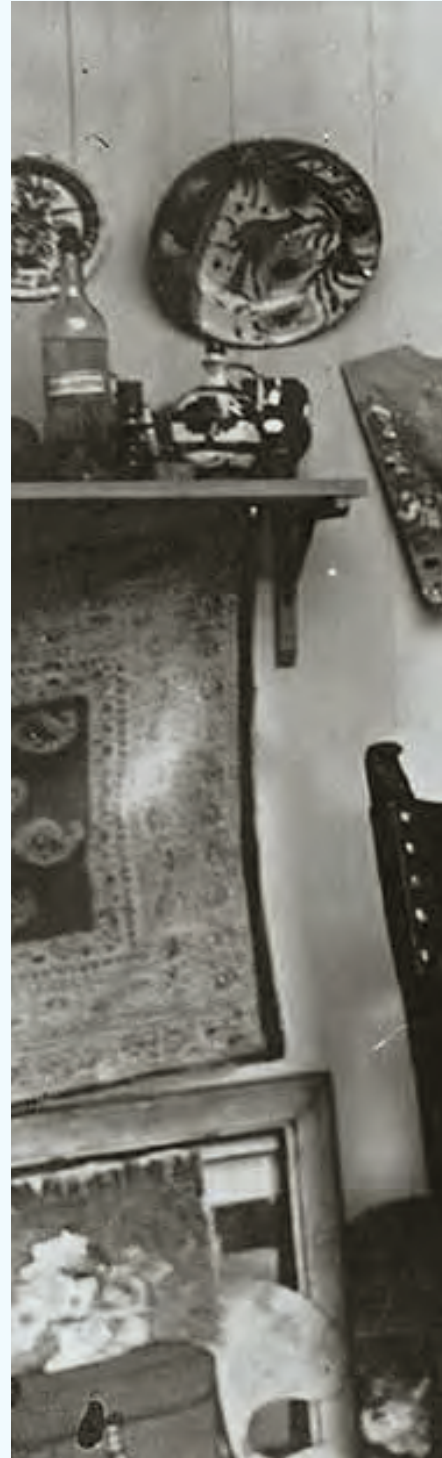


- ← Il tuo Jussuf / e i suoi capi: Stambul, Asser, Gad e Salomein (Dein Jussuf / und seine Häuptlinge: Stambul, Asser, Gad und Salomein), 3 gennaio 1916 – [Cat. 68]
- ← I capi ebrei (Gli ebrei selvaggi) [Die jüdischen Häuptlinge (die wilden Juden)], 1913 – [Cat. 66]
- Danza con serpenti a Tiba (Der Schlängertänzer in Tiba), 1927 ca. – [Cat. 84]

—Sandra Uhrig

→ Olga Meerson nel suo appartamento parigino,
1910 ca. – Collezione privata

Olga Meerson





Mosca Monaco Parigi —Olga Meerson

Olga Meerson (1882-1930) crebbe insieme a tre fratelli in una famiglia di commercianti moscoviti. L'anno di nascita non è determinabile con certezza poiché i documenti ufficiali si contraddicono a vicenda e le date proposte oscillano tra il 1878 e il 1885. Più convincente di tutte appare quella indicata sulla scheda anagrafica del marito Heinz Pringsheim a Monaco: il 5 dicembre 1882.¹

I genitori seppero riconoscere e valorizzare precocemente il talento artistico della figlia e la fecero partecipare già nel 1891, come «uditrice libera»,² alle lezioni dell'Accademia d'arte di Mosca. Dopo un soggiorno di due anni in Polonia, Meerson decise di proseguire la propria formazione artistica a Monaco e il 18 marzo 1899 si registrò presso la direzione della polizia di Monaco indicando come indirizzo «Giselastraße 16».³

Poco dopo risultava iscritta alla scuola di pittura dello sloveno Anton Ažbe. Il pittore Igor Grabar cita il suo nome il 16 giugno 1899 in una lettera al collega Dmitrij Kardovskij.⁴ Nella scuola di Ažbe, frequentata prevalentemente da persone dell'Europa orientale, Meerson non soltanto trovò un ambiente accogliente, come attestano due fotografie,⁵ ma entrò anche in contatto con la cerchia di Marianne von Werefkin e Alexej von Jawlensky.⁶ Nell'ottobre del 1900 risulta iscritta come allieva alla Damen-Akademie, l'accademia femminile del Künstlerinnen-Verein (Associazione delle artiste),⁷ quindi nel 1902 iniziò a frequentare la scuola Phalanx, proprio come Gabriele Münter. Meerson compare in tre fotografie scattate durante il periodo di formazione.⁸ L'artista posò come modella per Kandinskij a Kochel e quest'ultimo, a sua volta, le dedicò lo studio per *Chiusa* (1901), un motivo ispirato ai dintorni di Mosca, loro comune città d'origine.⁹



↑ Da sx: Olga Meerson, Étienne Terrus, Amélie e Henri Matisse, sconosciuto, Marguerite Matisse, settembre 1911 – Collezione privata

Se durante il periodo monacense Meerson si trovava ancora in una fase di apprendistato, il confronto con l'arte francese a Parigi innescò il processo di maturazione decisivo, nel corso del quale l'artista sviluppò la propria cifra stilistica. Di gran lunga più autonome appaiono infatti le opere create nel periodo in cui fu allieva di Henri Matisse e, non da ultimo, durante il soggiorno di pittura presso la residenza estiva del maestro a Collioure, nel sud della Francia, nel 1911: *Fleurs* → Fig. p. 260 e *Vista dalla finestra*, → Fig. p. 261 che si ispira al celebre dipinto di Matisse, *Finestra aperta*, del 1905, anch'esso realizzato a Collioure.¹⁰ Il grande talento di Meerson risiedeva nella ritrattistica, mentre i suoi paesaggi e le nature morte, realizzati con colori intensi e puri, appaiono spesso abbozzati.

A Parigi, tra il 1906 e il 1911, partecipò quasi ogni anno alle esposizioni del Salon d'Automne e, nel 1907 e 1911, anche al Salon des Indépendants. I titoli delle opere elencati nei cataloghi vanno dai ritratti e dalle nature morte floreali fino ai motivi ispirati dai suoi viaggi in Bretagna.¹¹

Quando nel 1911 si rivolse a Matisse per un contributo all'almanacco *Der Blaue Reiter*, Kandinskij riprese anche i contatti con Meerson,¹² che verso la fine dell'anno fece ritorno in Germania, dopo che alcune tensioni in casa Matisse riguardo alla natura del suo rapporto con il pittore avevano portato a una rottura.¹³ Un anno dopo, il 12 novembre 1912, sposò Heinz Pringsheim, figlio di Hedwig e Alfred Pringsheim, fratello di Katia e cognato di Thomas Mann.

Sebbene Meerson continuasse a partecipare a varie mostre, ad esempio nel 1922 alla rassegna *Die Frauen* presso la galleria berlinese Alfred Flechtheim e alla Gutenberg-Buchhandlung in Tauentzienstraße, insieme tra gli altri a Kandinskij, oggi soltanto poche delle sue opere sono note. Molti suoi lavori sono documentati unicamente da fotografie in bianco e nero, tra cui il ritratto oggi disperso del nipote Klaus Mann realizzato nel 1926. Con il suicidio avvenuto il 29 giugno 1930, la sua produzione artistica scomparve dalla scena pubblica.

——— 1 Stadtarchiv München, EWK 76 B 279. Cfr. Jütte 2025a, p. 13. Al momento della registrazione nella scheda anagrafica di Heinz Pringsheim non vi era motivo di fornire dati falsi, come probabilmente avvenuto per l'ammissione all'Accademia d'arte nel 1891, quando Olga Meerson non aveva verosimilmente ancora raggiunto l'età minima richiesta.

2 Jütte 2025b, p. 14.

3 Stadtarchiv München, DE-1992-PMB-M-209, scheda anagrafica di Olga Meerson.

4 Cfr. Cat. mostra Murnau 2025, p. 27. Igor Grabar, Monaco, a Dmitrij Kardovskij, 16 giugno 1899, in: Grabar 1974, p. 127. Si ringrazia Alexej Rodionov per la segnalazione di questa lettera e per la sua traduzione.

5 Cat. mostra Murnau 2025, pp. 17 e 74. Due fotografie conservate dalla famiglia di Meerson la mostrano accanto ad Anton Ažbe in mezzo ai suoi studenti.

6 Marianne von Werefkin e Alexej von Jawlensky abitavano in Giselastraße 23, nelle immediate vicinanze di Meerson.

7 Deseyve 2005, p. 172.

8 Alcune stampe si trovano sia nel lascito di Gabriele Münter presso la Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung di Monaco, sia nel lascito di Olga Meerson in collezione privata. Secondo Münter, Meerson era la «Obmännin», cioè la capoclasse. Cfr. Hoberg 1994, p. 31.

9 Uhrig 2025.

10 National Gallery of Art, Washington, Collection of Mr. and Mrs. John Hay Whitney, inv. 1998.74.7.

11 Jütte 2025c.

12 Uhrig 2025, p. 37.

13 Jütte 2025b, pp. 71-111.



↑ Olga Meerson, 1911 ca. – Collezione privata

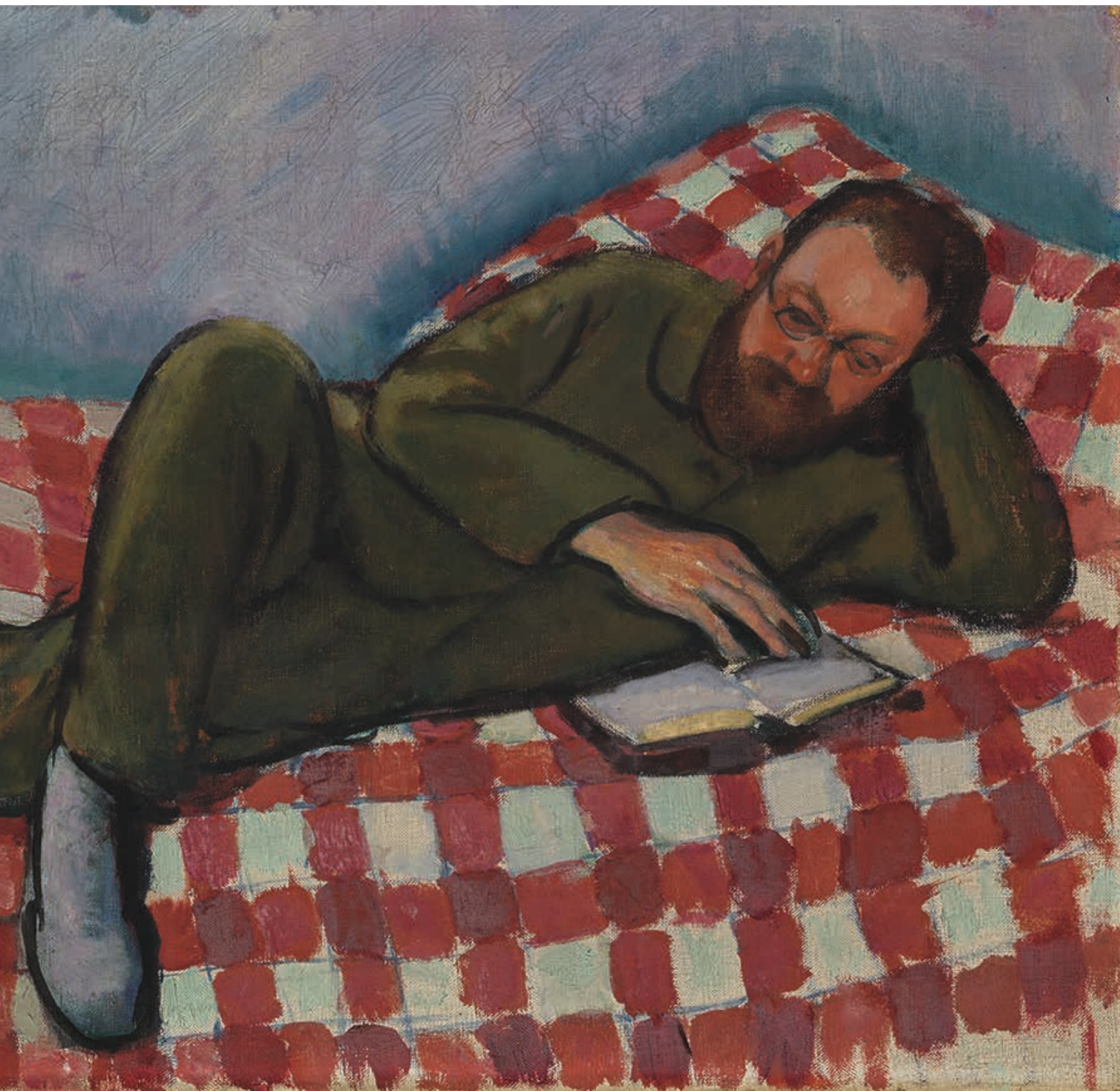


← *Flours*, 1910 ca. – [Cat. 92]

→ *Vista dalla finestra* (*Blick durch das Fenster*), 1911 – [Cat. 93]







→ *Ritratto di Henri Matisse (Porträt von Henri Matisse)*, 1911 – [Cat. 94]

—Melanie Vietmeier

→ Carla Pohle, 1906 – Archivio del comune di Herrsching

Carla
Pohle



Grafica nella cerchia della Neue Künstler- vereinigung München —Carla Pohle

«[...] ci credo che sia rimasta quell'animo ardente;
non la si può immaginare altrimenti.»¹

Così scriveva Käthe Kollwitz in una lettera riferendosi all'amica Carla Pohle (1883-1962), di quasi vent'anni più giovane. Oltre alle testimonianze epistolari, il loro legame è documentato da due ritratti.² → Figg. p. 274 Le due artiste erano accomunate dall'interesse per realtà sociali quali la povertà e la condizione di classe. L'ingiustizia sociale, ma anche la dignità umana e la cura dell'altro, sono motivi ricorrenti nelle loro opere. Entrambe si dedicano ripetutamente alle lotte esistenziali della vita, con particolare attenzione alle questioni di genere. Tuttavia, mentre Kollwitz occupa un posto consolidato nel canone della storia dell'arte come una delle più importanti artiste dell'espressionismo tedesco, Pohle era caduta nell'oblio fino a poco tempo fa. Solo di recente, in occasione di una mostra a Herrsching am Ammersee e grazie alle ricerche per un catalogo ragionato, è stato possibile censire circa quattrocento lavori dell'artista.³



↑ Carla Pohle, 1906 – Archivio del comune di Herrsching

Originaria di Lehe, presso Bremerhaven, Pohle si trasferì con la famiglia a Genova nel 1892, dove ricevette un'istruzione scolastica in convento, imparando a parlare correntemente l'italiano. Al rientro della famiglia in Germania, frequentò dal 1898 al 1900 una scuola d'arte a Berlino, sotto la guida del pittore, grafico e scultore dano-tedesco Conrad Fehr.⁴ Quest'ultimo aveva studiato all'Accademia di Belle Arti di Monaco e nel 1892 aveva fondato a Berlino la Fehr'sche Kunstakademie, che formava sia artisti sia artiste – tra cui Marie Schnür, la futura prima moglie di Franz Marc. Dopo aver compiuto ulteriori studi alla Staatliche Akademie di Kassel (1900-1902),⁵ Pohle proseguì la propria formazione dal 1903 al 1905 a Monaco presso gli Atelier didattici e sperimentali per le arti applicate e libere di Wilhelm von Debschitz e Hermann Obrist, fondati l'anno precedente.⁶

L'inclusione di Pohle nella schiera allargata delle Amazzoni del Blaue Reiter si deve alla sua partecipazione, nel 1909, alla prima mostra della Neue Künstlervereinigung München (NKVM – Nuova Associazione degli Artisti di Monaco) presso la Galleria Thannhauser di Monaco. Insieme a Erma Bossi, Emmi Dresler, Gabriele Münter e Marianne von Werefkin, fu una delle sole cinque artiste presenti nelle tre mostre complessive della NKVM. Da una prospettiva storica, la partecipazione delle artiste non era affatto scontata. Quale



↑ Carla Pohle, s.d. – Collezione privata

fosse il suo ruolo e quali rapporti intrattenesse Pohle all'interno della NKVM resta a oggi in gran parte da chiarire. Il catalogo della prima mostra elenca quattro delle sue acqueforti, la tecnica con cui realizzò le sue opere più significative: *Tre donne*, *Donna distesa e uomo*, *Gruppo sotto il fogliame* e *Quattro donne*. Le prime opere grafiche di Pohle degli anni 1909/1910, con le loro raffigurazioni di nudi in stile antichizzante, mostrano affinità con altri artisti della NKVM come Pierre Girieud, Karl Hofer e Moissej Kogan. → Fig. p. 276

Oltre alle acqueforti, Pohle realizzò dipinti a olio, acquerelli e disegni. Tra le opere di pittura predominano i paesaggi di matrice post-impressionista e i ritratti, come quelli di Gitta Gurlitt e di Katharina von Sanden. Con quest'ultima l'artista condivise la vita almeno dalla metà degli anni Venti fino alla morte di lei. La tecni-

ca dell'acquerello fu impiegata da Pohle prevalentemente per dipingere *en plein air*, come nel 1928 durante un viaggio in nave da Palermo a Costantinopoli e Smirne (l'odierna Izmir).⁷ Sono tuttavia le sue acqueforti a testimoniare, nel pieno di sconvolgimenti radicali e di guerre, uno sguardo implacabile in favore della solidarietà e dell'umanità. La vita quotidiana, rappresentata senza abbellimenti, e le questioni di genere a essa connesse percorrono come un filo conduttore la sua intera produzione: donne rappresentate come le colonne portanti della società, che incarnano compassione e legami profondi, che – in spazi abitativi angusti e in condizioni di ristrettezze materiali – si prendono cura dei bambini, nutrono gli affamati e assistono i malati. → Fig. p. 278 Anche nel soggetto fiabesco di *Sheherazade*, → Fig. p. 281 tratto da *Le mille e una notte*, il tema centrale è la determinazione di una donna: Sheherazade dimostra grande coraggio e un'intelligenza straordinaria quando si sposa volontariamente con il re Shahryâr per porre fine alla sua crudele pratica di far giustiziare ogni moglie la mattina dopo le nozze. Con le sue storie avvincenti, narrate notte dopo notte, Sheherazade conquista la fiducia del re, che la lascia vivere.

Pohle si dedicò ripetutamente ai temi della guerra, del distacco e della morte. Nell'acquaforte *Trasformazione / Luogo di sepoltura*, tuttavia, → Fig. p. 280 il decesso non rappresenta una fine, bensì un passaggio da una forma di esistenza a un'altra, una dissoluzione e una metamorfosi – rispecchiate nell'eterno ciclo della natura. *Grido di aiuto davanti a case che crollano* → Fig. p. 282 è databile probabilmente agli anni Venti e condensa una catastrofe esistenziale, se non addirittura sociopolitica: il mondo vacilla, le persone fuggono, prese dal terrore e da una disperazione profonda.

In questo periodo prese avvio anche una più intensa distribuzione delle opere di Pohle attraverso pubblicazioni e mostre, che ne incrementarono sia la visibilità sia la ricezione. Almeno tre opere apparvero nelle annate 1925 e 1926 della rivista «Jugend».⁸ Nel 1925 espose con il Münchner Künstlerinnen-Verein insieme a Dora Bromberger, Emmy Klinker, Kollwitz e altre presso la Galerie Thannhauser⁹ e nel 1928 partecipò per la prima volta alla rassegna della Nuova Secessione di Monaco, dove espose regolarmente negli anni successivi.¹⁰ Ciononostante, a causa della mancanza di risorse finanziarie, Pohle, che dal 1931 viveva presso la famiglia ebrea Hirsch a Herrsching,¹¹ dipendeva dal sostegno di amiche come Mathilde Rüstow. Lo scioglimento forzato della Nuova Secessione nel 1937 privò Pohle di questa piattaforma per lei fondamentale. La partecipazione di Pohle ad altre esposizioni e le politiche di

acquisto delle istituzioni pubbliche negli anni Trenta mettono in luce le contraddizioni interne del nazionalsocialismo. Se da un lato l'artista fu presente nel 1933 alla mostra statale presso la Neue Pinakothek di Monaco con il dipinto *Madre e bambino*,¹² e forse nel 1937 alla *Große Deutsche Kunstausstellung* presso l'Haus der Kunst,¹³ dall'altro, alcune opere sue furono contemporaneamente bollate come «degenerate» e il dipinto *La malata* e l'acquerello *Sul Mar Baltico* furono confiscati rispettivamente dalle Bayerische Staatsgemäldesammlungen e dal Kestner-Museum di Hannover.¹⁴ Tale ambivalenza dimostra come la politica artistica nazista fosse guidata più dall'arbitrio ideologico e da logiche di potere che da chiari criteri estetici. Riconoscimento e persecuzione andavano spesso di pari passo, generando per le artiste e gli artisti coinvolti una profonda incertezza esistenziale.

Un parziale sollievo alle difficili condizioni di vita di Pohle giunse dagli acquisti di collezioni pubbliche,¹⁵ come la Städtische Galerie di Monaco nel 1928 e nel 1931, nell'ambito delle «Notstandsaktionen» promosse dall'amministrazione comunale a sostegno di artiste e artisti indigenti.¹⁶ Il museo acquisì regolarmente lavori di Pohle fino al 1955, anche nel 1939 e nel 1941, nonostante sue opere presenti in altre collezioni fossero state confiscate in quanto considerate «degenerate».

Solo nel 1955 lo Heidelberger Kunstverein organizzò una mostra personale dedicata a Pohle.¹⁷ Per l'occasione, il direttore Gustav Friedrich Hartlaub chiese ad Arthur Rümman, direttore della Städtische Galerie di Monaco, come forma di collaborazione istituzionale, «una piccola selezione di circa 5 dipinti a olio». ¹⁸ Il fatto che Rümman inviò addirittura dodici dipinti a olio e otto acquerelli,¹⁹ testimonia quanto stimasse l'opera dell'artista. Nel medesimo anno Rümman stesso presentò le sue opere nella rassegna *Münchener Künstlerinnen* presso la Städtische Galerie.²⁰ La mostra di Heidelberg registrò un «ottimo riscontro di pubblico». ²¹ Tuttavia, dopo l'esposizione monacense, Pohle lamentò una mancanza di interesse – fece eccezione una recensione sul «Merkur» –, giungendo a una conclusione amara riguardo alla sua intera produzione artistica: «Le donne sembrano non essere ancora prese sul serio». ²²

—— 1 Cit. in Herbertz 1997. Il corpus epistolare di Käthe Kollwitz all'artista Mathilde Rüstow è conservato presso l'archivio dell'Akademie der Künste di Berlino.

2 Carla Pohle e Kollwitz si scambiarono opere e/o riproduzioni. Pohle possedeva, infatti, una fotografia di un altorilievo di Kollwitz, mentre quest'ultima riferisce in una lettera del 31 dicembre 1941 ad Alexander e Mathilde Rüstow di un quadro inviatole da Pohle per Natale. Cfr. Kollwitz 1966, p. 92.

3 Hellerer/Geiselhart 2024.

4 Cat. mostra Monaco 1955, s.p. Ulteriori note biografiche in Cat. mostra Monaco 1999, p. 392.

5 In alcune accademie d'arte dell'Impero tedesco le donne potevano studiare già prima del 1920 – tra queste figura anche Kassel, secondo le ricognizioni dell'epoca di Henni Lehmann –, tuttavia solitamente a condizioni di ammissione e di insegnamento particolari. Cfr. Lehmann 1914, p. 3 e Herber 2010, pp. 61 sg.

6 Cat. mostra Monaco 1955, s.p. A partire dal 1902 (e presumibilmente fino al 1910) qui studiò anche Paul Dresler, fratello di Emmi Dresler e amico di Moissej Kogan.

7 Hellerer/Geiselhart 2024, p. 22.

8 Nel 1925 la puntasecca *La lavandaia* e il disegno a carboncino *Equilibrista*, nel 1926 *La madre*.

9 Recensione della mostra con menzione di alcune grafiche, dipinti e una scultura, in «Der Cicerone», XVIII (1926), pp. 35 sg.

10 Hellerer/Geiselhart 2024, p. 24.

11 Hellerer/Geiselhart 2024, p. 27.

12 Cat. mostra Monaco 1933, n. 283.

13 Pohle non figura nel catalogo, ma un dipinto avente come soggetto il motivo della madre con bambino presente in una collezione privata reca sul verso l'etichetta della mostra.

14 URL: <<https://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus?service=RedirectService&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F>> [ultimo accesso 27 marzo 2026].

15 Friederike Hellerer e Catharina Geiselhart sono riuscite a localizzare una serie di opere sia in collezioni private, dalla Germania al Brasile, sia in collezioni pubbliche quali la Staatliche Graphische Sammlung München, la Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, il Münchner Stadtmuseum, la Kunsthalle Bremerhaven, il Lyonel-Feininger Museum Quedlinburg e l'Archiv Herrsching. Ulteriori opere sono conservate presso il Museum Folkwang di Essen.

16 Hermann 2022, pp. 300-303.

17 *Carla Pohle: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*,

16 gennaio-6 febbraio 1955.

18 Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München (SGL), Archivio della collezione, lettera di Gustav Friedrich Hartlaub

ad Arthur Rümman, 22 dicembre 1954, originale.

19 SGL, Archivio della collezione, lista delle opere, originale.

20 Cat. mostra Monaco 1955.

21 SGL, Archivio della collezione, lettera della segreteria dell'Heidelberger Kunstverein ad Arthur Rümman, 9 febbraio 1955, originale.

22 SGL, Archivio della collezione, lettera di Carla Pohle ad Arthur Rümman, 9 febbraio 1955, originale.

Si ringraziano Alexandra Aichberger, Friederike Hellerer e Catharina Geiselhart per i preziosi suggerimenti.



Portrait of an old man

1-10-1911



← Autoritratto (Selbstbildnis), 1938 – [Cat. 164]

→ Autoritratto al cavalletto (Selbst vor Staffelei), s.d. – [Cat. 181]



- ← Käthe Kollwitz, s.d. – [Cat. 178]
- ← Käthe Kollwitz (Profil) [Käthe Kollwitz (Profil)], s.d. – [Cat. 173]
- Palander, s.d. – [Cat. 177]



Portrait of a man

James G. Thompson





← *Eteocle e Polinice* (*Eteokles und Polyneikes*), 1909 – [Cat. 161]

→ *Donna distesa sul letto con coperta* (*Liegende Frau auf Bett mit Decke*), s.d. – [Cat. 175]



- ← *Nutrire gli affamati* (*Hungernde speisen*), s.d. – [Cat. 172]
- ← *La moglie del giardiniere* (*Gärtnersfrau*), s.d. – [Cat. 168]
- *Nudo femminile addormentato* (*Schlafender Frauenakt*), s.d. – [Cat. 180]







- ← *Trasformazione / Luogo di sepoltura* (Transformation / Grabstelle), s.d. – [Cat. 182]
→ *Sheherazade*, s.d. – [Cat. 179]
→ *Uomo e donna nel vano scale* (Mann und Frau im Treppenhaus), s.d. – [Cat. 176]



- ← Grido di aiuto davanti a case crollanti (*Hilfeschrei vor einstürzenden Häusern*), s.d. — [Cat. 171]
- I divoratori (*Die Fresser*), s.d. — [Cat. 166]
- Nudo femminile che abbraccia un uomo in una camera con vista sulla grande città (*Frauenakt, Mann umarmend im Zimmer mit Großstadtausblick*), s.d. — [Cat. 167]



«Ueber das künstlerische Studium der Frau» La formazione delle artiste dal 1880 al 1920

Ueber das künstlerische Studium der Frau,¹ ossia La formazione artistica delle donne: questo è il titolo della conferenza tenuta da Hermione von Preuschen – pittrice, scrittrice, viaggiatrice cosmopolita e attivista per i diritti delle donne² – nel 1896 all'Internationaler Kongress für Frauenwerke und Frauenbestrebungen, il Congresso internazionale sulle opere e le ambizioni femminili.³ Cresciuta in un ambiente privilegiato, Preuschen ricevette lezioni di pittura già all'età di quindici anni come allieva privata di Ferdinand von Keller, docente presso l'Accademia di Belle Arti di Karlsruhe. L'insegnante era talmente persuaso del suo talento da ottenere che proseguisse gli studi a Karlsruhe, contro la volontà di suo padre. A Monaco, von Preuschen allestì un atelier e intraprese



Fig.1 Ludvík Kuba, *La scuola di pittura di Anton Ažbe*, 1900 – Hradci Králové, Galerie moderního umění

lunghi viaggi in Francia e in Italia. Si sposò due volte, ebbe quattro figli e visse tra l'Italia e la Germania. Come artista, diede vita a un genere peculiare, definibile come natura morta a carattere storico. Ambiziosa e apprezzata, ebbe accesso a una raffinata committenza anche grazie alle origini nobiliari e organizzò numerose mostre dei suoi dipinti in Europa e negli Stati Uniti. Nel XX secolo, la sua opera apparve via via superata; morì nel 1918, in una condizione di sostanziale oblio.⁴

La conferenza di Preuschen muove dal riconoscimento che «la donna che si sente chiamata all'arte [deve] lottare contro difficoltà di molto superiori rispetto all'uomo.» La relatrice descrive in modo vivido i pregiudizi e le difficoltà con cui si scontravano le artiste del suo tempo. Il suo intervento – uno dei pochi testi pubblicati di prima mano – offre uno spaccato sulla professionalizzazione delle artiste, costituendo un ottimo punto di partenza per analizzare i percorsi formativi cui accedere tra la seconda metà del XIX secolo e l'inizio della Repubblica di Weimar.

Preuschen vi formula osservazioni acute basate sulla propria esperienza personale: «Con bonaria e tollerante condiscendenza l'uomo guarda dall'alto in basso le creazioni della graziosa e dotata principiante; ma guai alla donna che va presa sul serio e osa compiere un'opera altrettanto buona, se non migliore, dell'uomo medio.» Ciò accade realmente, poiché «grazie al cielo, il genio ha la libertà di non curarsi del genere». «Cento nomi basterebbero appena per menzionare tutte le giovani pittrici europee davvero significative.» E quand'anche non fosse possibile parlare di genio, pure le artiste di minor talento dovrebbero avere l'opportunità di realizzarsi e beneficiare di una fonte di reddito al pari dei «tanti mediocri talenti maschili». «Una solida formazione di base non è per nulla deleteria per le donne; d'altronde, proprio la carenza di tale fondamento viene loro rinfacciata con grande asprezza da parte maschile.» Purtroppo, tuttavia, lo stato della formazione artistica appare tutt'altro che ottimale: «Allo stato attuale, invero, una povera giovane che elegga la pittura a propria professione, investendovi i pochi averi faticosamente sottratti ai genitori, finisce spesso per essere nient'altro che una fonte di lucro per il signor professore, il quale, grazie agli onorari dei propri atelier femminili sempre affollati, si costruisce una villa principesca che mai avrebbe potuto finanziare con i proventi delle proprie opere. Per quanto mi consta, infatti, soltanto a Roma l'accesso all'accademia d'arte è consentito alle donne, che lì possono esercitarsi gratuitamente anche nel disegno del nudo insieme agli uomini, pratica che a Monaco, Berlino, Karlsruhe e in altri centri artistici tedeschi sarebbe preclusa. Sebbene negli ultimi anni siano state istituite scuole femminili di pittura in diverse città, a mio avviso sono sostanzialmente superflue [...]. Perché non si dispone, piuttosto, l'apertura delle accademie alle donne?»



Fig.2 Classe femminile in una scuola d'arte di Schwabing durante l'ora di disegno del nudo, verosimilmente presso l'Accademia per signore in Barer Straße 21, 1907

Sulla strada verso la parità dei diritti

Ventiquattro anni dopo, nell'estate del 1920, il ministero dell'Istruzione bavarese decretò, malgrado l'opposizione di professori e studenti, «che, a decorrere dal semestre invernale 1920/1921, le donne siano ammesse ai corsi di studio presso l'Accademia di Belle Arti alle medesime condizioni dei candidati di sesso maschile.»⁵ L'Accademia di Monaco fu, unitamente a quella di Düsseldorf, uno degli ultimi istituti superio-

ri d'arte della Germania a consentire l'accesso agli studi alle donne.⁶ A partire dal 1918, le artiste avevano avanzato con crescente risolutezza l'istanza di ammissione presso le accademie statali.⁷ Tra le loro principali argomentazioni c'erano il diritto di voto femminile introdotto nel 1918 e la Costituzione di Weimar del 1919, che per la prima volta le riconosceva come cittadine (quasi) paritarie: «Uomini e donne hanno, in linea di principio, i medesimi diritti e doveri civili», recitava infatti il paragrafo 109.⁸ La Costituzione di Weimar fu preceduta da una lunga stagione di lotte in favore dei diritti e dell'istruzione delle donne. L'aspirazione all'esercizio professionale era l'espressione di un profondo anelito di molte donne di poter realizzare il proprio potenziale umano: «Orsù dunque, sorelle mie, unitevi a me affinché non si rimanga spettatrici inermi, mentre ogni cosa intorno a noi e al nostro fianco si evolve e combatte. Intendiamo rivendicare e meritare la nostra parte in quella grande emancipazione universale che deve infine compiersi per l'intera umanità, di cui noi costituiamo una metà. Vogliamo esigere la nostra parte: il diritto di coltivare l'essenza puramente umana che è in noi attraverso il libero dispiegamento di tutte le nostre facoltà, nonché il diritto alla piena capacità giuridica e all'autonomia politica nello Stato.»⁹ Tali istanze furono formulate dalla scrittrice Louise Otto-Peters a seguito dei moti rivoluzionari del 1848/1849, in cui anche la componente femminile si era spesa per l'uguaglianza giuridica universale. La nuova Costituzione del 1849 sanciva infatti: «I tedeschi sono uguali dinanzi alla legge»; e ancora: «Ciascuno ha la facoltà di scegliere la propria professione e di formarsi per essa nel luogo e nei modi che predilige.»¹⁰ Tuttavia, tali prerogative erano implicitamente riservate alla popolazione maschile, come rileva la storica Barbara Beuys: «La discriminazione delle donne in ogni ambito afferente alla politica, all'istruzione, ai diritti e alla partecipazione alla vita pubblica era così profondamente radicata da non rendere necessaria alcuna esplicitazione verbale.»¹¹

Mentre per le contadine e le operaie la partecipazione ai diversi ambiti produttivi costituiva una necessità implicita, ciò non trovava applicazione per le donne della borghesia. A queste ultime restò a lungo preclusa quasi ogni attività professionale a eccezione dell'insegnamento, il cui esercizio era tuttavia vincolato al mantenimento del nubilato. Nel contesto borghese del XIX secolo, la «destinazione» ultima della donna veniva identificata nella cura del coniuge, della casa e nella maternità, un costrutto ideologico che ne legittimava al contempo l'esclusione dalla sfera pubblica, politica ed economica.¹² All'indomani della rivoluzione, tuttavia, il timore di un persistente impegno politico delle donne era grande. Poiché l'azione politica dal basso si manifestava prevalentemente attraverso la creazione di reti e l'associazionismo,¹³

la legge prussiana sulle associazioni del 1850 sancì l'interdizione assoluta per le donne da ogni forma di attivismo politico in ambito associativo. Fino al 1908, tale quadro normativo gravò sull'intero territorio tedesco, agendo da deterrente contro qualsiasi attività organizzata di matrice femminile. Le attiviste per i diritti delle donne Auguste Schmidt, Henriette Goldschmidt e la succitata Louise Otto-Peters individuarono una scappatoia nella costituzione di associazioni per l'istruzione femminile formalmente «apolitiche», nella fondata convinzione che la cultura potesse fungere da catalizzatore per il movimento femminista.¹⁴

L'auto-organizzazione come fattore chiave per la formazione e l'esercizio professionale

L'auto-organizzazione e la creazione di reti relazionali vennero considerate la via maestra per garantire alle artiste una formazione che fosse il più possibile completa e di alta qualità. Sebbene fossero praticabili percorsi di studio individuali – come quelli delineati da Preuschen, della quale avevano caratterizzato l'iter biografico – e fosse consentito alle donne di avvalersi di lezioni private presso pittori o pittrici professionali (generalmente i primi) o di formarsi come insegnanti di disegno, nel contesto tedesco fu solo grazie alle associazioni di artiste che si raggiunse un livello formativo equiparabile a quello delle accademie di belle arti. Tali associazioni, sorte in diverse località, istituirono infatti proprie scuole o «accademie» dedicate.¹⁵

Il Verein der Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen (Associazione delle artiste e delle amiche dell'arte di Berlino) rappresentò la più antica e autorevole organizzazione di tale natura nel panorama germanofono.¹⁶ Fondato nel 1867, istituì l'anno successivo una propria struttura didattica, divenuta in seguito la scuola d'arte dell'associazione. L'assetto organizzativo ricalcava il modello dell'autogoverno borghese: un comitato direttivo elettivo, composto da artiste professioniste, ne curava la gestione amministrativa, mentre le «amiche dell'arte» contribuivano alla solidità finanziaria in qualità di socie sostenitrici. Tale struttura duale, basata sulla sinergia tra professionismo artistico e mecenatismo, mostrò una notevole resilienza e funse da paradigma per le successive fondazioni associative. Intorno al 1900, l'associazione berlinese contava diverse centinaia di iscritte, configurandosi come una delle maggiori organizzazioni di categoria della capitale del Reich.



Fig. 3 Maximilian Dasio con le sue allieve dell'Accademia per signore, 1901 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco

Sulla base di questo modello, nel 1882 dodici artiste monacensi – tra cui Bertha von Tarnóczy e Clementine von Braunmühle – fondarono il Münchner Künstlerinnen-Verein (Associazione delle artiste di Monaco), che nel 1884 istituì la cosiddetta «Damen-Akademie» (Accademia per signore).¹⁷ La scelta del nome non costituiva soltanto una precisa dichiarazione d'intenti circa l'elevato standard formativo auspicato, ma intendeva anche misurarsi esplicitamente con l'Accademia di Belle Arti di Monaco, fondata nel 1808. Inizialmente, infatti, l'istituzione statale aveva ammesso le donne ai corsi: nel 1813 Marie Ellenrieder fu la prima studentessa in assoluto a essere accolta in un'accademia d'arte tedesca. Complessivamente, fino al 1839, furono quarantasette le donne che poterono studiare presso l'Accademia di Monaco. Successivamente, e

fino al 1920, si registrarono soltanto due eccezioni: nel 1852 si immatricolò Elisabet Ney, verosimilmente l'unica donna a cui fu concesso di studiare scultura, mentre nel 1911 la polacca Zofia Stryjeńska riuscì a iscriversi adottando un'identità maschile.¹⁸

In quanto centro d'eccellenza artistica, Monaco esercitava un'attrattiva internazionale che non si limitava alla sola componente maschile. Grazie al prestigio dell'Accademia, alla pluralità degli istituti di formazione e a un mercato dell'arte di respiro internazionale, nella seconda metà del XIX secolo la città si affermò come il principale polo didattico dopo Parigi. Migliaia di studenti e studentesse provenienti da Europa, Russia, Stati Uniti e persino Asia elessero Monaco a sede del proprio percorso formativo, stabilendovisi frequentemente al termine degli studi, per dedicarsi in particolare all'insegnamento.¹⁹

In tale contesto, l'Accademia per signore dell'Associazione delle artiste di Monaco si impose sin dai suoi esordi come un polo di riferimento imprescindibile. Pur uniformandosi ampiamente al modello berlinese, l'Associazione e la relativa scuola accordarono una premienza decisionale alle artiste militanti rispetto alle semplici amiche dell'arte. Coerentemente con la propria aspirazione accademica, l'istituto varò un programma didattico di alto profilo: le allieve operavano sia in atelier sia *en plein air*, sottoponendo le proprie opere a sessioni settimanali di revisione e discussione collegiale. Alle discenti era inoltre concessa la facoltà di scelta dei docenti e dei relativi indirizzi specialistici. L'iscrizione all'Accademia conferiva contestualmente lo status di socia dell'Associazione, la quale, fin dalla fondazione, svolgeva un'articolata attività di supporto fungendo da intermediario nelle compravendite, organizzando esposizioni, promuovendo conferenze di aggiornamento e, non in ultimo, erogando sussidi finanziari sotto forma di borse di studio e strumenti di previdenza sociale per le aderenti in stato di necessità. Al pari di quella berlinese, l'istituzione beneficiava di sovvenzioni pubbliche: il contributo annuo stanziato dal Parlamento bavarese a partire dal 1894 fu interpretato dall'Associazione come un formale riconoscimento della legittimità degli studi artistici femminili. La posizione di assoluto rilievo dell'Accademia per signore fu sancita anche dal prestigioso annuario d'arte di Dressler, che la menzionava immediatamente dopo l'Accademia di Belle Arti, la principale istituzione cittadina. In quanto ente di diritto privato ma con finalità di pubblica utilità e privo di scopi di lucro, essa si distingueva strutturalmente dalle numerose scuole private attive a Monaco.²⁰

L'esemplare percorso formativo di Gabriele Münter

Una delle allieve più celebri dell'Accademia per signore fu Gabriele Münter, la quale giunse a Monaco con una precisa visione dei propri obiettivi didattici e dei contenuti da approfondire. La sua inclinazione per il disegno era emersa precocemente: «L'esordio fu promettente; ero sempre a disegnare qualsiasi cosa [...]. Tuttavia, non incontrai mai un vero maestro che sapesse impartirmi lo stimolo di cui avrei avuto bisogno.»²¹ Nata a Berlino nel 1877, figlia di un facoltoso dentista, alla scomparsa dei genitori, Münter beneficiò, insieme alla sorella, di un cospicuo patrimonio ereditario che garantì loro – diversamente dalla maggior parte delle donne dell'epoca – una sostanziale indipendenza finanziaria. Tale autonomia economica risultò determinante per il suo iter formativo: le permise infatti di finanziare soggiorni negli Stati Uniti, a Monaco e in Francia, senza dover fare affidamento su sussidi familiari, sulla vendita di opere d'arte o sull'esercizio dell'insegnamento. Nonostante l'iniziale scetticismo della famiglia, dal 1897 frequentò corsi privati di disegno e pittura a Düsseldorf, celebre centro accademico; tuttavia, il realismo analitico e lo storicismo propri della Scuola di Düsseldorf le rimasero estranei. La sua esperienza nell'ambito dell'istruzione privata rifletteva, d'altronde, quella di molte studentesse d'arte: mentre per gli uomini essa costituiva perlopiù una fase propedeutica all'accesso in Accademia, le donne vi cercavano una formazione organica che i docenti privati non erano però in grado di garantire. Il piano di studi risultava limitato, l'insegnamento risentiva dell'impostazione unilaterale del maestro e la selezione di allievi e allieve avveniva sovente su basi economiche piuttosto che meritocratiche. Infine, l'istruzione privata era molto più costosa della frequenza delle accademie statali, cui all'epoca potevano accedere soltanto gli uomini.²²

Münter colse quindi l'opportunità di trascorrere un biennio negli Stati Uniti, dove eseguì molti disegni e fotografie. Al suo rientro, su suggerimento dell'amica Margarete Susman, scelse di proseguire gli studi a Monaco. Nel biennio 1901/1902 frequentò l'Accademia per signore dell'Associazione delle Artiste di Monaco. L'attività didattica si svolgeva presso il neonato Künstlerinnenhaus, sito in Barer Straße 21. Münter optò per un corso di costume tenuto da Fritz Hegenbarth e per l'insegnamento di Maximilian Dasio relativo al disegno di teste dal vero; partecipò, inoltre, al corso di disegno paesaggistico diretto dallo stesso Dasio a Fürstfeldbruck.

Risultava palesamente complesso vincolare stabilmente artisti ambiziosi e d'avanguardia a un istituto d'istruzione femminile, in quanto quest'ultimo era sistematicamente percepito dai contemporanei come

un ente di rango inferiore. Al termine del primo semestre di Münter, Dasio ricevette la nomina a professore presso la Königliche Kunstgewerbeschule (Regia Scuola di Arti Applicate) di Monaco: una collocazione meno prestigiosa rispetto all'Accademia, ma che nel giudizio dell'epoca costituiva un significativo avanzamento di carriera. Durante il semestre invernale 1901/1902, Münter frequentò il corso di disegno della testa sotto la guida di Angelo Jank, venendo in breve ammessa alla sua classe di nudo.

Nell'ambito dell'offerta formativa disponibile, Münter frui anche dei programmi complementari, partecipando a conferenze e manifestazioni promosse dall'Associazione delle Artiste. La sede dell'Associazione disponeva inoltre di una sala di lettura con i principali periodici settoriali e una vasta letteratura storico-artistica, nonché una sezione dedicata alla produzione letteraria femminile. L'Associazione delle Artiste rappresentò per Münter un punto di contatto con il movimento femminista, portandola a frequentare i dibattiti presso il monacense Verein für Fraueninteressen (Associazione per la tutela degli interessi femminili), tra le cui esponenti di spicco figuravano Anita Augspurg e Ilka Freudenberg. Attraverso le conferenze dell'artista Liberty Hermann Obrist, ebbe modo di approfondire il programma della Scuola Debschnitz, istituita nel 1902 da Wilhelm von Debschnitz e dallo stesso Obrist come «Atelier didattici e sperimentali per le arti applicate e libere». ²³ L'accesso a tale istituzione di stampo riformista fu consentito alle donne sin dalla sua fondazione, registrando una partecipazione significativamente elevata. In questo contesto si sarebbe prospettato per Münter un iter formativo alternativo nel campo delle arti applicate. Anche la Regia Scuola di Arti Applicate di Monaco prevedeva l'ammissione delle donne, ²⁴ le quali, a partire dal 1905, poterono inoltre frequentare l'Istituto didattico e sperimentale di fotografia. ²⁵ Diversamente dalle arti visive tradizionali, in cui le aspirazioni a un'istruzione qualificata e all'esercizio della professione si scontravano ancora con radicati pregiudizi e ostacoli strutturali, l'operato femminile nelle arti applicate era ormai ampiamente accettato.

L'obiettivo dell'Accademia per signore consisteva nell'erogazione di un programma formativo nell'ambito delle arti liberali che, per ampiezza e qualità, risultasse paritetico all'offerta dell'Accademia di Belle Arti. Ciononostante, malgrado i molteplici sforzi, sul piano qualitativo la formazione non raggiunse il livello degli studi accademici, né si riuscì a garantirne un elevato standard nel tempo: oltre alla defezione di docenti qualificati, la didattica si rivelò reiteratamente improntata a un marcato conservatorismo — una criticità che, all'epoca, accomunava peraltro tutte le istituzioni scolastiche nel settore delle arti figurative. Sin dalla

sua istituzione e per l'intero arco della sua attività, l'Accademia per signore fu inoltre attraversata dal timore del diletterismo, un sospetto o un'accusa formulata non solo da parte maschile, ma dalle donne stesse. Tale realtà affondava le radici nel pregiudizio secondo cui le donne non prendessero seriamente gli studi, intendendo soltanto colmare il tempo in attesa del matrimonio, per poi abbandonare l'attività artistica o, al massimo, portarla avanti come passatempo.²⁶ Sebbene fossero previsti criteri di ammissione per le allieve, la loro esatta formulazione rimane incerta. È tuttavia appurato che essi subirono un allentamento intorno al 1903/1904. Nel 1906, gli organismi statali preposti al controllo dei sussidi criticarono esplicitamente l'assenza di un esame di ammissione, avanzando il sospetto che «l'associazione mirasse a incrementare le rette scolastiche al fine di alleggerire i propri oneri finanziari, accettando deliberatamente il rischio di generare un proletariato artistico.»²⁷ A fronte del rapido incremento del numero delle allieve, la qualità della didattica subì un declino causato dall'inadeguatezza degli spazi e delle attività di supporto. Tuttavia, il problema principale per le iscritte era rappresentato dall'onere economico: il perseguimento del medesimo curriculum accademico riservato agli uomini comportava costi almeno cinque volte superiori.²⁸

Presso l'Accademia per signore Münter seguì soprattutto corsi di disegno, ma con scarsa soddisfazione; le menzionate criticità del contesto formativo contribuirono senz'altro a tale esito. Si volse quindi alla ricerca di nuovi percorsi didattici a lei più congeniali. Apprese la tecnica della xilografia presso l'atelier privato dei rinomati grafici Heinrich Wolff ed Ernst Neumann, mentre la visita a una mostra di Wilhelm Hüsgen la orientò verso la scultura, conducendola a interessarsi all'offerta pedagogica dell'associazione artistica Phalanx. Fondata nel 1901 da Hüsgen, Kandinskij e altri esponenti del panorama artistico, Phalanx disponeva di una propria scuola d'arte privata. Münter si iscrisse alla classe di scultura di Hüsgen, dove si esercitò nella modellazione di nudi femminili, frequentando parallelamente le lezioni di disegno di Kandinskij. Fu proprio con quest'ultimo che ebbe la percezione, per la prima volta, di aver trovato la collocazione artistica ideale: «Si trattò di una nuova esperienza estetica: il modo di insegnare di K. differiva radicalmente da quello degli altri docenti; egli forniva spiegazioni esaurienti e rigorose, rivolgendosi a me come a un individuo dalla chiara tensione intellettuale, capace di prefiggersi compiti e obiettivi. Ciò rappresentava per me un'assoluta novità e ne rimasi profondamente colpita.»²⁹

Münter trasse quindi l'impulso formativo determinante dal magistero di Kandinsky presso la scuola Phalanx e durante un soggiorno pittorico a Kochel nel 1902, un'esperienza che confluì in un legame



Fig. 4 Inserzione pubblicitaria dell'Associazione delle Artiste, 1899 – in Franz von Reber e Adolf Bayersdorfer (a cura di), *Klassischer Skulpturenschatz*, München 1899, vol. III

sentimentale e in un sodalizio professionale pluriennale. La parabola biografica di Münter evidenzia un paradigma ricorrente in questa generazione: sebbene gli studi in una città straniera e le scuole associative costituissero il presupposto per l'esplorazione della scena artistica e di ulteriori percorsi accademici, la spinta creativa decisiva scaturiva spesso da incontri personali in grado di incidere profondamente sull'indole dell'artista e da comunità di lavoro private.

Sia nella fase giovanile che in epoca matura, segnatamente nel 1929, per Münter il viaggio e i soggiorni erano momenti di aggiornamento professionale. Di là dai percorsi formativi per le donne presenti nelle metropoli d'arte quali Berlino, Monaco o Vienna, la comunità artistica tendeva a gravitare su Parigi, città che offriva una miriade di accademie, pubbliche e private, caratterizzate da un'apertura, parziale o totale, alle istanze femminili. Tale contesto permetteva un confronto diretto con le avanguardie – dal postimpressionismo al fauvismo e al cubismo – che Monaco non era in grado di garantire. Tra il 1906 e il 1907 Münter risiedette a Sèvres insieme a Kandinskij; contestualmente, affittò un atelier nel quartiere di Montparnasse, frequentando nei mesi invernali i corsi di disegno di Théophile Alexandre Steinlen all'Académie de la Grande Chaumière. Oltre un ventennio dopo, nel 1929, l'artista tornò a frequentare la medesima istituzione per approfondire la propria ricerca. L'esperienza parigina di Münter si intrecciò cronologicamente con quella di altre due artiste tedesche: Olga Meerson, già con Münter alla scuola di Phalanx sotto la guida di Kandinskij, si iscrisse all'Académie Matisse; Paula Modersohn-Becker frequentò l'École des Beaux-Arts e l'Académie Colarossi.

Percorsi di successo e criticità sistemiche

L'iter di Münter e i percorsi formativi di numerose altre artiste coeve pongono in luce i fattori determinanti per l'accesso alla professione: un nucleo familiare favorevole o, almeno, non ostativo rispetto alla vocazione intrapresa; una solidità finanziaria di tipo patrimoniale, tanto più importante quanto più onerosa era la didattica scelta; la propensione alla mobilità geografica — essendo raro che un singolo centro offrisse un apparato dottrinale esaustivo — e il placet familiare agli spostamenti verso i poli di studio o di ricerca; da ultimo l'auto-organizzazione delle donne, capace di definire un piano formativo consono alle specifiche esigenze femminili. Tale rete, oltre ad agevolare l'orientamento nei principali centri artistici e a fornire un sistema di mutuo soccorso, istituì piattaforme volte a favorire l'affrancamento professionale.³⁰

Nel 1913, nel quadro delle iniziative dell'associazione *Frauenbildung-Frauenstudium* di Francoforte sul Meno, l'artista e saggista Henni Lehmann parlò sul tema *Das Kunststudium der Frauen* (Lo studio delle arti per le donne), riprendendo molte argomentazioni già formulate da Preuschen nel 1896.³¹ Malgrado gli sforzi per garantire alle donne l'accesso all'istruzione artistica superiore, le accademie statali continuavano «in larga misura a mantenere chiusi i propri battenti, a dispetto dei molteplici tentativi intrapresi per ottenerne l'ammissione. In alcune sedi si ritiene di poter ottemperare a tale istanza, ormai manifesta e chiaramente riconosciuta, mediante il sussidio di istituzioni private — come a Berlino, Monaco e Karlsruhe — o attraverso l'erogazione di borse di studio a donne di talento, per consentirne il perfezionamento. Va contestato risolutamente che tali misure abbiano portato, o possano portare, all'istituzione di opportunità formative realmente adeguate, capaci di offrire condizioni di studio equivalenti a quelle garantite dagli istituti statali maschili. Per analogia con quanto riscontrato negli istituti di istruzione superiore, è noto quale primato detengano costantemente le scuole statali. [...] In nessun caso l'ammissione è subordinata a requisiti che le donne non potrebbero agevolmente soddisfare [...]».

Lehmann correda la propria analisi con l'istanza di apertura delle accademie statali, rilevando come l'offerta formativa del tempo, pur a fronte degli sforzi profusi, rimanga inadeguata: «Le tre scuole d'arte femminili di Berlino, Monaco e Karlsruhe godono di indubbio prestigio. Garantiscono una formazione artistica e la loro eventuale soppressione sarebbe da deplorare. Tuttavia, esse non possono supplire alle



Fig. 5 Anna von Wahl, *Mostra dell'Associazione delle Artiste*, manifesto della Regia Accademia delle Arti di Berlino, 1898 – Brema, Kunsthalle – Der Kunstverein in Bremen

accademie: da un lato, il loro programma risulta assai meno esaustivo, sia in termini di offerta curricolare che di monte ore per singola disciplina; dall'altro, il costo degli studi presso di esse appare sensibilmente più oneroso. Nemmeno le accademie già accessibili alle donne sono in grado di sostituire i grandi istituti ancora preclusi, in quanto presentano programmi tendenzialmente più limitati, con obiettivi didattici talora subordinati ad altre finalità formative; esse, infine, hanno sede in centri urbani privi del rilievo artistico necessario a garantire alle discenti una piena familiarità con l'arte antica e contemporanea.» Lehmann prospetta un'unica soluzione: «L'istanza di apertura delle accademie di belle arti rappresenta un'esigenza di giustizia intrinseca, volta a rivendicare per le donne il pieno accesso al patrimonio intellettuale della nazione.»

Una volta ammesse le donne all'Accademia di Belle Arti di Monaco nel 1920, l'Accademia per signore si sciolse. Tuttavia, le studentesse portarono avanti la loro battaglia anche all'interno delle accademie di belle arti, poiché il sistema artistico dell'epoca non garantiva una effet-

«Ueber das künstlerische Studium der Frau» – La formazione delle artiste dal 1880 al 1920

tiva parità. La produzione artistica femminile era confinata in perimetri tematici, stilistici e di genere predefiniti; nell'ambito della scultura, ad esempio, veniva circoscritta alla piccola plastica e alla ritrattistica. Le artiste risultavano inoltre strutturalmente svantaggiate dal sistema delle classi magistrali, nucleo centrale della formazione accademica e canale d'accesso privilegiato alle reti relazionali dei docenti.³²

A Monaco, l'Associazione delle Artiste rimase in attività fino al 1967. L'ottenimento dell'accesso paritario alle accademie non aveva infatti reso superflua la rappresentanza di interessi, che garantiva opportunità espositive, reti relazionali e sussidi in caso di indigenza economica. Essa agiva da catalizzatore per l'affermazione professionale femminile in un sistema dell'arte a egemonia maschile. Nel 1926 fu istituita la GEDOK (Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen), federazione interdisciplinare tuttora operativa che funge da coordinamento per le organizzazioni di tutela e promozione delle istanze delle artiste.³³

—— 1 Apprezzo la proposta avanzata nel catalogo *Radikal! Künstlerinnen* und Moderne* di usare l'asterisco a fine parola «per integrare le persone per le quali vi sono indizi che non si identifichino come donne»; cfr. Cat. mostra Arnhem/Saarbrücken/Vienna 2024, p. 8. Il presente saggio, tuttavia, utilizza un linguaggio inclusivo solo nelle formulazioni generiche; per il resto, si attiene alle fonti storiche adottando le designazioni binarie donna/uomo e artista (al maschile e al femminile). Ciò è dovuto al fatto che la legislazione dell'epoca, la prassi istituzionale della formazione artistica e le norme sociali del XIX e dell'inizio del XX secolo operavano esclusivamente con queste categorie, non riconoscendo legalmente altre identità di genere; di norma, queste ultime non sono neanche documentate storicamente. Ciò non implica l'assenza di identità non binarie, ma riflette esclusivamente la loro invisibilità strutturale; cfr. Kortendiek/Riegraf/Sabisch 2019, pp. 3-12.

2 Präger 2018 con ulteriore bibliografia.

3 Preuschen 1896. Tutti i passi citati di seguito sono tratti da questo breve testo.

4 Nel 2026 la Alte Nationalgalerie di Berlino ospiterà la mostra *Skandal! Hermione von Preuschen und der «Mors Imperator»*, a cura di Birgit Verwiebe. Il fulcro dell'esposizione è il dipinto del 1887 *Mors Imperator*, il cui rifiuto da parte dell'Accademia delle Arti di Berlino conferì all'artista una subitanea celebrità.

5 Comunicazione del ministero dell'Istruzione bavarese all'Accademia di Belle Arti, 6 agosto 1920, BayHStA (Archivio Principale di Stato della Baviera), MK 14102, cit. in Hopp 2008, pp. 69 sg.

6 Herber 2010, p. 65.

7 Hopp 2008, p. 67; cfr. i saggi di Meike Hopp e Caroline Sternberg in Cat. mostra Fürstfeldbruck 2020, qui p. 22.

8 «Quella che inizialmente appariva come una formula lineare si rivelò problematica proprio a causa della riserva implicita nel termine “in linea di principio”. Tale precisazione, infatti, continuò a ostacolare una revisione profonda del diritto matrimoniale e del divorzio, nonché della disciplina dei rapporti patrimoniali» (Heinsohn 2018).

9 «Frauen-Zeitung», aprile 1849 (Louise Otto-Peters), cit. in Beuys 2014, p. 12. Lo studio di Barbara Beuys costituisce altresì il fondamento del paragrafo successivo.

10 I «Diritti fondamentali del popolo tedesco» e la nuova Costituzione furono promulgati come legge imperiale all'inizio del 1849, acquisendo piena efficacia giuridica. I due passi citati sono tratti dagli articoli 2 § 7 e 6 § 28, cit. in Beuys 2014, p. 14.

11 Beuys 2014.

12 Cfr. Hausen 1976 e Bock/Duden 1977.

13 Sull'associazionismo della borghesia tedesca nel XIX secolo cfr. Nipperdey 1976.

14 Beuys 2014, pp. 17-22.

15 Matz 2001.

16 Verein der Berliner Künstlerinnen 2017.

17 Le considerazioni sul Münchner Künstlerinnen-Verein si basano sul fondamentale studio di Deseyve 2005.

18 Hopp 2008, pp. 66 sg.

19 Cfr. i saggi dedicati ai diversi Paesi d'origine dei discenti in Gerhart *et al.* 2008, pp. 264-295.

20 Secondo Deseyve 2005, pp. 32 sg. L'annuario d'arte in questione è il *Kunstjahrbuch* di Dressler relativo agli anni 1906 (p. 311) e 1908 (pp. 351 sg.).

21 Gabriele Münter a Johannes Eichner, 12 settembre 1928, cit. in Kleine 1994, pp. 40 sg. Sul periodo di formazione di Gabriele Münter, cfr. anche Cat. mostra Monaco/Francoforte 1992 e Cat. mostra Monaco/Humlebæk/Colonia 2017.

22 Per un confronto tra l'Accademia per signore e l'Accademia di Belle Arti di Monaco riguardo ai costi specifici, cfr. *infra*.

23 Graham Dry, *Eine neue Schule im Stil der Zeit*, in Cat. mostra Monaco 2014, pp. 188-197.

24 A partire dal 1872, la Scuola offrì alle donne un corso di formazione legalmente riconosciuto nell'ambito delle arti applicate; cfr. Schmalhofer 2005.

25 Pohlmann/Scheutle 2000.

26 Nel quadro del nostro studio, le donne venivano definite dilettanti quando mancava loro una formazione professionale sistematica o rigorosa, oppure quando non avevano la necessità di guadagnarsi da vivere con un'attività artistica né di competere sul mercato dell'arte con la produzione di pittori e pittrici nonché scultori e scultrici professionisti. L'accusa di dilettantismo rappresentò un espediente ricorrente della critica d'arte per disconoscere la natura professionale e il rigore dell'operato di ogni artista donna. In proposito cfr. Matz 2001, p. 30, e Herber 2010, pp. 47 sg.

27 Cit. in Deseyve 2005, pp. 71 sg.

28 Lehmann 1914, pp. 10 sg.

29 Hoberg 1994, p. 31.

30 L'alternativa era sottrarsi integralmente a tali convenzioni, accordando il primato al principio della libertà. Cfr. il progetto *Frei leben! Die Frauen der Boheme 1890-1920* di «Monacensia (2022-2024)» e del relativo webmagazine: URL: <<https://www.muenchner-stadtbibliothek.de/boheme-magazin>> [ultimo accesso 22 marzo 2026]; cfr. anche, in questo volume, il contributo di Laura Mokrohs e Sylvia Schütz.

31 Lehmann 1914; tutti i passi citati di seguito sono tratti da questo breve testo.

32 Hopp 2008, pp. 70 sg.

33 Cfr. Matz 2001, e URL: <<https://gedok.de/>> [ultimo accesso 22 marzo 2026].



Fig. 1 Emmy Hennings, 1912 – Berna, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), lascito Emmy Hennings

—Laura Mokrohs, Sylvia Schütz

«Vivere libere!» Le condizioni precarie delle scrittrici della bohème a Monaco

«Eppure questa vita da artista bohémienne è stata la cosa migliore di tutta la mia vita fino a oggi. Perlomeno è libera, completamente libera [...]»¹

Franziska zu Reventlow

Intorno al 1900 esisteva a Monaco una vivace sottocultura letteraria e artistica – la *bohème* monacense. Nella capitale bavarese si incontravano figure del mondo intellettuale e artistico provenienti da tutta l'Europa che con i loro atteggiamenti e comportamenti antiborghesi si ribellavano alle concezioni morali dominanti e alle autorità della società

guglielmina, in cerca di nuovi stili di vita. Mettevano in discussione le convenzioni tradizionali sull'amore e sulla coppia, sperimentando fin nella sfera più intima animate dall'idea di una profonda trasformazione della società. La modernità, con la sua vocazione al rinnovamento radicale, doveva manifestarsi al contempo nell'arte e nella vita. Le giovani donne che osavano intraprendere un'esistenza libera come artiste o scrittrici accettavano per questo un alto rischio e condizioni di vita precarie.²

Nonostante le ampie restrizioni giuridiche, le donne della *bohème* vivevano secondo le proprie convinzioni e rischiavano la rottura non solo con la società, ma anche con le proprie famiglie. Le preoccupazioni finanziarie assumevano un carattere propriamente esistenziale e la sfida principale per il raggiungimento dell'indipendenza consisteva, nella maggior parte dei casi, nella capacità di guadagnarsi da vivere. All'epoca, l'accesso agli studi universitari e a numerosi ambiti professionali era precluso alle donne. La formazione presso la Reale Accademia di Belle Arti di Baviera era ancora un dominio esclusivamente maschile; alle donne fu permesso di studiarvi solo a partire dal 1920. Coloro che volevano dedicarsi alla pittura o alla scultura frequentavano scuole private come la Damen-Akademie o la scuola di pittura e disegno dello sloveno Anton Ažbe in Georgenstraße 16, dove anche Franziska zu Reventlow si iscrisse quando giunse a Monaco per la prima volta nel 1893.³ Sebbene quanto vi si insegnava fosse sensibilmente più moderno e d'avanguardia rispetto ai corsi dell'Accademia, in molti casi ciò significava un notevole sforzo economico, come testimonia una lettera di Reventlow a Michael Georg Conrad: «Ultimamente le cose stanno andando meglio, sono persino riuscita a saldare dei debiti e a pranzare ogni giorno. Ho infatti preso la difficile decisione di abbandonare la scultura e di buttarmi esclusivamente sulla pittura. Non avrei comunque potuto continuare a lungo, né sul piano economico né su quello della salute [...]».⁴ Tra le numerose giovani donne che a Monaco osarono compiere il passo verso la libertà e cercarono di realizzare i propri progetti di vita figuravano, oltre a Reventlow, le scrittrici Margarete Beutler ed Emmy Hennings, la cabarettista Marietta di Monaco, la costruttrice di bambole Lotte Pritzel e, presenza costante, la poetessa e disegnatrice Else Lasker-Schüler. In quanto artiste, esse reclamavano l'attenzione del pubblico e contribuirono in modo determinante a plasmare la sottocultura della *bohème* tra Monaco, Berlino



Fig.2 La stanza di Franziska zu Reventlow nell'appartamento che condivideva con Franz Hessel e Bogdan von Suchocki – Monaco, Münchner Stadtbibliothek / Monacensia, FR F 19-2

e Zurigo. A differenza delle esponenti del movimento femminista borghese, le donne della *bohème* non si riunirono in associazioni né formularono obiettivi e rivendicazioni comuni, ma lottarono ciascuna autonomamente per un'esistenza autodeterminata. Ma al di là di tutte le differenze individuali, avevano una cosa in comune: vedevano soprattutto nell'arte e nella letteratura la forza necessaria per trasformare la società, un concetto che nel 1918 Hennings sintetizzò in questi termini: «[...] sto già scrivendo le condizioni per un mondo nuovo. Non farsi servire! E nemmeno servire (!) Via l'onore! Via l'ambizione! Restare anonimi! Via i compensi! Fare tutto da sé! E donarsi, invece di vendersi. Voilà!»⁵



Fig.3 Margarete Beutler con uno dei suoi figli, 1905 ca. – Collezione privata

«Farò ciò che voglio [...] Non mi sposerò.»⁶

Le donne della *bohème* rifiutavano di farsi spingere dalle proprie famiglie verso il matrimonio, che consideravano uno strumento di perpetuazione della disuguaglianza. I rapporti di proprietà e di potere stabiliti per legge le avrebbero poste in posizione subordinata rispetto all'uomo e rese finanziariamente dipendenti.⁷ Al posto del matrimonio propugnarono e sperimentarono forme di convivenza più libere, rivendicando il diritto alla realizzazione personale e sessuale in relazioni alla pari. Beutler coniò ad esempio il concetto di *Lebenskameradschaft* («cameratismo di vita»). Dalla tarda estate del 1903 alla primavera del 1906, Reventlow coabitò – insieme al figlio illegittimo Rolf – con l'artista e pittore su vetro Bogdan von Suchocki – che era anche il suo amante – e con lo scrittore Franz Hessel⁸ in Kaulbachstraße 63. Spesso indicata come il primo esempio di abitazione condivisa a Monaco, questa convivenza a tre aveva un carattere sperimentale: i compiti domestici, ad

esempio, erano organizzati non tenendo conto delle consuete ripartizioni di ruolo. Mentre il patrimonio ereditato da Hessel garantiva le risorse economiche, Suchocki era responsabile della cucina e Reventlow si occupava del figlio, nato nel 1897, faceva traduzioni e si esercitava come pittrice. Dal suo diario emerge che in quel periodo prese anche lezioni da Alexej von Jawlensky: «Ma da lunedì di nuovo nella scuola di Jawlensky»,⁹ annotò il 10 gennaio 1906, e il giorno seguente: «Jawlensky mi ha elogiato al punto da lasciarmi basita, trovavo il lavoro abbastanza brutto e mi sentivo terribilmente in imbarazzo, perché gli altri erano tutti lì intorno a contemplare devotamente la mia opera.»¹⁰ Anche Jawlensky viveva in modo non convenzionale con la pittrice Marianne von Werefkin e la domestica di quest'ultima, Helene Nesnakomoff, in un appartamento signorile poco distante, in Giselastraße 23. Il loro «salotto rosa» divenne il punto d'incontro dei protagonisti della scena artistica monacense, tra cui Vasilij Kandinskij, Gabriele Münter, Franz Marc e la coppia formata dal danzatore Alexander Sacharoff e dalla danzatrice Clothilde von Derp. Se Reventlow sia mai stata ospite dei «Giselisti» non risulta dai diari. Di Werefkin esiste invece l'impressionante descrizione di una visita in Kaulbachstraße nel 1904, che testimonia le precarie condizioni di vita del gruppo: «Ieri visita alla contessa R. in una via della città antica e solitaria con grandi giardini e case vecchie, una casa molto più vecchia delle altre, così vecchia che sembra pronta per la demolizione. Suono. L'amico, un pittore polacco la cui madre era una principessa e che indossa i pantaloni di un altro perché non ne ha più di propri, mi apre e mi saluta con un baciamento. Attraverso il cortile buio che dà sul giardino arriviamo all'ingresso. [...] Una piccola scala conduce di sopra. Una stanza vuota dopo l'altra. La vetustà delle pareti gareggia con quella dei pochi oggetti che racchiudono. Finalmente una stanza in cui si scorgono tracce di vita. Su un alto letto di ferro giace la donna, così affascinante con gli occhi di una ragazza e il suo povero viso segnato dalla vita. Incantevole nel suo letto, così minuta, sembra una bambina. E in quell'ambiente miserevole, mazzi di fiori come provenienti da un altro mondo, il mondo delle illusioni, che sa tutto di questa vita deragliata. E il polacco, che non ha pantaloni propri, ma si comporta come un principe, le prepara la minestra e gliela porta a letto».¹¹

Werefkin esprime chiaramente il suo sgomento per le miserevoli condizioni in cui viveva Reventlow. Caratteristico delle artiste della *bohème* è il fatto che, nonostante le condizioni di vita precarie, negli scritti autobiografici tendevano a mettere in primo piano i lati più luminosi della

loro esistenza. In un bozzetto in prosa di Lasker-Schüler si legge: «[...] porto pantofole d'oro ma nelle mie calze di seta ci sono già dei buchi. Il signor von Kuckuck diventa stranamente cupo ogni volta che siede sul barile del sale e mi osserva cucinare. Racconta di principesse che in pantofole d'oro e calze di seta devono cucinare e sfregare fino a farsi sanguinare le mani, mentre il cielo resta loro debitore di tutte le stelle.»¹²

«Se solo non ci fossero queste maledette preoccupazioni esistenziali.»¹³

Intorno al 1900, le donne prive di formazione specifica lavoravano come domestiche, cameriere o operaie. Per le dame di estrazione borghese non restava quasi altra possibilità se non quella di diventare insegnanti o infermiere, con l'obbligo di restare nubili e senza figli. Tuttavia a Monaco, città dell'editoria, si trovavano editori progressisti che offrivano incarichi nel mondo letterario. Dopo il suo trasferimento nella capitale bavarese nel 1902, Beutler ottenne immediatamente un posto nella redazione della rivista «Jugend»; una fortuna, quella di aver ottenuto così la sicurezza economica e al tempo stesso la «libertà di creare» nel cuore della «scena artistica di Monaco», che la giovane scrittrice apprezzò profondamente.¹⁴ Reventlow sfruttò la conoscenza delle lingue straniere acquisita grazie alla sua educazione nobiliare per eseguire traduzioni per l'Albert Langen Verlag. Tra il 1898 e il 1910 tradusse dal francese, spesso in tempi brevi e lavorando intere notti, circa cinquanta titoli, tra cui opere di Marcel Prévost, Guy de Maupassant e Anatole France. Nonostante all'epoca i compensi e il prestigio per chi traduceva fossero bassi,¹⁵ ciò le offriva un'importante — ma tutt'altro che sufficiente — fonte di reddito per mantenere se stessa e il figlio. Spesso tuttavia fu costretta a vendere il proprio corpo per tirare avanti, e mentre nei suoi saggi criticava il matrimonio borghese e la falsa morale come cause della prostituzione, scrivere della propria esperienza era per lei fonte di vergogna. Nel 1897 confidò al proprio diario che in quel campo bisognava essere «discreti persino con se stessi».¹⁶ Anche Hennings, in diverse fasi di indigenza finanziaria, non ebbe altra scelta che ricorrere alla prostituzione. I suoi romanzi *Prigione* e *Das Brandmal* sono impressionanti



Fig. 4 Franziska zu Reventlow allo Josephinum, 1895 – Monaco, Münchner Stadtbibliothek / Monacensia, FR F 34

testimonianze letterarie delle sue esperienze di vita da senzatetto, fame, malattia, amore mercenario e attività criminali. Scrivere «non della strada, ma dalla strada, non della malattia, ma come chi arde di febbre»:¹⁷ è questo che caratterizza la poetica di Hennings, che nei suoi libri trattò in particolare l'ingiustizia percepita e criticò le condizioni sociali: «Se è vietato farsi pagare le ore d'amore, deve essere vietato anche comprare ore d'amore».¹⁸ Intorno al 1900 la prostituzione era definita «impudicizia a scopo commerciale» ed era soggetta a un rigido controllo da parte della *Sittenpolizei*, la squadra del buon costume.¹⁹ A essere punite erano di norma le prostitute o, al massimo, i loro sfruttatori, ma non i clienti. Alla

fine del 1914 Hennings scontò tre mesi di prigione con l'accusa di furto ai danni di un cliente e di complicità nella falsificazione di un passaporto. Durante quel periodo di detenzione estremamente traumatico, ricevette le visite di Lasker-Schüler e del suo futuro marito Hugo Ball.

«Non portate in grembo figli che non desiderate [...]»²⁰

Mentre Hennings trovò nella letteratura la voce per parlare del proprio vissuto, Beutler, scrivendo della prostituzione, intendeva far conoscere al pubblico le tragedie femminili. Da «collezionista di destini»,²¹ come si autodefiniva, nei suoi racconti descrisse le difficoltà sociali delle donne, le gravidanze indesiderate e la pratica dell'aborto. Sosteneva «a parole, per iscritto e con i fatti»,²² che solo i figli voluti potessero contribuire, in quanto esseri umani felici, a una buona convivenza sociale. La salute femminile, la contraccezione e l'interruzione di gravidanze indesiderate erano temi esistenziali non solo per le donne della *bohème*. A causa della morale borghese e degli interessi demografici dello Stato, i contraccettivi erano reperibili solo clandestinamente; la legislazione sulla pubblica decenza, con il paragrafo 184 del Codice penale del Reich tedesco emendato nel 1900, rendeva impossibile farne pubblicità apertamente. L'aborto era vietato fin dal 1871 dai paragrafi 218-220 e severamente punito. Se da un lato Beutler si batteva per il diritto alla contraccezione e all'aborto, dall'altro si impegnavo fortemente per il diritto all'autodeterminazione riguardo alla maternità. Lo slogan «maternità libera» rivendicava il diritto delle donne di diventare madri anche al di fuori del matrimonio. Sul piano giuridico, intorno al 1900, le madri non sposate non potevano decidere autonomamente: per i figli illegittimi veniva nominato un tutore. Per Beutler, Reventlow e Lasker-Schüler prendere le decisioni sull'educazione dei propri figli e sottrarli, per quanto possibile, al violento sistema scolastico guglielmino, contribuendo così a un cambiamento sociale, era una priorità urgente. Reventlow sintetizzò questo pensiero nel 1903 nel saggio *Erziehung und Sittlichkeit*: «Tra noi persone moderne, appartenenti alla generazione più giovane, molti – anzi, oserei dire la maggior parte – hanno dovuto combattere una dura battaglia per emanciparsi dall'ambiente avito, dall'influenza della cosiddetta buona educazione con tutti i suoi principi morali e le sue concezioni antiquate, per approdare a una visione della vita più libera. È perciò più che naturale che ci adoperiamo per trasmettere i frutti di questa batta-

glia ai nostri stessi figli.»²³

La scrittura e l'arte rappresentarono per molte donne della *bohème* un atto di autoaffermazione e, al contempo, un mezzo per cambiare il mondo: matrimonio e prostituzione, educazione e salute, povertà e difficoltà esistenziali erano i temi che plasmavano in egual misura le loro esperienze personali e la loro produzione artistica.

—— 1 Franziska zu Reventlow a Michael Georg Conrad, 13 dicembre 1893, Münchner Stadtbibliothek/Monacensia, MGC B 849.

2 Cfr. Buettner/Mokrohs/Schütz 2022.

3 Cfr. Wolff-Thomsen 2010, pp. 135 sg.

4 Franziska zu Reventlow a Michael Georg Conrad, 13 dicembre 1893, Münchner Stadtbibliothek/Monacensia, MGC B 849.

5 Hennings 1988, p. 176.

6 Margarete Beutler, *Der Schatten*, dattiloscritto inedito in collezione privata.

7 Cfr. *Bürgerliches Gesetzbuch* (Codice civile) 1896, §§ 1353-1356.

8 In seguito Franz Hessel divenne celebre grazie al romanzo *Jules e Jim* di Henri-Pierre Roché, in cui l'autore descrive la relazione a tre con Helen Grund, futura moglie di Hessel.

9 Reventlow/Weiser/Gutsch 2006, p. 411.

10 *Ibid.*

11 Werefkin/Weiler 1960, pp. 37 sg.

12 Lasker-Schüler 1908.

13 Reventlow/Weiser/Gutsch 2006, p. 492.

14 Margarete Beutler a un editore, s.d., lascito in collezione privata, cit. in Mokrohs 2026, p. 123.

15 Cfr. Briatte 2007, p. 192.

16 Reventlow 2011, p. 41.

17 Behrmann 2017, p. 430.

18 Hennings 2015, p. 100.

19 Cfr. Krafft 1996, pp. 79 sg.

20 Margarete Beutler, *Am Narrenseil der Ehe*, dattiloscritto inedito in collezione privata.

21 Beutler 2021, p. 197.

22 Margarete Beutler alla signora Vonwiller, 1927, lascito in collezione privata, cit. in Mokrohs 2026.

23 Reventlow 2004, p. 220.

Vite sulla soglia Le «Amazzoni del Blaue Reiter» tra arte, artigianato ed emancipazione

La maggior parte delle donne che intorno al 1900 desideravano esercitare un'attività artistica si formava nelle scuole di arti applicate, poiché l'accesso alle accademie di belle arti statali rimase loro precluso fino al 1920. Se per alcune questo percorso rappresentò una via indiretta per approdare all'«arte colta», molte altre rimasero legate all'ambito delle arti applicate, spesso nonostante le diverse ambizioni personali. Vi furono tuttavia anche donne che percorsero il cammino inverso, iniziando con la pittura per dedicarsi poi all'artigianato artistico. Ciò vale anche per la maggior parte delle Amazzoni del Blaue Reiter. Le motivazioni di questa scelta e la direzione che il loro lavoro artistico prese furono diverse, come sarà illustrato attraverso i casi emblematici di



Fig.1 Gabriele Münter, Borsetta con dame in crinolina, 1905 – Ricamo con perline di vetro su tessuto di lana nera, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco

Maria Franck-Marc e Gabriele Münter. Ad accomunare le loro traiettorie biografiche e professionali era la provenienza da famiglie benestanti e interessate alla cultura, disposte a finanziare la formazione delle figlie presso istituzioni private, nonché una condotta di vita che si discostava dalle norme e dai valori borghesi, senza tuttavia sfociare nella *bohème*, come avvenne invece per molte letterate dell'epoca — basti pensare a Franziska zu Reventlow — che scelsero un'indipendenza radicale pagando spesso un prezzo altissimo, fino all'isolamento sociale, alla povertà e al lavoro sessuale.¹

La vita e la produzione artistica di Franck-Marc e Münter si collocano su una linea di confine: entrambe si avvalsero delle arti «alte» per produrre manufatti artigianali, traendo al tempo stesso profitto dalle esperienze maturate in questa pratica per la loro pittura, senza tuttavia rinunciare del tutto alla gerarchia tra arte «alta» e arte «minore». Si mossero tra borghesia e *bohème*, animate da desideri e istanze che trovavano espressione anche nel movimento femminista.² Entrambe vissero e lavorarono a lungo come compagne di artisti uomini in unioni non sancite dal matrimonio ma, almeno da parte loro, monogame, animate dal desiderio di una vita domestica armoniosa. Nonostante il loro stile di vita emancipato, nessuna delle due si considerava — per usare un termine anacronistico — femminista, né si impegnò attivamente nel movimento per i diritti delle donne. Quest'ultimo era molto presente a Monaco e sosteneva il Münchner Künstlerinnenverein, l'associazione delle artiste monacensi dedita alla promozione e alla formazione di giovani talenti femminili, alla creazione di un ambiente stimolante per lo scambio reciproco e alla solidarietà tra donne a sostegno della creatività femminile, alla quale appartenevano alcune delle Amazzoni del Blaue Reiter, tra cui Münter.³

Maria Franck-Marc fu, forse, quella che soffrì maggiormente delle ambivalenze di una vita sulla soglia. Pur potendo, in quanto figlia di un agiato impiegato e futuro direttore di banca, dedicarsi alle proprie inclinazioni artistiche, tale libertà era subordinata alla tacita convinzione dei genitori che avrebbe rinunciato alle proprie ambizioni professionali in favore del matrimonio. Come Münter, Franck-Marc realizzò dapprima artefatti tessili su disegni del suo compagno di vita, per passare solo in seguito a lavorare su disegni propri. La realizzazione di ricami basandosi su bozzetti di artisti-compagni era una pratica diffusa, ma tali manufatti non devono essere considerati delle mere trasposizioni di un modello pittorico.⁴ Essi vanno piuttosto intesi come esperimenti sviluppati su due piani distinti. Il lavoro a ricamo di Franck-Marc *Paesaggio con cavalli e*



Fig. 2 Franz Marc, *Paesaggio con animali e arcobaleno*, 1911 – Olio su vetro, Kochel am See, Franz Marc Museum

arcobaleno ad esempio, →Fig. p.164 realizzato dal bozzetto a tecnica mista di Franz Marc per un dipinto sottovetro, →Fig.2 non presenta soltanto un singolare formato verticale insolitamente grande per un ricamo, che richiedeva una tecnica di lavorazione particolare; l'artista impiegò inoltre punti molto lunghi per trasporre in un'altra tecnica la stesura ampia e in parte ancora leggibile del pennello che caratterizza le opere di Marc. Per converso, questa forma di ricamo alimentò in Franck-Marc il desiderio di forme e colori nettamente distinti anche nella pittura. Come scrisse il 6 marzo 1915 a Franz Marc, impegnato al fronte: «Il ricamo procede anche più lentamente – il pensiero e l'esecuzione sono distanti tra loro



Fig. 3 Anonimo, Russia, Borsetta con aquila bicipite, 1910/1912 ca. – Lino, perline di vetro, fili di cotone e metallici, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco **Fig. 4** Gabriele Münter, Borsa con pavone incorniciato da motivi floreali, 1911/1913 ca. – Applicazione e ricamo con perline, tessuto di lana grigia, velluto marrone, cotone, filo dorato, perline di vetro, fodera di seta, rinforzo in osso, fili di cotone, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco

e occorre afferrare e trattenere la sensazione. In compenso si dispone di colori inebrianti – mai confusi o intorbiditi. [...] Ogni effetto è chiaro – e puro – e per ogni punto esiste, in fondo, una sola resa cromatica».⁵ Sembra che Franck-Marc abbia trasferito questi concetti nei dipinti floreali realizzati nello stesso anno, adottando una pittura caratterizzata da forme chiare e da colori luminosi e ricchi di contrasti, come in *Fiori e cardi gialli*. → Fig. p. 160

Ciononostante il ricamo rimase un surrogato della pittura, alla quale l'artista si sentiva spesso incapace di dedicarsi, sia per ragioni di salute sia per mancanza di fiducia in se stessa, che l'atteggiamento paternalistico del marito non contribuiva certo a rafforzare. Durante la permanenza di Franz Marc al fronte, il ricamo su disegni tratti dai taccuini

di quest'ultimo fu per lei una consolazione, un modo per rievocare l'intimità domestica e la pratica artistica condivisa. Dopo la morte di Marc a Verdun, Franck-Marc abbandonò completamente la pittura per dedicarsi alla gestione del lascito del marito. Continuò tuttavia a ricamare, per dedicarsi infine, incoraggiata dalla giovane tessitrice Johanna Schütz-Wolff, a una nuova forma di creazione tessile, frequentando – diversamente dalla maggior parte delle altre Amazzoni del Blaue Reiter – il Bauhaus di Weimar come uditrice, dove apprese e sperimentò anche la tecnica della tintura.⁶ In seguito Franck-Marc creò un laboratorio di tessitura nei pressi della sua casa a Ried. I tappeti che vi furono realizzati risentono, da un lato, degli insegnamenti di Paul Klee, in particolare nelle forme geometrizzate e rigorose e in alcuni motivi come quello dell'antenna.⁷ Dall'altro riprendono soggetti tipici della produzione pittorica dell'artista, come il tappeto *Rosso su rosso*, → Fig. p. 165 che richiama, in una resa monocromatica, i dipinti di fiori giovanili. Maria Franck-Marc espose i tappeti una sola volta, nel 1952 presso la galleria di Otto Stangl, amministratore del lascito di Franz Marc, dove furono presentati insieme ai disegni di quest'ultimo.

Un rapporto diverso, più consapevole, con le arti applicate si manifestò in Gabriele Münter, alla quale l'educazione di stampo americano, libera e aperta, dei genitori e l'indipendenza economica acquisita dopo la loro prematura scomparsa consentirono di condurre una vita meno vincolata. Anche lei ricamò inizialmente riproducendo disegni del compagno Vasilij Kandinskij, il quale però, a differenza di Marc, lavorava personalmente con i tessuti,⁸ segno della profonda stima che nutriva per le arti applicate, che anche nei suoi scritti considerava arti a pieno titolo: in un articolo del 1899 su una mostra della Secessione di Monaco, Kandinskij auspicava che l'artigianato artistico venisse «chiamato non più arte minore bensì arte maggiore».⁹ L'interesse comune per il ricamo (anche con le perline) e per la realizzazione di abiti, limitato ai primi anni della loro relazione, costituì una forma di espressione condivisa e un modo per rafforzare il loro legame amoroso. Al tempo stesso proprio il ricamo con le perline, inteso come disposizione dei colori ben delimitata e svincolata dagli oggetti, si rivelò una pratica istruttiva anche per la pittura. → Fig. 1 Münter trasse ispirazione da diverse fonti per sviluppare nuove modalità di rappresentazione, tra cui la cosiddetta arte popolare, in particolare la pittura sottovetro, una tecnica che ella stessa apprese da un artigiano, e i disegni infantili, che tradusse in opere pittoriche.¹⁰ Nell'intensa corrispondenza relativa ai lavori tessili emerge la competenza tecnica di Münter. Il 1° luglio 1904 scrisse a Kandinskij a proposito della realizzazione di una borsetta: «bisogna prima procurarsi la chiusura e quindi adattare la borsa di conseguenza».¹¹

Alcuni anni dopo, tra il 1911 e il 1913, Münter realizzò un'altra borsa su propri disegni. Ricamata con diverse tecniche, mostra un pavone incorniciato da motivi floreali. → Fig. 4 Il ricamo su rete con inserti di perline potrebbe essere stato ispirato, come ipotizzato da Isabelle Jansen, da una borsa da contadino russa di proprietà dell'artista.¹² → Fig. 3 Fiori simili a quelli ricamati erano già presenti in dipinti di quel periodo e ricompaiono ancora nelle nature morte successive. Le opere nei diversi generi si alimentavano a vicenda, accomunate dalla valorizzazione dell'artigianato come pratica artistica a pieno titolo promossa nell'ambiente del Blaue Reiter. Come osserva Shulamith Behr, Münter sfruttò la sua grande familiarità con materiali diversi per ingaggiare un confronto competitivo con i colleghi maschi: da un lato segnalava riferimenti e rimandi al loro operato, dall'altro ne evidenziava con sicurezza le differenze. Di fronte all'enfasi di stampo maschile posta sulla spiritualità, Münter, sulla scorta degli scritti di Rudolf Steiner, insisteva sul fatto che realtà e verità risiedessero tanto nella sfera materiale quanto in quella spirituale.¹³

Uno dei fondatori dell'innovativa scuola Obrist-Debschitz, Hermann Obrist, auspicava il raggiungimento della parità tra uomo e donna attraverso il lavoro artigianale comune.¹⁴ Kandinskij mantenne stretti contatti con Obrist, mentre Münter frequentò conferenze presso la scuola d'avanguardia, i cui corsi di arte e arti applicate erano aperti a uomini e donne. Nel gruppo del Blaue Reiter le artiste erano sì coinvolte, ma la parità era presente solo in forma embrionale.¹⁵ Non è noto in quale misura gli artisti uomini che fornivano i modelli fossero consapevoli delle esigenze, delle potenzialità e dei limiti delle diverse tecniche tessili; si può tuttavia presumere che nella maggior parte dei casi tale conoscenza fosse piuttosto limitata. In questo contesto, di conseguenza, tanto più importanti risultavano la competenza e la propensione alla sperimentazione delle artiste incaricate dell'esecuzione, che infatti non si limitavano a trasferire fedelmente un modello sul tessuto.

Le loro pratiche sono inserite in discorsi che elevano l'espressione a qualità suprema dell'opera d'arte, pur attribuendole una connotazione marcatamente maschile. Il lavoro artigianale, in particolare quello tessile, a lungo considerato dominio della donna e segno di operosità femminile in ambito domestico,¹⁶ fu sì rivalutato come catalizzatore di nuove modalità rappresentative dal movimento Arts and Crafts e, sulla sua scia, dallo Jugendstil, che promuoveva l'uso di forme nettamente delimitate e colori intensi. Al tempo stesso rimase tuttavia in larga misura invariata la ripartizione tra l'elaborazione del progetto, un'attività di grande prestigio e di norma prerogativa maschile, e l'esecuzione, raramente

valorizzata e perlopiù affidata alle donne dell'entourage familiare. La forza liberatrice attribuita alle arti applicate giovò soprattutto alla pittura, aiutandola ad emanciparsi dalle tradizioni accademiche, mentre ebbe scarsa incidenza sulle artiste e sul riconoscimento del loro ruolo. Il cassetto di un comò dipinto da Kandinskij nella casa di Murnau è emblematico dell'ordine di genere del gruppo: sulla scena irrompe un cavaliere che si volta con la mano alzata verso la cavallerizza vestita di blu, la quale, seduta in sella all'amazzone, sembra seguirlo docilmente. → Fig. p. 52 Di un'energia indomita, quale quella espressa dal corpo del cavallo, disponeva in larga misura anche Münter, come dimostrano tanto la sua produzione artistica quanto le sue testimonianze scritte.

——— 1 Buettner/Mokrohs/Schütz 2022 e Bassermann-Jordan et al. 2022.

2 Cfr. Frevert 1986, in particolare cap. II, parti 5 e 6.

3 Cfr. Poppe 2011, p. 13.

4 Baumgartner 2019a. Cfr. anche Ewers-Schultz 2020.

5 Maria Franck-Marc cit. in Baumgartner 2019b, p. 135.

6 Baumgartner 2019a e Uhrig 2004, pp. 25 sg.

7 Ad esempio il tappeto *Forme rosso chiaro su varie sfumature di grigio* (1935/1950 ca.).

8 Cfr. Cat. mostra Murnau 2010; Joppien 2020.

9 Kandinskij cit. in Jansen 2010, p. 7.

10 Cfr. Vietmeier 2024a; Vietmeier 2024b; Vietmeier 2024c.

11 Gabriele Münter cit. in Jansen 2010, p. 9.

12 *Ibid.*, p. 15.

13 Behr 2022, p. 116. Behr fa qui riferimento a Pollock 1993.

14 Cfr. Jansen 2010, pp. 13-15.

15 *Ibid.*, p. 15.

16 Parker 2019.

Nota editoriale

Alcuni dei titoli delle opere censite in questo catalogo riflettono paradigmi di pensiero di stampo esotizzante e coloniale che, all'epoca della creazione di detti lavori, caratterizzavano lo sguardo, in parte discriminatorio, rivolto a culture e popolazioni extraeuropee. Vengono qui riprodotti invariati per ragioni di accuratezza storica – non con l'intento di confermare le posizioni in essi implicite, ma perché ogni modifica o omissione risulterebbe in una falsificazione delle fonti. Consapevoli che la loro riproduzione ne comporta inevitabilmente la reiterazione, nel testo ci adoperiamo a contestualizzare criticamente tali prospettive anziché perpetuarle.

Erma Bossi

Cat. 1, fig. p. 177

Interno con lampada, 1909 – Olio su cartone, 23,8 × 32,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Cat. 2, fig. p. 176

Circo, 1909 – Olio su cartone, 64 × 79 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. AK 68

Cat. 3, fig. p. 178

All'opera, 1909/1910 – Olio su cartone, 68 × 47,5 cm, collezione privata, Wiesbaden

Cat. 4, fig. p. 179

Interno con tre figure al caffè, 1910 ca. – Olio su cartone, 56,1 × 40,2 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 5, fig. p. 175

Autoritratto, (acquisito nel 1970 come *Ritratto di Marianne von Werefkin*), 1910 ca. – Olio su cartone, 71 × 57 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. AK 15

Cat. 6, senza fig.

Veduta urbana, 1910 ca. – Olio su cartone, 68 × 47,5 cm, collezione privata, Wiesbaden

Cat. 7, fig. p. 174

Natura morta, verso: *Ritratto maschile*, 1910 – Olio su cartone, 65 × 53,9 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, deposito permanente da collezione privata

Cat. 8, fig. p. 180

Bagnanti, 1911 ca. – Olio su cartone, 60,8 × 86,5 cm, Kunsthalle Emden

Cat. 9, fig. p. 181

Natura morta con caraffa, 1912 ca. – Olio su cartone riportato su tela, 60 × 49,5 cm, Schloßmuseum Murnau, n. inv. 12786, donazione Volker Westerborg, Francoforte sul Meno

Sonia Delaunay-Terk

Cat. 10, fig. p. 190

Deux fillettes finlandaises, 1907 – Olio su tela, 60,5 × 79 cm, Kunsthalle Emden, Pracusa S.A.

Cat. 11, fig. p. 191

Filomena, 1907 – Olio su tela, 92 × 54,5 cm, Centre Pompidou, Mnam/Cci, Parigi, Pracusa S.A.

Cat. 12, fig. p. 192

Ritratto di Tchouiko, 1908 – Olio su tela, 55 × 46 cm, Hamburger Kunsthalle, Amburgo, deposito permanente della Stiftung Hamburger Kunstsammlungen, acquisito nel 1984, Pracusa S.A.

Cat. 13, fig. p. 193

Bal Bullier, 1913 – Olio su tela, 97 × 132 cm, Kunsthalle Bielefeld, Pracusa S.A.

Cat. 14, fig. p. 190

Marché au Minhô, 1915/1916 ca. – Olio ed encausto su tela, 113 × 139,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Pracusa S.A.

Emmi Dresler

Cat. 15, fig. p. 202

Bambini che giocano, 1907 ca. – Tempera su cartone, 39,7 × 34,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Cat. 16, figg. pp. 203-207

Ringelreigen. Frühling, Sommer, Herbst und Winter, 1914 – Libro illustrato, 25,4 × 30 cm, collezione privata, Neunkirchen (Siegerland)

Elisabeth Epstein

Cat. 17, fig. p. 216

Autoritratto, 1911 – Olio su cartone, 67,3 × 52,4 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. AK 122

Cat. 18, fig. p. 217

Autoritratto, 1911 – Olio su cartone, 67,7 × 52 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, in memoria di Jerome Pustilnik, New York City

Cat. 19, fig. p. 218

Maison avec arbre, 1914 – Olio su tela, 44 × 31 cm, collezione privata, Monaco

Cat. 20, fig. p. 219

Sedia rossa alla finestra, 1928 – Olio su tela, 55,9 × 46,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, acquisito tramite la Eva Margarete Lückenhof-Stiftung nel 2023

Cat. 21, fig. p. 219

Fantasia boschiva, 1928 – Olio su cartone, 40,5 × 32,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, acquisito tramite la Eva Margarete Lückenhof-Stiftung nel 2021

Cat. 22, fig. p. 220

Natura morta con brocca, 1935 – Olio su tela, 73 × 60 cm, Museum Wiesbaden, deposito permanente da collezione privata

Cat. 23, fig. p. 220

Natura morta sul tavolo rotondo, 1945 – Olio su tela, 45 × 60 cm, collezione privata, Wiesbaden

Cat. 24, fig. p. 221

Natura morta con fiori, 1946 – Olio su tela, 72,5 × 60,1 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, acquisto del Förderverein Lenbachhaus e. V. 2022

Elisabeth Erdmann-Macke

Cat. 25, fig. p. 229

Scena sacra bizantina, 1910/1911 ca. – Pittura sottovetro, 11,1 × 16,1 cm, collezione privata

Cat. 26, fig. p. 228

Madonna con bambino, 1911 ca. – Inchiostro di china, gouache e olio sottovetro, in cornice originale dipinta, 15,7 × 12,8 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. H 118

Cat. 27, fig. p. 228

«*Scena orientale*», 1912 – Olio, carta e foglia d'argento sottovetro, 20 × 24 cm, prestito della PSM Privatstiftung Schloßmuseum Murnau im Schloßmuseum Murnau, n. inv. PSM 56/12217

Maria Franck-Marc

Cat. 28, fig. p. 150

Worpswede, paesaggio con fattoria, 1905 – Olio su cartone, 45,5 × 73,6 cm, collezione privata

Cat. 29, senza fig.

Cielo e foglie, 1906 ca. – Olio su tela, 37 × 45 cm, Museum Wiesbaden

Cat. 30, senza fig.

Autoritratto, 1906/1908 – Matita su carta, 20,5 × 17,8 cm, collezione privata

Cat. 31, fig. p. 29

Orsi in gabbia, 1908 ca. – Matita, acquerello, gouache e tempera bianca su carta, 36,5 × 51 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 32, fig. p. 157

Uomo azzurro con cavalli giocattolo, 1908 ca. – Matita, acquerello, gouache e tempera bianca su carta, 38,8 × 50 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 33, fig. p. 157

Figure sulla pista, 1908 ca. – Matita, acquerello, gouache e tempera bianca su carta, 38,8 × 49,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Cat. 34, senza fig.

San Francesco, 1908 ca. – Matita, acquerello, gouache e tempera bianca su cartone, 45 × 58 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, acquisto del Förderverein Lenbachhaus e. V. 2025

Cat. 35, fig. p. 156

Schiaccianoci, 1908 ca. – Matita, acquerello, gouache e tempera bianca su cartone, 37,7 × 47,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 36, senza fig.

Agnelli pasquali, 1908 ca. – Matita, acquerello, gouache e tempera bianca su cartone, 45,5 × 53,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, acquisto del Förderverein Lenbachhaus e. V. 2025

Cat. 37, fig. p. 156

Maiale, pastore di patate con il suo gregge, 1908 ca. – Matita, acquerello, gouache e tempera bianca su cartone, 49,8 × 56,3 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, acquisto del Förderverein Lenbachhaus e. V. 2025

Cat. 38, fig. p. 151

Abeti su un pendio erboso, 1908 ca. – Olio su tela, 68 × 75 cm, collezione privata

Cat. 39, senza fig.

Statuine danzanti, 1908 ca. – Matita, acquerello, gouache e tempera bianca su cartone, 32 × 42 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 40, senza fig.

Frontespizio per la cartella «Kinderbilder», 1908 ca. – Matita, acquerello, gouache e tempera bianca su cartone, 48 × 57 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, acquisto del Förderverein Lenbachhaus e. V. 2025

Cat. 41, fig. p. 154

Pecore danzanti, 1908 – Matita, acquerello, gouache e tempera bianca su carta, 37,5 × 48,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 42, senza fig.

Cesto di mele sull'erba, 1909 ca. – Olio su tela, 38,5 × 46,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, acquisito tramite la Eva Margarete Lückenhaus-Stiftung nel 2023

Cat. 43, fig. p. 150

Natura morta con agnello pasquale, 1909 ca. – Olio su tela, 33 × 50 cm, Museum Wiesbaden

Cat. 44, fig. p. 153

Giacinto, tulipani e brocche, 1909/1910 ca. – Olio su tela, 70,5 × 62 cm, collezione privata

Cat. 45, fig. p. 153

Peonie, 1909/1910 ca. – Olio su tela, 67,5 × 75 cm, Museum Wiesbaden

Cat. 46, fig. p. 152

Fiori, 1910 ca. – Olio su tela, 41 × 53 cm, Museum Wiesbaden

Cat. 47, senza fig.

Prato fiorito astratto, 1910/1911 ca. – Olio su tela, 63,3 × 46,8 cm, collezione privata

Cat. 48, fig. p. 155

Giocattoli con gabbia per uccelli, 1911 ca. – Olio su tela, 60,2 × 88,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 49, fig. p. 159

I pastori in cammino verso la mangiatoia, 1911 – Olio su tela, 87,5 × 111,5 cm, prestito della PSM Privatstiftung Schloßmuseum Murnau im Schloßmuseum Murnau, n. inv. PSM 47/12210

Cat. 50, fig. p. 158

I Re Magi, 1911/1912 ca. – Olio su tela, 78,4 × 88,2 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 51, fig. p. 162

Due bambini tra i fiori, 1912 ca. – Olio su tela, 55 × 70 cm, collezione privata

Cat. 52, fig. p. 160

Fiori e cardi gialli, 1913 ca. – Olio su tela, 50,5 × 40,2 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, acquisto del Förderverein Lenbachhaus e. V. 2022

Cat. 53, fig. p. 163

Composizione floreale con dalie, 1913 ca. – Olio su tela, 79 × 60 cm, collezione privata

Cat. 54, fig. p. 161

Ragazza con bambino piccolo, 1913 ca. – Olio su tela, 78 × 88 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 55, fig. p. 164

Paesaggio con cavalli e arcobaleno, 1914/1915 ca. – Ricamo su tessuto, 74,8 × 26 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, acquisto del Förderverein Lenbachhaus e. V. 2026

Cat. 56, fig. p. 166

Uccelli, 1930/1935 ca. – Arazzo, 108 × 85 cm, Museum Wiesbaden

Cat. 57, senza fig.

Forme rosso chiaro su varie sfumature di grigio, 1935/1950 ca. – Arazzo, 116 × 88,2 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, acquisto del Förderverein Lenbachhaus e. V. 2022

Cat. 58, fig. p. 165

Rosso su rosso, 1935/1950 ca. – Arazzo, 94 × 92 cm, collezione privata

Cat. 59, fig. p. 167

Linea nera, 1950 ca. – Arazzo, 97 × 77 cm, Museum Wiesbaden

Natalia Goncharova

Cat. 60, fig. p. 239

Rusalka (Ninfa acquatica), 1908 – Olio su tela, 104 × 74 cm, Museum Ludwig, Colonia

Cat. 61, fig. p. 238

Baignade, 1910 ca. – Olio su tela, 114,5 × 94,5 cm, Museum Wiesbaden, acquisito con il sostegno della Hessische Kulturstiftung, del Verein zur Förderung der bildenden Kunst in Wiesbaden e. V. e della Landeshauptstadt Wiesbaden

Cat. 62, fig. p. 238

Ritratto di Michail Larionov, 1913 – Olio su tela, 105 × 78 cm, Museum Ludwig, Colonia

Cat. 63, senza fig.

Espagnol Cubiste – Costume per una ballerina spagnola, 1915/1916 – Gessetto, lumeggiato di bianco, su carta, 32,8 × 23,7 cm, collezione privata

Cat. 64, fig. p. 240

Mezza figura femminile (Figurina), 1922/1923 – Litografia a colori su carta, 46 × 33,5 cm, Museum Wiesbaden

Cat. 65, fig. p. 241

Manifesto «Grand bal de nuit, Salle Bullier grand bal des artistes», 1926 – Litografia su carta da manifesti, 119,5 × 79,6 cm, Museum Wiesbaden

Else Lasker-Schüler

Cat. 66, fig. p. 252

I capi ebrei (gli ebrei selvaggi), 1913 – Inchiostro e gessetto su carta velina, 14 × 18,9 cm, Zentrum für verfolgte Künste, Solingen, deposito permanente della Else Lasker-Schüler-Gesellschaft, Wuppertal

Cat. 67, fig. p. 6

Principe Jussuf di Tiba, 1913 – Inchiostro e gessetti su cartolina, 14,1 × 9 cm, Franz Marc Museum, Kochel am See, Stiftung Etta und Otto Stangl

Cat. 68, fig. p. 252

Il tuo Jussuf / e i suoi capi: Stambul, Asser, Gad e Salomein, 3 gennaio 1916 – Matita su cartolina, 14 × 9 cm, Franz Marc Stiftung, Franz Marc Museum, Kochel am See

Cat. 69, senza fig.

Le figlie dell'emiro dell'Afghanistan, 1918 ca. – Inchiostro e gessetto su carta velina, 14,6 × 9,3 cm, Zentrum für verfolgte Künste, Solingen, deposito permanente della Else Lasker-Schüler-Gesellschaft, Wuppertal

Cat. 70, fig. p. 250

Jussuf ammira una rosa blu, 1920 ca. – Pastello e inchiostro di china su carta, 28 × 16,5 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal

Cat. 71, senza fig.

Tebe con Jussuf (bozzetto per un'illustrazione del *Principe di Tebe*), 1920 ca. – Inchiostro, matita, matita colorata, gessetto, carta dorata e carta trasparente sul retro di un modulo per telegrammi, 25,3 × 16 cm, Zentrum für verfolgte Künste, Solingen, deposito permanente della Else Lasker-Schüler-Gesellschaft, Wuppertal

Cat. 72, senza fig.

Nicodemus, 1922 ca. – Inchiostro, matita colorata e gessetto sul retro di un modulo per telegrammi, occhio ritagliato in lamina d'argento sul retro, 25,2 × 15,7 cm, Zentrum für verfolgte Künste, Solingen, deposito permanente della Else Lasker-Schüler-Gesellschaft, Wuppertal

Cat. 73, senza fig.

La lega degli ebrei selvaggi, 1923 – Litografia, colorata a mano con matite colorate, su carta, 32 × 23,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 74, senza fig.

Imre porta il sacro serpente d'oro, 1923 – Litografia, colorata a mano con matite colorate, su carta, 32 × 23,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 75, senza fig.

Jussuf a passeggio con il suo struzzo, 1923 – Litografia, colorata a mano con matite colorate, su carta, 32 × 23,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 76, senza fig.

Jussuf va da Dio, 1923 – Litografia, colorata a mano con matite colorate, su carta, 32 × 23,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 77, senza fig.

Jussuf modella la propria madre, 1923 – Litografia, colorata a mano con matite colorate, su carta, 32 × 23,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 78, senza fig.

Jussuf e il suo fedele fratello Bulus nel tempio, 1923 – Litografia, colorata a mano con matite colorate, su carta, 32 × 23,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 79, senza fig.

Marieë, 1923 – Litografia, colorata a mano con matite colorate, su carta, 32 × 23,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 80, senza fig.

La musica mattutina del principe Jussuf, 1923 – Litografia, colorata a mano con matite colorate, su carta, 32 × 23,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 81, senza fig.

Schlöme, 1923 – Litografia, colorata a mano con matite colorate, su carta, 32 × 23,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 82, senza fig.

Tebe con Jussuf, 1923 – Litografia, colorata a mano con matite colorate, su carta, 32 × 23,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 83, fig. p. 251

Il veneratore di serpenti nella piazza del mercato di Tebe, 1921/anni Trenta ca. – Inchiostro, matite colorate e collage di carta argentata su carta, 28,3 × 22,5 cm, Franz Marc Stiftung, Franz Marc Museum, Kochel am See

Cat. 84, fig. p. 253

Danza con serpenti a Tiba, 1927 ca. – Inchiostro di china, matita, gessetti, collage di foglia d'argento su carta per macchina da scrivere sottile, 23,5 × 21,3 cm, Zentrum für verfolgte Künste, Solingen, deposito permanente della Else Lasker-Schüler-Gesellschaft, Wuppertal

Cat. 85, senza fig.

Elefante con Jussuf, 1927/1928 – Inchiostro di china e gessetti colorati su finta carta giapponese, 31,3 × 23,2 cm, Zentrum für verfolgte Künste, Solingen, deposito permanente della Else Lasker-Schüler-Gesellschaft, Wuppertal

Cat. 86, senza fig.

Fiori che strinsero amicizia, 1930 ca. – Pastelli e gessetti a olio su carta molto sottile color avorio, 23 × 14,5 cm, Jüdisches Museum Frankfurt, Francoforte sul Meno

Cat. 87, senza fig.

«Indiane», 1930 ca. – Pastelli e gessetti a olio, in parte acquerellati, inchiostro di china su disegno a matita su carta sottile color avorio, 23 × 14,5 cm, Jüdisches Museum Frankfurt, Francoforte sul Meno

Cat. 88, senza fig.

«Jussuf riceve le teste piatte – una tribù scoperta da Freytag», 1930 ca. – Pastelli e gessetti a olio, in parte acquerellati, su disegno a matita su carta molto sottile color avorio, 23 × 14,5 cm, Jüdisches Museum Frankfurt, Francoforte sul Meno

Cat. 89, fig. p. 248

Coppia di sposi tebetani, dopo il 1934 – Pastelli e gessetti a olio, in parte acquerellati, su carta giallina sottile, 21,5 × 15 cm, Jüdisches Museum Frankfurt, Francoforte sul Meno

Cat. 90, fig. p. 249

Principe Jussuf di Tebe, dopo il 1934 – Pastelli e gessetti a olio, in parte acquerellati, inchiostro di china, con collage di carta stagnola colorata, su disegno preparatorio a matita su carta da disegno sottile, liscia, color avorio (da un blocco per schizzi, con perforazione al margine superiore), 27,5 × 22,5 cm, Jüdisches Museum Frankfurt, Francoforte sul Meno

Cat. 91, senza fig.

Commiato, 18 giugno 1936 – Matita, carboncino, gessetto su carta, 24,4 × 18,1 cm, Zentrum für verfolgte Künste, Solingen, deposito permanente della Else Lasker-Schüler-Gesellschaft, Wuppertal

Olga Meerson

Cat. 92, fig. p. 260

Fleurs, 1910 ca. – Olio su tela, 55,5 × 47,3 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, donazione Heinz Pringsheim

Cat. 93, fig. p. 261

Vista dalla finestra, 1911 – Olio su tela, 73 × 59 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, donazione Heinz Pringsheim

Cat. 94, fig. pp. 262/263

Ritratto di Henri Matisse, 1911 – Olio su tela, 36 × 58 cm, collezione privata

Gabriele Münter

Per i dipinti della Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung e della Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, la tecnica pittorica viene indicata limitatamente al supporto, poiché l'esatta composizione cromatica utilizzata dall'artista non è stata ancora analizzata per ogni singola opera.

Cat. 95, fig. p. 134

Giovane donna presso Moorefield, Arkansas, 1899/1900 – Ristampa su carta baritata, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. 3724

Cat. 96, fig. p. 135

«Store», Guion, Texas, 9 marzo 1900 – Ristampa su carta baritata, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. 3534

Cat. 97, fig. p. 135

Sulla strada verso il battello sul Mississippi, St. Louis, 1900 – Ristampa su carta baritata, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. 3761

Cat. 98, fig. p. 134

Tre donne in abito domenicale, Marshall, Texas, 1900 – Ristampa su carta baritata, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. 3635

Cat. 99, fig. p. 135

Bambino con pistola giocattolo, New York, 1900 – Ristampa su carta baritata, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. 3817

Cat. 100, fig. p. 135

Bambina in una strada, St. Louis, 1900 – Ristampa su carta baritata, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. 3757

Cat. 101, fig. p. 46

Kandinskij mentre dipinge un paesaggio, 1903 – Cartone telato, 16,9 × 25 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Cat. 102, senza fig.

Kandinskij, 1906 – Linoleografia a colori su carta giapponese, 25 × 18,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Cat. 103, senza fig.

Kandinskij all'armonium, 1907 – Linoleografia a colori su carta giapponese, 15,3 × 12,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Cat. 104, fig. p. 123

Jawlensky e Werefkin, 1908/1909 – Cartone, 32,7 × 44,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Cat. 105, fig. p. 139

Natura morta con vasi, bottiglie e rami di sorbo, 1908/1909 – Olio su cartone da pittura, 76 × 103,5 cm, Kunstsammlungen Chemnitz – Museum Gunzenhauser, Chemnitz

Cat. 106, fig. p. 122

Ritratto di Marianne von Werefkin, 1909 – Cartone, 81 cm × 55 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Cat. 107, senza fig.

La signorina Mathilde con un foulard blu, 1909 – Cartone, 72 × 56,2 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. P 30

Cat. 108, senza fig.

Croci funerarie a Kochel, 1909 – Cartone, 40,5 × 32,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Cat. 109, fig. p. 30

Donna di Murnau (ritratto di Rosalia Leiß), 1909 – Olio su cartone, 92 × 64,8 cm, deposito permanente della Ernst von Siemens Kunststiftung, Monaco, e della PSM Privatstiftung Schloßmuseum Murnau im Schloßmuseum Murnau, n. inv. PSM 2/11070

Cat. 110, fig. p. 68

Natura morta grigia, 1909 – Cartone, 34,5 × 50,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Cat. 111, fig. p. 133

Natura morta con poltrona, 1909 – Cartone, 71,5 × 48,5 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. S 119

Cat. 112, fig. p. 49

In ascolto (ritratto di Jawlensky), 1909 – Cartone, 49,8 × 66,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Cat. 113, fig. p. 123

Giardino a Murnau, 1910 ca. – Olio su cartone, 37,5 × 46 cm, Museum Wiesbaden, donazione W. e M. Rick 2013

Cat. 114, fig. p. 125

Olga von Hartmann, 1910 ca. – Supporto tessile, 60,8 × 45,2 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. P 162

Cat. 115, fig. p. 128

Soggiorno a Murnau (Interno), 1910 ca. – Cartone, 50,6 × 69,3 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. V 107

Cat. 116, fig. p. 126

Natura morta di fiori con divano e cuscini, 1910 – Olio su tela, 56 × 49 cm, collezione privata, Wiesbaden

Cat. 117, senza fig.

Bambino in bianco, 1910 – Cartone, 44,7 × 33 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Cat. 118, fig. p. 129

Kandinskij al tavolo (schizzo), 1911 ca. – Olio su cartone da pittura, 25,5 × 39 cm, Kunstsammlungen Chemnitz – Museum Gunzenhauser, Chemnitz

Cat. 119, senza fig.

Alla Griesbräukeller di Murnau, 1911 – Olio su cartone, 33 × 44,5 cm, collezione privata, Wiesbaden

Cat. 120, fig. p. 132

Natura morta scura (Segreto), 1911 – Supporto tessile, 78,1 × 100,6 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. S 152

Cat. 121, fig. p. 129

Uomo al tavolo (Kandinskij), 1911 – Cartone, 50,8 × 68,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Cat. 122, fig. p. 138

Natura morta con San Giorgio, 1911 – Cartone, 51,1 × 68 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Cat. 123, fig. p. 136

Prima mostra del Blaue Reiter, Galerie Heinrich Thannhauser, Monaco, Sala 1 (da sx): Gabriele Münter, *Natura morta scura (Segreto)* (inquadratura parziale); Vasilij Kandinskij, *Composizione V* (nella sala adiacente); Albert Bloch, *Tre Pierrot*; Heinrich Campendonk, *Cavallo che salta*; Henri Rousseau, *Il cortile*; Franz Marc, *Ritratto di Henri Rousseau*; Robert Delaunay, *La Ville No. 2* (inquadratura parziale), 1911/1912 – Ristampa su carta baritata, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. 2909

Cat. 124, fig. p. 136

Prima mostra del Blaue Reiter, Galerie Heinrich Thannhauser, Monaco, Sala 1 (da sx): Robert Delaunay, *La Ville No. 2*; Arnold Schönberg, *Paesaggio notturno* (in alto); Gabriele Münter, *Paesaggio brinato* (in basso); August Macke, *Natura morta – Mazza di fiori con agave*; Gabriele Münter, *Sera* (in alto); Albert Bloch, *Case e ciminiera*, 1911/1912 – Ristampa su carta baritata, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. 2904

Cat. 125, fig. p. 136

Prima mostra del Blaue Reiter, Galerie Heinrich Thannhauser, Monaco, Sala 1 (da sx): Jean-Bloé Niestlé, *Lui grosso*; Albert Bloch, *Testa*; Vasilij Kandinskij, *Impressione Mosca*, 1911/1912 – Ristampa su carta baritata, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. 2905

Cat. 126, fig. p. 137

Prima mostra del Blaue Reiter, Galerie Heinrich Thannhauser, Monaco, Sala 1 (da sx): Franz Marc, *La mucca gialla* (inquadratura parziale); Arnold Schönberg, *Autoritratto visto da tergo*; Vasilij Kandinskij, *San Giorgio II*; Vladimir Burljuk, *Studio per ritratto* (in alto); Gabriele Münter, *Strada di campo in inverno* (in basso); Franz Marc, *Capriolo nel bosco I*; Vasilij Kandinskij, *Composizione V* (inquadratura parziale), 1911/1912 – Ristampa su carta baritata, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. 2906

Cat. 127, fig. p. 136

Prima mostra del Blaue Reiter, Galerie Heinrich Thannhauser, Monaco, Sala 1 (da sx): Gabriele Münter, *Natura morta (rosa)* (inquadratura parziale); August Macke, «*Indiani a cavallo*» (in alto); Robert Delaunay, *Saint-Séverin n. 1* (in basso); David Burljuk, *Cavalli* (sopra la porta); Franz Marc, *Paesaggio con cavalli e arcobaleno* (in alto); Vasilij

Kandinskij, *Con sole*; Vasilij Kandinskij, *Improvvisazione 22*, 1911/1912 – Ristampa su carta baritata, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. 2908

Cat. 128, fig. p. 137

Prima mostra del Blaue Reiter, Galerie Heinrich Thannhauser, Monaco, Sala 1 (da sx): Franz Marc, *Sentiero sassoso* (inquadratura parziale); Robert Delaunay, *Tour Eiffel*; Elisabeth Epstein, *Ritratto* (in alto); Heinrich Campendonk, *Donna e animale* (in basso), 1911/1912 – Ristampa su carta baritata, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. 2907

Cat. 129, fig. p. 124

Sul tram (dopo la spesa), 1912 ca. – Cartone, 50,2 × 34,3 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. S 44

Cat. 130, senza fig.

Lavori in corso, 1912 – Xilografia originale, copertina di «Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste», a cura di Herwarth Walden, CXXXVI/CXXXVII (1912), Berlino, collezione privata

Cat. 131, fig. p. 127

Kandinskij ed Erma Bossi al tavolo, 1912 – Tela, 95,4 × 125,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Cat. 132, fig. p. 130

Natura morta con Madonna e teiera, 1912/1913 – Olio su cartone da pittura, 73,5 × 70 cm, Kunstsammlungen Chemnitz – Museum Gunzenhauser, Chemnitz

Cat. 133, fig. p. 131

Elfriede Schroeter, *Natura morta* (dipinto infantile), 1913 ca. – Cartone, 35,7 × 33,4 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. KIZ 185

Cat. 134, fig. p. 131

Elfriede Schroeter, *Ritratto femminile* (dipinto infantile), 1913 ca. – Cartone, 47,5 × 32,8 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. KIZ 180

Cat. 135, fig. p. 138

Lotta con il drago, 1913 – Cartone, 35,7 × 43,5 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. V 117

Cat. 136, senza fig.

Habsburgerplatz, 1913 – Xilografia originale, copertina di «Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste», a cura di Herwarth Walden, CLXII/CLXIII (1913), Berlino, collezione privata

Cat. 137, fig. p. 131

In camera, 1913 – Supporto tessile, 88,1 × 99,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, acquisito con il sostegno della Ernst von Siemens Kunststiftung

Cat. 138, senza fig.

Schizzo con terrier, 1920 ca. – Matita su carta, 26,8 × 21 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. Kon. 29/201

Cat. 139, senza fig.

Erich Gutkind, 1925/1926 ca. – Matita nera su carta, 37,2 × 26,8 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. Kon. 13/19

Cat. 140, senza fig.

Donna elegante (la poetessa G. v. B.), 1925/1930 ca. – Matita su carta, 18,3 × 13,5 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. Kon. 29/62

Cat. 141, senza fig.

Donna seduta con sigaretta, 1925/1930 ca. – Matita su carta da lettere, 33 × 23,9 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. Kon. 25/53

Cat. 142, fig. p. 133

La poetessa E. K. [Eleonora Kalkowska], 1926/1927 ca. – Inchiostro di china e biacca su carta strutturata, 28,8 × 22,3 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. Kon. 29/59

Cat. 143, senza fig.

La poetessa E. K. legge [Eleonora Kalkowska], 1926/1927 ca. – Inchiostro di china e biacca su carta da lettere, 28,8 × 22,3 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. Kon. 29/58

Cat. 144, senza fig.

La lettera (donna che legge), 1927 ca. – Matita su carta strutturata, 22 × 28,8 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. Kon. 17/12

Cat. 145, senza fig.

Hilde accovacciata, 1927 – Matita su carta da lettere, 21,8 × 13,8 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. Kon. 14/23

Cat. 146, fig. p. 17

L'impareggiabile (la poetessa Sylvia von Harden), 1928 – Matita su carta, 28,7 × 22 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Cat. 147, senza fig.

Schizzo per ritratto di Loulou Albert-Lazard, 1929 – Supporto tessile, 55 × 33 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. P 216

Cat. 148, fig. p. 141

Signora che scrive in poltrona (Stenografia. Svizzera in pigiama), 1929 – Supporto tessile, 61,5 cm × 46,2 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. P 39

Cat. 149, senza fig.

Con la sigaretta, 1930 ca. – Matita su carta trasparente, applicata su carta, 16 × 9,8 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. Kon. 29/141

Cat. 150, senza fig.

Donna che fuma, 1930 ca. – Matita su carta trasparente, applicata su carta da disegno, 16 × 9,9 cm Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. Kon. 29/140

Cat. 151, senza fig.

La lettera, 1930 – Supporto tessile, 65 × 92,5 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. P 9

Cat. 152, fig. p. 29

Bambola, gatto, bambino, 1930 – Cartone, 37,9 × 45,8 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. V 34

Cat. 153, senza fig.

Pagliai in blu, 1931 ca. – Olio su cartone, 32,5 × 44 cm, Museum Wiesbaden, deposito permanente da collezione privata

Cat. 154, senza fig.

Presso il vivaio Mederer (?) a Murnau, 1931 – Olio su cartone, 32,5 × 41 cm, collezione privata, Wiesbaden

Cat. 155, senza fig.

La signorina Ellen sull'erba, 1934 – Supporto tessile, 47,5 × 65 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. V 96

Cat. 156, fig. p. 34

Hanna Stirnemann, 1934 – Cartone, 35 × 27 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. P 167

Cat. 157, fig. p. 140

Ragazza che dorme (marrone, blu), 1934 – Cartone, 24,1 × 33 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. V 63

Cat. 158, senza fig.

L'escavatore blu (studio), 1935 – Cartone, 33 × 41 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, n. inv. L 331

Cat. 159, senza fig.

Paesaggio con luna bianca (Luna nascente), 1940 – Olio su tela, 85,4 × 60,5 cm, Museum Wiesbaden, donazione W. e M. Rick 2013

Cat. 160, senza fig.

Avvento, 1948 – Olio su cartone da pittura, 64,5 × 49,3 cm, collezione Oßwald & Schwarz, Kaiserslautern

Carla Pohle**Cat. 161, fig. p. 276**

Eteocle e Polinice, 1909 – Puntasecca, 16,5 × 16,5 cm, collezione privata

Cat. 162, senza fig.

Quattro nudi, 1909 – Acquaforse / acquatinta, 16,5 × 16,5 cm, collezione privata

Cat. 163, senza fig.

La montagna, 1914 – Acquaforse / acquatinta, 29,5 × 29,5 cm, collezione privata

Cat. 164, fig. p. 272

Autoritratto, 1938 – Puntasecca, 20,5 × 19,5 cm, collezione privata

Cat. 165, senza fig.

Invocazione / Naufraghi, s.d. – Puntasecca, 18 × 15 cm, collezione privata

Cat. 166, fig. p. 283

I divoratori, s.d. – Puntasecca, 24,7 × 29,8 cm, collezione privata

Cat. 167, fig. p. 283

Nudo femminile che abbraccia un uomo in una camera con vista sulla grande città, s.d. – Puntasecca, 20,5 × 15,5 cm, collezione privata

Cat. 168, fig. p. 278

La moglie del giardiniere, s.d. – Acquaforse, 32,4 × 24,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 169, senza fig.

Caduto, s.d. – Acquaforse / acquatinta, 26,5 × 23,5 cm, collezione privata

Cat. 170, senza fig.

Gruppo di stremati davanti a scheletro con avvoltoio, s.d. – Puntasecca, 27 × 21 cm, collezione privata

Cat. 171, fig. p. 282

Grido di aiuto davanti a case crollanti, s.d. – Puntasecca, 14,8 × 21 cm, collezione privata

Cat. 172, fig. p. 278

Nutrire gli affamati, s.d. – Puntasecca, 26,8 × 21 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 173, fig. p. 274

Käthe Kollwitz (profilo), s.d. – Carboncino su carta, 47 × 35 cm, collezione privata Alexandra Aichberger

Cat. 174, senza fig.

Il bagno, s.d. – Puntasecca, 29 × 24,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 175, fig. p. 277

Donna distesa sul letto con coperta, s.d. – Acquaforse / acquatinta, 16 × 21 cm, collezione privata

Cat. 176, fig. p. 281

Uomo e donna nel vano scale, s.d. Puntasecca, 31 × 23,5 cm, collezione privata

Cat. 177, fig. p. 275

Palander, s.d. – Puntasecca, 22,5 × 20 cm, collezione privata

Cat. 178, fig. p. 274

Käthe Kollwitz, s.d. – Carboncino su carta, 47 × 35 cm, collezione privata Alexandra Aichberger

Cat. 179, fig. p. 281

Sheherazade, s.d. – Puntasecca, 29,5 × 19,5 cm, collezione privata

Cat. 180, fig. p. 279

Nudo femminile addormentato, s.d. – Puntasecca, 29 × 23 cm, collezione privata

Cat. 181, fig. p. 273

Autoritratto al cavalletto, s.d. – Puntasecca, 32 × 27,5 cm, collezione privata

Cat. 182, fig. p. 280

Trasformazione / Luogo di sepoltura, s.d. – Puntasecca, 18 × 14 cm, collezione privata

Marianne von Werefkin**Cat. 183, senza fig.**

Uomo in pelliccia, 1890 ca. – Olio su tela, 61 × 52 cm, Museum Wiesbaden

Cat. 184, senza fig.

Ritratto di Alexej von Jawlensky, 1896 – Olio su tela, 42 × 24,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 185, fig. p. 99

Birreria all'aperto, 1907 – Tempera su carta su cartone, 55 × 73 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Cat. 186, fig. p. 100

Autunno – Scuola, 1907 – Tempera su carta su cartone, 56 × 73 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Cat. 187, fig. p. 105

Pensionato femminile, 1907 – Tempera su carta su cartone, 55 × 73,5 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Cat. 188, fig. p. 95

La tempesta, 1907 ca. – Tempera su carta su cartone, 57 × 76 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Cat. 189, fig. p. 97

Sala da ballo, 1908 ca. – Tempera e gessetto a olio su carta su cartone, 49,5 × 37,1 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, donazione Heinz Pringsheim

Cat. 190, fig. p. 99

Pomeriggio domenicale, 1908 – Tempera su carta su cartone, 36,5 × 50,5 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Cat. 191, fig. p. 103

Il danzatore Alexander Sacharoff, 1909 – Tempera su carta su cartone, 73,5 × 55 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Cat. 192, fig. p. 106

Fine della giornata lavorativa, 1909 – Tempera su cartone, 57 × 77 cm, collezione privata

Cat. 193, fig. p. 31

Ritratto di Rosalia Leiß, 1909 – Tempera su cartone, 64 × 50 cm, Schloßmuseum Murnau, n. inv. PSM 55/12355, proprietà parziale della PSM Privatstiftung Schloßmuseum Murnau

Cat. 194, fig. p. 98

Città rossa, 1909 – Tempera su cartone, 74 × 115 cm, collezione privata

Cat. 195, fig. p. 104

L'artista del trapezio, 1909 – Gouache su cartone, 24,6 × 19,5 cm, collezione privata

Cat. 196, senza fig.

Amazzone da varietà, 1909 – Gouache su cartone, 19,4 × 24,6 cm, collezione privata, Wiesbaden

Cat. 197, fig. p. 41

Lavandaie, 1909 ca. – Tempera su carta su cartone, 50,5 × 64,6 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Cat. 198, fig. p. 96

Al camino, 1910 ca. – Tecnica mista su cartone, 29 × 40 cm, Museum Wiesbaden

Cat. 199, fig. p. 104

Artisti, 1910 ca. – Gouache su cartone, 19,5 × 24,6 cm, Museum Wiesbaden, deposito permanente da collezione privata

Cat. 200, fig. p. 94

Autoritratto I, 1910 ca. – Tempera e porporina su carta su cartone, 51 × 34 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 201, fig. p. 109

Nella notte, 1910 – Tempera su carta su cartone, 74 × 101 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, acquisto del Förderverein Lenbachhaus e. V. 2018

Cat. 202, fig. p. 107

Fabbrica di scandole, 1910 – Tecnica mista su cartone, 105 × 80 cm, Museum Wiesbaden

Cat. 203, fig. p. 101

Atmosfera tragica, 1910 – Tempera su carta su cartone, 46,8 × 58,2 cm, collezione Comune di Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Cat. 204, fig. p. 38

Presso l'aiuola, 1910/1914 ca. – Tecnica mista su carta su cartone, 75,5 × 57,3 cm, collezione privata, Wiesbaden

Cat. 205, senza fig.

Stabilimento balneare, 1911 – Tempera su cartone, 46 × 70 cm, Museum Wiesbaden

Cat. 206, senza fig.

Prerowstrom, 1911 – Tempera su cartone, 54 × 74 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Cat. 207, fig. p. 102

Pattinatori, 1911 – Tempera su carta su cartone, 57 × 75 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Cat. 208, fig. p. 111

Posto di polizia a Vilnius, 1914 – Tempera su carta su cartone, 98 × 82 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Cat. 209, senza fig.

Il cenciaiolo, 1917 – Tempera su carta su cartone, 67 × 97,5 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Cat. 210, fig. p. 110

Le maschere del villaggio, 1925 ca. – Tempera su cartone, 55,5 × 74 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Cat. 211, fig. p. 108

Ave Maria, 1927 – Tempera su carta su cartone, 75 × 57 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Cat. 212, senza fig.

Il postino, 1929 – Tempera su carta su cartone, 57,8 × 75,8 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Cat. 213, senza fig.

Via Eterna, 1929 – Tempera su carta su cartone, 100 × 70 cm, collezione Comune di Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Cat. 214, fig. p. 110

Mercoledì delle Ceneri, 1931 – Tecnica mista su cartone, 56,7 × 74,9 cm, Museum Wiesbaden, deposito permanente da collezione privata

Alexej von Jawlensky

Cat. 215, fig. p. 46

Ritratto di Marianne von Werefkin, 1906 ca. – Olio su cartone, 67,5 × 49,5 cm, Museum Wiesbaden, acquisito nel 1987 dal lascito di Hanna Bekker vom Rath

Cat. 216, senza fig.

Ritratto della signora Epstein, 1906/1907 ca. – Olio su cartone, 45 × 38 cm, Hessen Kassel Heritage, Neue Galerie, Kassel

Vasilij Kandinski

Cat. 217, fig. p. 46

Kallmünz – Gabriele Münter mentre dipinge I, estate 1903 – Olio su cartone telato, 24 × 33 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Cat. 218, senza fig.

Kandinskij e Münter davanti al cavalletto, 7 marzo 1905 – Matita su carta, 8,7 × 8,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Gabriele Münter Stiftung 1957

Ilja Repin

Cat. 219, fig. p. 42

Ritratto di Marianne von Werefkin, 1888 – Olio su tela, 60 × 51 cm, Museum Wiesbaden

Bibliografia

Alambritis 2023

Maria Alambritis, «*Je ne suis homme, ni femme, je suis moi*»: Women Artists of the Avant-garde, 1900-14, in *After Impressionism*, a cura di MaryAnne Stevens, catalogo della mostra a The National Gallery, Londra, London 2023, pp. 30-39

Ambrozić 1988

Katarina Ambrozić, *Die Ažbe-Schule 1891-1905*, in *Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München*, a cura di Katarina Ambrozić, catalogo della mostra al Museum Wiesbaden e alla Narodna Galerija Ljubljana, Lubiana, Recklinghausen 1988, pp. 87-110

Bartmann 1979

Dominik Bartmann, *August Macke – Kunsthandwerk: Glasbilder, Stickereien, Keramiken, Holzarbeiten und Entwürfe*, Berlin 1979

Bassermann-Jordan et al. 2022

Gabriele von Bassermann-Jordan et al. (a cura di), *Frauen der Boheme 1890-1920*, volume di accompagnamento, con una selezione di saggi, della mostra *Frei Leben!*, München 2022

Baumgartner 2019a

Susanna Baumgartner, *Zwischen detailgetreuem Nachstickern und eigenen abstrakten Webentwürfen. Textile Arbeiten von Maria Marc*, in *Textile Moderne / Textile Modernism*, a cura di Burcu Dogramaci, Wien-Köln-Weimar 2019, pp. 107-117

Baumgartner 2019b

Susanna Baumgartner, *Glas und Garn. Die deutsche Avantgarde erkundet «neue» Materialien*, in *Franz Marc Museum. Die Sammlung*, a cura di Franz Marc Museumsgesellschaft durch Cathrin Klingsöhr-Leroy, München 2019

Bechtejeff, von, 2018

Wladimir von Bechtejeff, *Biografie*, 1966, in *Wladimir von Bechtejeff 1878-1971. Wiederentdeckt!*, a cura di Jelena Hahl-Fontaine e Sandra Uhrig, catalogo della mostra allo Schloßmuseum Murnau, Murnau 2018, pp. 21-28

Behr 2022

Shulamith Behr, *Women Artists in Expressionism. From Empire to Emancipation*, Princeton-Oxford 2022

Behrmann 2017

Nicola Behrmann, *Die Straße schreiben*, in Emmy Hennings, *Das Brandmahl. Das ewige Lied*, Göttingen 2017, pp. 429-478

Berger 1982

Renate Berger, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1982

Beutler 2021

Margarete Beutler, *Erlauben Sie – das soll ein gewöhnliches Frühstück sein?*, in Ead., *Ich träumte, ich hätte einen Wetterhahn geheiratet*, a cura di Winfried Siebert e Martin Freksa, Berlin 2021, pp. 194-201

Beuys 2014

Barbara Beuys, *Die neuen Frauen – Revolution im Kaiserreich 1900-1914*, München 2014

Bilang 2013

Karla Bilang, *Frauen im «Sturm»: Künstlerinnen der Moderne*, Berlin 2013

Billeter/Leitmeyer 2021

Felix Billeter e Maria Leitmeyer (a cura di), *Künstlerpaare der Moderne. Hans Purrmann und Mathilde Vollmoeller-Purrmann im Diskurs*, Berlin 2021

Bock/Duden 1977

Gisela Bock e Barbara Duden, *Arbeit aus Liebe – Liebe als Arbeit. Zur Entstehung der Hausarbeit im Kapitalismus, in Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur Berliner Sommeruniversität*, Berlin 1977, pp. 118-199

Bowlit/Drutt 1999

John E. Bowlit e Matthew Drutt, *Amazonen der Avantgarde: Exter, Gontscharowa, Popowa, Rosanowa, Stepanowa, Udalszowa, Ostfildern-Ruit* 1999

Breska-Ficović, von, 2013

Nancy von Breska-Ficović, Erma Bossi – *Eine Spurensuche von Kroatien und Italien über Deutschland nach Frankreich und zurück*, in Cat. mostra Murnau 2013, pp. 22-32

Briatte 2007

Anne-Laure Briatte, *Literaturübersetzerinnen im deutschen literarischen Feld um 1900*, in *Frauen in der literarischen Öffentlichkeit 1780-1918*, a cura di Caroline Bland ed Elisa Müller-Adams, Bielefeld 2007, pp. 191-211

Buettner/Mokrohs/Schütz 2022

Anke Buettner, Laura Mokrohs e Sylvia Schütz (a cura di), *Frei Leben! Frauen der Boheme 1890-1920*, Berlin 2022

Buske 2004

Sybille Buske, *Fräulein Mutter und ihr Bastard. Eine Geschichte der Unehelichkeit in Deutschland 1900 bis 1970*, Göttingen 2004

Butler 1990

Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Abingdon 1990 (trad. it. *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari 2013)

Cat. Monaco 2013

Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München, a cura di Helmut Friedel e Annegret Hoberg, catalogo della collezione della Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco, München et al. 2013

Cat. mostra Amburgo 2023

Gabriele Münter – *Menschenbilder*, a cura di Kathrin Baumstark, catalogo della mostra al Bucerius Kunst Forum, Amburgo, München 2023

Cat. mostra Arnhem/Saarbrücken/Vienna 2024

Radikal! Künstlerinnen und Moderne 1910-1950*, a cura di Stella Rollig et al., catalogo della mostra al Museum Arnhem, al Saarland-museum / Moderne Galerie, Saarbrücken, e al Belvedere Wien, Vienna, Köln 2024

Cat. mostra Berlino 1913

Erster Deutscher Herbstsalon, a cura di Herwarth Walden, catalogo della mostra alla Galerie Der Sturm, Berlino, Berlin 1913, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sturm1913_herbstsalon> [ultimo accesso 25 marzo 2026]

Cat. mostra Bietigheim-Bissingen/Brema 2014

Marianne Werefkin – *Vom Blauen Reiter zum Großen Bären*, a cura di Isabell Schenk-Weininger e Brigitte Roßbeck, catalogo della mostra alla Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, e ai Museen Böttcherstraße – Paula Modersohn-Becker Museum, Brema, Bönningheim 2014

Cat. mostra Bonn 2020

Mit Stich und Faden. Expressionistische und zeitgenössische Kunst im Gegenüber, a cura di Klara Drenker-Nagels e Ina Ewers-Schultz, catalogo della mostra all'August Macke Haus Bonn, Bonn 2020

Cat. mostra Brema 2000

Der Blaue Reiter, a cura di Christine Hopfengart, catalogo della mostra alla Kunsthalle Bremen, Brema, Köln 2000

Cat. mostra Chicago/Los Angeles 2023
Camille Claudel, a cura di Emerson Bowyer e Anne-Lise Desmas, catalogo della mostra all'Art Institute of Chicago e al J. Paul Getty Museum Los Angeles, Los Angeles 2023

Cat. mostra Francoforte 2015
Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932, catalogo della mostra alla Schirn Kunsthalle, Francoforte, Köln 2015

Cat. mostra Fürstentfeldbruck 2020
Frau darf ... 100 Jahre Künstlerinnen an der Akademie, a cura di Angelika Mundorff e Barbara Kink, catalogo della mostra al Museum Fürstentfeldbruck, Fürstentfeldbruck 2000

Cat. mostra Kassel 1955
documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts, catalogo della mostra al Fridericianum di Kassel, München 1955

Cat. mostra Londra 2022
Pionierinnen der Moderne: Paula Modersohn Becker, Käthe Kollwitz, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Jacoba van Heemskerck, Ottilie Reylaender, Erma Bossi, a cura di Dorothy Price e Sarah Lea, catalogo della mostra alla Royal Academy of Arts, Londra, München-London 2022

Cat. mostra Londra 2024
Expressionists: Kandinsky, Münter and the Blue Rider, a cura di Natalia Sidlina, catalogo della mostra alla Tate Modern, Londra, London 2024

Cat. mostra Los Angeles et al. 1976
Women Artists: 1550-1950, a cura di Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin, catalogo della mostra al Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, allo University Art Museum Texas, Austin, al Museum of Art, Pittsburgh, PA, e a The Brooklyn Museum, Brooklyn, NY, Los Angeles 1976 (trad. it. *Le grandi pittrici: 1550-1950*, Milano 1979)

Cat. mostra Monaco 1909
Erste Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München, catalogo della mostra alla Moderne Galerie Thannhauser, Monaco, München 1909, n.n.

Cat. mostra Monaco 1911
Die erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter, München 1911, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/thannhauser1911_12_18> [ultimo accesso 25 marzo 2026]

Cat. mostra Monaco 1912
Die zweite Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter, München, 1912, URL: <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/goltz1912>> [ultimo accesso 25 marzo 2026]

Cat. mostra Monaco 1933
Staatliche Kunstaussstellung, catalogo della mostra alla Neue Pinakothek e al Deutsches Museum, Monaco, München 1933

Cat. mostra Monaco 1949
Der Blaue Reiter. München und die Kunst des 20. Jahrhunderts; der Weg von 1908-1914, a cura di Ludwig Grote e Leonie v. Wilckens, catalogo della mostra all'Haus der Kunst, Monaco, München 1949

Cat. mostra Monaco 1955
Münchner Künstlerinnen, catalogo della mostra alla Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Monaco, München 1955

Cat. mostra Monaco 1995
Maria Marc 1876-1955, a cura di Annegret Hoberg, catalogo della mostra alla Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Monaco, München 1995

Cat. mostra Monaco 1999
Der Blaue Reiter und das Neue Bild: von der Neuen Künstlervereinigung München zum Blauen Reiter, a cura di Annegret Hoberg e Helmut Friedel, catalogo della mostra alla Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Monaco, München 1999

Cat. mostra Monaco 2014
Ab nach München! Künstlerinnen um 1900, a cura di Antonia Voit, catalogo della mostra al Münchner Stadtmuseum, Monaco, München 2014

Cat. mostra Monaco 2021
Gruppendynamik – Der Blaue Reiter, a cura di Matthias Mühling, Annegret Hoberg e Anna Straetmans, catalogo della mostra alla Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Berlin 2021

Cat. mostra Monaco 2022
Kunst und Leben 1918 bis 1955, a cura di Karin Althaus et al., catalogo della mostra alla Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Berlin 2022

Cat. mostra Monaco/Francoforte 1992
Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive, a cura di Annegret Hoberg e Helmut Friedel, catalogo della mostra alla Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco, e alla Schirn Kunsthalle, Francoforte, München 1992

Cat. mostra Monaco/Humblebæk/Colonia 2017
Gabriele Münter (1877-1962). Malen ohne Umschweife, a cura di Isabelle Jansen e Matthias Mühling, catalogo della mostra alla Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, al Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, e al Museum Ludwig, Colonia, München-London-New York 2017

Cat. mostra Monaco/Humblebæk/Colonia [2017] 2023
Gabriele Münter 1877-1962. Malen ohne Umschweife, a cura di Isabelle Jansen e Matthias Mühling, nuova edizione aggiornata dell'omonimo catalogo della mostra del 2017 alla Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, al Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, e al Museum Ludwig, Colonia, München-London-New York 2023

Cat. mostra Monaco/Wiesbaden/Ascona 2019
Compagni di vita. Alexej Jawlensky e Marianne Werefkin, a cura di Roman Ziegglängsberger, Annegret Hoberg e Matthias Mühling, catalogo della mostra alla Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, al Museum Wiesbaden, e al Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona, München 2019

Cat. mostra Mosca/Ascona 2010
Pittori russi all'estero. Marianne Werefkin (1890-1938), a cura di Mara Folini e Natalija Tolstaja (catalogo della mostra alla Galleria Statale Tret'jakov, Mosca) e *Artisti russi in Svizzera. Marianne Werefkin (1890-1938)*, a cura di Mara Folini (catalogo della mostra al Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona), Firenze 2010

Cat. mostra Münster 2021
August und Elisabeth Macke. Der Maler und die Managerin, a cura di Hermann Arnold, catalogo della mostra allo LWL Münster, Leipzig 2021

Cat. mostra Murnau 2002
Marianne von Werefkin in Murnau. Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde, a cura di Brigitte Salmen, catalogo della mostra allo Schloßmuseum Murnau, Murnau 2002

Cat. mostra Murnau 2004
Maria Marc im Kreis des Blauen Reiter, a cura di Brigitte Salmen e Sandra Uhrig, catalogo della mostra allo Schloßmuseum Murnau, Murnau 2004

Cat. mostra Murnau 2010
Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Perlenstickereien und Textilarbeiten, a cura di Helmut Friedel et al., catalogo della mostra al Münter-Haus, Murnau, München 2010

Cat. mostra Murnau 2013
Erma Bossi – Eine Spurensuche, a cura di Sandra Uhrig, catalogo della mostra allo Schloßmuseum Murnau, Murnau 2013

Cat. mostra Murnau 2025
Die Malerin Olga Meerson. Schülerin von Kandinsky – Muse von Matisse, a cura di Sandra Uhrig, catalogo della mostra allo Schloßmuseum Murnau, Murnau 2025

Cat. mostra New York 1954

Der Blaue Reiter, catalogo della mostra alla Curt Valentin Gallery, New York, New York 1954

Cat. mostra New York 1957

German Painting and Sculpture, a cura di Werner Haftmann, Alfred Hentzen e William S. Lieberman, catalogo della mostra a The Museum of Modern Art, New York, New York 1957

Cat. mostra New York 2012

Inventing Abstraction 1910-1925, diagramma interattivo, catalogo della mostra al MoMA, New York, New York 2012, URL: <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventing-abstraction/?artist=48>> [ultimo accesso 25 marzo 2026]

Cat. mostra New York 2025

Gabriele Münter: Contours of a World, a cura di Megan Fontanella, catalogo della mostra al Guggenheim Museum, New York, New York 2025

Cat. mostra Odessa 1909

Katalog internatsionalnoi vystavki kartin, skulptury, graviure i grafiki, catalogo della mostra internazionale di pittura, scultura, acquaforte e grafica all'Odessa Salon, Odessa 1909

Cat. mostra Odessa 1910

Salon 2: Mezhdunarodnaia khudozhestvennaia vystavka Vladimira Izdebskago (Sala 2: Mostra internazionale d'arte di Vladimir Izdebskij), catalogo della mostra all'Odessa Salon, Odessa 1910

Cat. mostra Parigi 1906

Exposition de l'Art Russe, catalogo della mostra al Salon d'Automne di Parigi, Paris 1906, URL: <<https://archive.org/details/expositiondelart00diag/mode/2up>> [ultimo accesso 25 marzo 2026]

Cat. mostra Parigi 2025

Gabriele Münter. Peindre sans détours, a cura di Isabelle Jansen e Hélène Leroy, catalogo della mostra al Musée d'Art moderne di Parigi, Paris 2025

Cat. mostra Rüsselsheim/Lubecca/Erfurt 2009

Natalja Gontscharowa. Zwischen russischer Tradition und europäischer Moderne, a cura di Beate Kemfert e Alla Chilova, catalogo della mostra alla Stiftung Opelwillen, Rüsselsheim, alla Kunsthalle St. Annen, Lubecca, e all'Angermuseum Erfurt, Ostfildern 2009

Cat. mostra Siegen 1998

75 Jahre Arbeitsgemeinschaft Siegerländer Künstler, a cura di Arbeitsgemeinschaft Siegerländer Künstler, catalogo della mostra alla Städtische Galerie Haus Seel, all'Haus Oranienstraße, al Siegerlandmuseum, e alla Galerie Magdalena Kaiser, Siegen, Siegen 1998

Cat. mostra Wiesbaden 1990

Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, a cura di Renate Petzinger e Volker Rattemeyer, catalogo della mostra al Museum Wiesbaden, Kassel 1990

Cat. mostra Wiesbaden 2025

Feininger, Münter, Modersohn-Becker ... Oder wie Kunst ins Museum kommt, a cura di Roman Zieglgänsberger, catalogo della mostra al Museum Wiesbaden, Petersberg 2025

Cat. mostra Wiesbaden/Emden 2014

Horizont Jawlensky: Alexej von Jawlensky im Spiegel seiner künstlerischen Begegnungen, 1900-1914, a cura di Roman Zieglgänsberger, catalogo della mostra al Museum Wiesbaden, e alla Kunsthalle Emden, München 2014

Cat. mostra Zwolle 2024

Marianne von Werefkin – Pioneer of Expressionism, catalogo della mostra al Museum de Fundatie Zwolle, Zwolle 2024

Chicago/Lucie-Smith 1999

Judy Chicago e Edward Lucie-Smith, *Women and Art. Contested Territory*, London 1999

Deseyve 2005

Yvette Deseyve, *Der Künstlerinnen-Verein München e. V. und seine Damen-Akademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*, München 2005

Dick 2010

Ricarda Dick, *Else Lasker-Schüler als Künstlerin, in Else Lasker-Schüler. Die Bilder*, a cura di Ricarda Dick, catalogo della mostra allo Jüdisches Museum, Francoforte, Berlin 2010, pp. 117-158

Dick 2012a

Ricarda Dick (a cura di), *Else Lasker-Schüler – Franz Marc. Eine Freundschaft in Briefen und Bildern*, München-London-New York 2012

Dick 2012b

Ricarda Dick, *Einleitung*, in Dick 2012a, pp. 7-19

Drenker-Nagels 2014

Klara Drenker-Nagels, *Elisabeth Macke und Maria Marc, in August Macke und Franz Marc Eine Künstlerfreundschaft*, a cura di Volker Adolphs e Annegret Hoberg, catalogo della mostra al Kunstmuseum Bonn, e alla Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Ostfildern 2014, pp. 68-75

Dresler 2006

Hellmuth Dresler (a cura di), *Portraits der Familie Dresler in Wort und Bild*, Badinghagen 2006

Eichner 1957

Johannes Eichner, *Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst*, München 1957

Einstein 1931

Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* («Propyläen Kunstgeschichte», vol. XVI), Berlin 1931

Eipeldauer 2015

Heike Eipeldauer, *Gemeinsame Lebens- und Produktionslinien – Künstlerpaare der russischen Avantgarde zwischen «Neuem Leben» und intimer Partnerschaft, in Liebe in Zeiten der Revolution. Künstlerpaare der russischen Avantgarde*, a cura di Ingrid Brugger, Heike Eipeldauer e Florian Steininger, catalogo della mostra al Kunstforum Austria, Vienna, Heidelberg-Berlin 2015, pp. 8-32

Enders/Pirsich 2023

Rainer Enders e Volker Pirsich, *Galerie Der Sturm, Berlin, Ausstellungen 1912-1932: Tabellen und Auflistungen*, 2023, URL: <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/8764/1/Enders_Pirsich_Galerie_Der_Sturm_2024.pdf> [ultimo accesso 25 marzo 2026]

Epstein 1912

Elisabeth Epstein, *Einige Gedanken über Bildentstehung*, in «Der Sturm», CXL–CXLI (1912), pp. 236-238

Epstein 1913

Elisabeth Epstein, *Das Lächerlichsein*, in «Der Sturm», CLVI–CLVII (1913), p. 15

Erdmann-Macke 1962

Elisabeth Erdmann-Macke, *Erinnerungen an August Macke*, Stuttgart 1962

Erdmann-Macke 2009

Elisabeth Erdmann-Macke, *Marianne von Werefkin*, in Erdmann-Macke/Jochimsen/Reinhardt 2009, pp. 140 sg.

Erdmann-Macke/Jochimsen/Reinhardt 2009

Elisabeth Erdmann-Macke, *Begegnungen*, a cura di Margarethe Jochimsen e Hildegard Reinhardt, Bielefeld 2009

Erdmann-Macke/Jochimsen/Reinhardt 2021

Elisabeth Erdmann-Macke, *Tagebücher Mai 1905 bis März 1948*, a cura di Margarethe Jochimsen e Hildegard Reinhardt, Bielefeld-Berlin 2021

Ewers-Schultz 2020

Ina Ewers-Schultz, *Zwischen Kunst und Kunsthandwerk. Sticken als Grenzverletzung im Expressionismus*, in Cat. mostra Bonn 2020, pp. 20-33

Exter 1912

Alexandra Exter, *Novoye vo frantsuzskoy zhivopisi* (Cosa c'è di nuovo nella pittura francese?), in «Iskusstvo» (Arte), I-II (1912), pp. 34-44

Fäthke 1980

Bernd Fäthke, *Marianne Werefkin und ihr Einfluß auf den Blauen Reiter*, in *Marianne Werefkin – Gemälde und Skizzen*, a cura di Sigrid Russ, catalogo della mostra al Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1980, pp. 14-34

Fäthke 1990

Bernd Fäthke, *Elisabeth I. Epstein*, in occasione della mostra al Kunstverein Wolfsburg, Ascona 1990

Fäthke 2003

Bernd Fäthke, *Marianne Werefkin*, trad. it., München 2003

Fäthke 2013

Bernd Fäthke, *Bossi, ihre Münchner Kollegen und ihre Vorbilder*, in Cat. mostra Murnau 2013, pp. 71-111

Fäthke 2014

Bernd Fäthke, *Marianne Werefkin – «des blauen Reiterreiterin»*, in Cat. mostra Bietigheim-Bissingen/Brema 2014, pp. 24-69

Folini 2022

Mara Folini, *Un'amicizia esemplare: Marianne Werefkin – Willy Fries e la nascita del Museo Comunale di Ascona*, in *Marianne Werefkin e Willy Fries. Due visioni a confronto. 100 anni al Museo di Ascona*, Locarno 2022

Frevert 1986

Ute Frevert, *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, Frankfurt a. M. 1986

Furman 2016

Olga Furman, *Natalia Goncharova: Artistic Innovator and Inspiring Muse*, in Malychева/ Wünsche 2016a, pp. 193-206

Gerhart et al. 2008

Nikolaus Gerhart et al. (a cura di), *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, München 2008

Goetzmann 2016

Sophie Goetzmann, «*Et les grands cris de l'Est*»: Robert Delaunay à Berlin, 1913-1914, tesi di dottorato, Université Paris-Sorbonne, 2016

Goncharova 2009

Natalia Goncharova, *Manifest [1913]*, in Cat. mostra Rüsselsheim/Lubeca/Erfurt 2009, pp. 67-69

Gordon 1974

Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916: Selected Catalogue Documentation*, 2 voll., München 1974

Grabar 1974

Игорь Грабарь. Письма 1891-1917 (Igor Grabar. Lettere, 1891-1917), Moskva 1974

Grote 1949

Ludwig Grote, *Der Blaue Reiter*, in Cat. mostra Monaco 1949, pp. 4-17

Guhl 1858

Ernst Guhl, *Die Frauen in der Kunstgeschichte*, Berlin 1858

Haftmann 1955

Werner Haftmann, *Einleitung*, in Cat. mostra Kassel 1955, pp. 15-25

Hahl-Fontaine 2023

Jelena Hahl-Fontaine, *Kandinsky. Das Leben in Briefen. 1889-1944*, München 2023

Hausen 1976

Karin Hausen, *Die Polarisierung der «Geschlechtscharaktere». Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, a cura di Werner Conze, Stuttgart 1976, pp. 363-393

Heiderich 1987

Ursula Heiderich, *August Macke. Die Skizzenbücher*, Stuttgart 1987

Heinsohn 2018

Kirsten Heinsohn, «*Grundsätzlich gleichberechtigt. Die Weimarer Republik in frauenhistorischer Perspektive*», in Bundeszentrale für politische Bildung, 27 aprile 2018, URL: <<https://www.bpb.de/themen/erster-weltkrieg-weimar/weimarer-republik/277582/grundsatzlich-gleichberechtigt-die-weimarer-republik-in-frauenhistorischer-perspektive/>> [ultimo accesso 2 marzo 2026]

Heller 1992

Reinhold Heller, *Innenräume: Erlebnis, Erinnerung und Synthese in der Kunst Gabriele Münters*, in Cat. mostra Monaco/Francoforte 1992, pp. 47-66

Hellerer/Geiselhart 2024

Friederike Hellerer e Catharina Geiselhart, *Carla Pohle 1883-1962. Leben und Werk*, Herrsching 2024

Hellwig/Schümmer 2023

Karin Hellwig e Volker Schümmer, *Johanna Kanoldt. Malerin – Schriftstellerin – Kunsthändlerin*, Heidelberg 2023, URL: <<https://doi.org/10.11588/arthurhistoricum.1230>>, [ultimo accesso 8 maggio 2026]

Hennings 1988

Emmy Hennings, *Das flüchtige Spiel. Wege und Umwege einer Frau*, Frankfurt a. M. 1988

Hennings 2015

Emmy Hennings, *Gefängnis*, in Ead., *Werke und Briefe. Gefängnis. Das Graue Haus. Das Haus im Schatten*, a cura di Christa Baumberger e Nicola Behrmann, Göttingen 2015

Herber 2010

Anne-Kathrin Herber, *Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien*, tesi di dottorato, Universität Heidelberg 2010, URL: <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/11048/1/Dissertation_Teil_I_Anne_Kathrin_Herber.pdf> [ultimo accesso 31 marzo 2026]

Herbertz 1997

Eva-Maria Herbertz, *Der Autor und die arme Malerin*, in «Süddeutsche Zeitung», 3 luglio 1997, p. 9

Hermann 2022

Michael Hermann, *Notstandsaktionen*, in Cat. mostra Monaco 2022, pp. 300-303

Hildebrandt 1928

Hans Hildebrandt, *Die Frau als Künstlerin*, Berlin 1928

Hirsch 1905

Anton Hirsch, *Die Bildenden Künstlerinnen der Neuzeit*, Stuttgart 1905

Hoberg 1991

Annegret Hoberg, *Zuhören (Bildnis Jawlensky) 1909*, in *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, a cura di Armin Zweite, München 1991, n. 62

Hoberg 1992

Annegret Hoberg, *Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914*, in Cat. mostra Monaco/Francoforte 1992, pp. 27-46

Hoberg 1994

Annegret Hoberg, *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902-1914. Briefe und Erinnerungen*, München 1994

Hoberg 1999

Annegret Hoberg, «Neue Künstlervereinigung München» und «Blauer Reiter», in Cat. mostra Monaco 1999, pp. 13-26

Hoberg 2017

Annegret Hoberg, *Gabriele Münter*, Köln 2017

Hoberg 2019

Annegret Hoberg, *Jawlensky und Werefkin – Nell'ambiente della Neue Künstlervereinigung München e del Blaue Reiter*, in Cat. mostra Monaco/Wiesbaden/Ascona 2019, pp. 200-219

Hoberg 2021

Annegret Hoberg, *Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter*, in Cat. mostra Monaco 2021, pp. 163-169

Hoberg/Hoffmeister/Meißner 1999

Annegret Hoberg, Titia Hoffmeister e Karl-Heinz Meißner, *Anthologie*, in Cat. mostra Monaco 1999, pp. 27-55

Hoberg/Mühling 2021a

Annegret Hoberg e Matthias Mühling, *Almanach – das Buch*, in Cat. mostra Monaco 2021, pp. 216-221

Hoberg/Mühling 2021b

Annegret Hoberg e Matthias Mühling, *Almanach – die Bilder*, in Cat. mostra Monaco 2021, pp. 267-275

Hopfengart 2000

Christine Hopfengart, *Wie der Blaue Reiter auf die Landstraße kam. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland*, in Cat. mostra Brema 2000, pp. 17-26

Hopfengart 2023

Christine Hopfengart, *Beziehungsformen und Formbezüge. Gabriele Münters Gruppenporträts der Jahre 1909-1916*, in Cat. mostra Amburgo 2023, pp. 64-77

Hopp 2008

Meike Hopp, «Mehr rezeptiv als produktiv?» *Frauen an der Akademie der Bildenden Künste München 1813-1845*, in *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, a cura di Nikolaus Gerhart et al., München 2008, pp. 67-70

Horrocks 2025

Victoria Horrocks, *First Exposure. Gabriele Münter's U.S. Photographs, 1899-1900*, in Cat. mostra New York 2025, pp. 28-35

Hüneke 1989

Andreas Hüneke, *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*, Stuttgart 1989

Ingold 2024

Julia Ingold, *Ich, Die Dichterin von Arabien: Else Lasker-Schüler's Orientalism as an Ennoblement of Jewishness*, in «Colloquia Germanica», LVII (2024), 4, pp. 367-384

Izdebsky 2005

Vladimir Izdebsky: *The Return Cycle*, Sankt-Petersburg 2005

Janda/Grabowski 1992

Annegret Janda e Jörn Grabowski, *Kunst in Deutschland 1905-1937. Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais. Dokumentation*, (Bilderhefte der Staatlichen Museen zu Berlin, voll. LXX–LXXII), Berlin 1992, pp. 140-144

Jansen 2010

Isabelle Jansen, *Das Streben nach Schönheit. Perlenstickereien und Textilarbeiten von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky*, in Cat. mostra Murnau 2010, pp. 7-19

Jansen 2017a

Isabelle Jansen, *Auf der Suche nach den Wurzeln der Kreativität. «Der Primitivismus»*, in Cat. mostra Monaco/Humlebæk/Colonia 2017, pp. 136-146

Jansen 2017b

Isabelle Jansen, «*Ich habe wieder einen Namen bekommen u. etliche Bilder sind in Museen hängengeblieben.*» *Wege der Verbreitung von Gabriele Münters Werk*, in Cat. mostra Monaco/Humlebæk/Colonia 2017, pp. 243-248

Jansen 2021

Isabelle Jansen, *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Geschichte und Rezeption eines Künstlerpaars der Moderne*, in Billeter/Leitmeyer 2021, pp. 129-145

Jansen 2023a

Isabelle Jansen, «*Augenlust*». *Das Werk vor der Malerei*, in Cat. mostra Monaco/Humlebæk/Colonia [2017] 2023, pp. 16-19

Jansen 2023b

Isabelle Jansen, «*Das Ungeheuer frißt u. läßt fallen.*» *Arbeit und Technik*, in Cat. mostra Monaco/Humlebæk/Colonia [2017] 2023, pp. 213-218

Jansen 2025a

Isabelle Jansen, *Lorsque je me trouvais au centre du devenir de l'art moderne*, in Cat. mostra Parigi 2025, pp. 76-80

Jansen 2025b

Isabelle Jansen, «*Die Kunst zu haben [,] ist allein schon Glück*». *Beispiele der Malerei von Gabriele Münter*, in Cat. mostra Wiesbaden 2025, pp. 112-117

Joppien 2020

Rüdiger Joppien, *Stickende Männer. Zur Renaissance der Stickkunst um 1900*, in Cat. mostra Bonn 2020, pp. 12-19

Jütte 2025a

Robert Jütte, *Spurensuche in Moskau, München, Paris, Berlin & Wendover*, in Cat. mostra Murnau 2025, pp. 10-26

Jütte 2025b

Robert Jütte, *Olga Meerson-Pringsheim. Eine russisch-jüdische Malerin im Umfeld von Wassily Kandinsky, Henri Matisse und Hedwig Pringsheim*, Berlin 2025 («Jüdische Kulturgeschichte in der Moderne», vol. XXXVI)

Jütte 2025c

Robert Jütte, *Zeittafel. Olga Meerson 1882-1930*, in Cat. mostra Murnau 2025, pp. 130-137

Kandinsky 1952

Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1912), a cura di Max Bill, Bern 1952

Kandinsky/Marc/Lankheit 1983

Wassily Kandinsky e Franz Marc, *Briefwechsel*, a cura di Klaus Lankheit, München-Zürich 1983

Kemfert 2009

Beate Kemfert, *Das Leben von Natalja Gontscharowa*, in Cat. mostra Rüsselsheim/Lubeca/Erfurt 2009, pp. 9-28

Kerschensteiner 1905

Georg Kerschensteiner, *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung. Neue Ergebnisse auf Grund neuer Untersuchungen*, München 1905

Kimpel/Stengel 1995

Harald Kimpel e Karin Stengel, *documenta 1955. Erste internationale Kunstausstellung – eine fotografische Rekonstruktion*, Brema 1995

Kleine 1994

Gisela Kleine, *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biografie eines Paares*, Frankfurt a. M.-Leipzig 1994

Kleine 2017

Gisela Kleine, *Gabriele Münter und die Kinderwelt*, Frankfurt a. M.-Leipzig 1997

Kollwitz 1966

Käthe Kollwitz, *Briefe der Freundschaft und Begegnungen*, München 1966

Köpnick/Stamm 2024

Gloria Köpnick e Rainer Stamm, «*Eine Frau als Museumdirektorin*». *Hanna Hofmann-Stirnemann (1899-1996)*, Dresden 2024

Kortendiek/Riegraf/Sabisch 2019

Beate Kortendiek, Birgit Riegraf e Katja Sabisch (a cura di), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, Wiesbaden 2019

Krafft 1996

Sybille Krafft, *Zucht und Unzucht. Prostitution und Sittenpolizei im München der Jahrhundertwende*, München 1996

Kreile 2021

Claudia Leonore Kreile, Elisabeth Macke und die «Malerfrauen» des Blauen Reiters, in Cat. mostra Münster 2021, pp. 133-141

Lanfermann 2016

Petra Lanfermann, Marianne Werefkin – *From the Blue Rider to the Great Bear: An Exhibition in Retrospect*, in Malycheva/Wünsche 2016a, pp. 20-29

Larionov/Goncharova 1913

Mikhail Larionov e Natalia Goncharova, *Rayists and Futurists: A Manifesto, 1913*, in John E. Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism*, New York 1976, pp. 87-91

Lasker-Schüler 1908

Else Lasker-Schüler, *Künstler*, in «Das Magazin», gennaio 1908, p. 52

Lasker-Schüler 1919

Else Lasker-Schüler, *Der Malik. Eine Kaisergeschichte mit Bildern und Zeichnungen*, Berlin 1919

Lasker-Schüler [1919] 2012

Else Lasker-Schüler, *Der Malik. Eine Kaisergeschichte mit Bildern und Zeichnungen*, facsimile dell'edizione originale del 1919, in Dick 2012a, pp. 122-234

Lasker-Schüler/Kemp 1977

Else Lasker-Schüler, *Sämtliche Gedichte*, a cura di Friedhelm Kemp, München 1977

Lasker-Schüler/Marc/Dick 2012

Else Lasker-Schüler e Franz Marc, *Briefwechsel*, in Dick 2012a, pp. 20-121

Lasker-Schüler et al. 1998

Else Lasker-Schüler e Franz Marc, *Mein lieber, wundervoller blauer Reiter. Privater Briefwechsel*, a cura di Ulrike Marquardt e Heinz Rölleke, Düsseldorf 1998

Lea 2022

Sarah Lea, Marianne Werefkin, in Cat. mostra Londra 2022, pp. 108-110

Lehmann 1914

Henni Lehmann, *Das Kunst-Studium der Frauen. Ein Vortrag. Gehalten zu Frankfurt a. M. Mai 1913, Darmstadt [1914] («Veröffentlichung des Vereins Frauenbildung-Frauenstudiums»)*

Leitmeyer 2025

Maria Leitmeyer, Olga Meerson, Hans Purrmann und Mathilde Vollmoeller-Purrmann an der Pariser Académie Matisse, in Cat. mostra Murnau 2025, pp. 59-71

Leroy 2025

Hélène Leroy, *Premiers pas sur la scène parisienne*, in Cat. mostra Parigi 2025, pp. 52-57

Maerten 1914

Lu Maerten, *Die Künstlerin*, München 1914

Malycheva 2016

Tanja Malycheva, *The Cosmopolitan Approach as a Constituent Aspect of Modernist Thought*, in Malycheva/Wünsche 2016a, pp. 71-79

Malycheva/Wünsche 2016a

Tanja Malycheva e Isabel Wünsche (a cura di), *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle*, Boston 2016

Malycheva/Wünsche 2016b

Tanja Malycheva e Isabel Wünsche, *Introduction*, in Malycheva/Wünsche 2016a, pp. 1-7

Marc 1950

Maria Marc, *Maria Marc über Franz Marc*, in Klaus Lankheit, *Franz Marc*, a cura di Maria Marc, Berlin 1950, pp. 71-75

Marc 2016

Maria Marc, «Mein Herz droht mir manchmal zu zerspringen». *Mein Leben mit Franz Marc*, München 2016

Marcadé 1971

Valentine Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe 1863-1914*, Lausanne 1971

Matz 2001

Cornelia Matz, *Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland 1867 bis 1933*, tesi di dottorato, Universität Tübingen 2001, URL: <<https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/46170>> [ultimo accesso 22 marzo 2026]

Metzger/Brandstätter 2008

Rainer Metzger e Christian Brandstätter, *München – Die große Zeit um 1900: Kunst, Leben und Kultur 1890-1920*, München 2008

Misler 2010

Nicoletta Misler, *Si allunga sulla terra l'ombra di Salomé...*, in Cat. mostra Mosca/Ascona 2010, pp. 108-127

Mokrohs 2026

Laura Mokrohs, «Wort, Schrift und Tat» – *Das Verhältnis von Schreiben und Politik in der Bohème. Zur Lyrik von Erich Mühsam, Margarete Beutler und Oskar Maria Graf*, München 2026

Möller 2012

Hildegard Möller, *Malerinnen und Musen des Blauen Reiters*, München-Zürich 2012

Mühling 2021a

Matthias Mühling, *Gruppendynamik – Der Blaue Reiter*, in Cat. mostra Monaco 2021, pp. 14-23

Mühling 2021b

Matthias Mühling, *Kinderwelten*, in Cat. mostra Monaco 2021, pp. 254-261

Müller-Westermann 2025

Iris Müller-Westermann, *Times of Change. The Years in Scandinavia*, in Cat. mostra New York 2025, pp. 72-81

Münter/Hartlaub 1952

Gabriele Münter, *Bekenntnisse und Erinnerungen*, in Gustav Friedrich Hartlaub, *Gabriele Münter. Menschenbilder in Zeichnungen*, Berlin 1952, s.p.

Nipperdey 1976

Thomas Nipperdey, *Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in Id., *Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*, Göttingen 1976, pp. 174-205

Nobs-Greter 1984

Ruth Nobs-Greter, *Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung*, Zürich 1984

Nochlin 1971

Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in «ARTnews», 1971, pp. 22-39

Oliinyk 2022

Oksana Oliinyk, Elisabeth Epstein, in Cat. mostra Monaco 2022, pp. 100-102

Opuscolo mostra Monaco 2020

Mehr Moderne für das Lenbachhaus – Die Neuerwerbungen in der Sammlung Blauer Reiter, München 2020

Pallini 2006

Stéphanie Pallini, *Vade retro, Satan! Les avant-gardes artistiques en Suisse romande (1900-1939), entre occultation et mépris*, in «Kunst+Architektur in der Schweiz», LVII (2006), pp. 14-21

Parker 2019

Roszika Parker, *The Subversive Stich. Embroidery and the Making of the Feminine* (1984), New York 2019

Parnis/Timentschik 1983

A. E. Parnis e R. D. Timentschik, *Programmy «Brodyachei Sobaki»* (I programmi del «Cane Randagio»), in *Pamyatniki kul'tury – novoe otkrytiya* (Retaggio culturale – nuove scoperte), Moskva 1983, pp. 160-257

Parton 2010

Anthony Parton, *The Art and Design of Natalia Goncharova*, Woodbridge 2010

Pauli 1936

Gustav Pauli, *Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten*, Tübingen 1936

Pfeiffer 2015

Ingrid Pfeiffer, *Sturm-Frauen. Oder wie Herwarth Walden in großem Stil die Künstlerinnen der Avantgarde gefördert hat*, in Cat. mostra Francoforte 2015, pp. 12-23

Pohlmann/Scheutle 2000

Lehrjahre, Lichtjahre: die Münchner Fotoschule 1900-2000, a cura di Ulrich Pohlmann e Rudolf Scheutle, catalogo della mostra al Münchner Stadtmuseum, Monaco, München 2000

Pollock 1993

Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits, 1888-1893. Gender and the Colour of Art History*, London 1993

Poppe 2011

Birgit Poppe, «Ich bin ich» – Die Frauen des Blauen Reiter, Köln 2011

Präger 2018

Christmut Präger, «Preuschen, Hermione», in *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. XCVII, 2018, pp. 1 sg.

Preuschen 1896

Hermine v. Preuschen-Tamm [sic], *Ueber das künstlerische Studium der Frau*, in *Der Internationale Kongress für Frauenwerke und Frauenbestrebungen in Berlin*, 19. bis 26. September 1896, Berlin 1897, pp. 148-151

Price 2016

Dorothy Price, *Performing the Wo/man: The ›Interplay‹ between Marianne Werefkin and Else Lasker-Schüler*, in Malycheva/Wünsche 2016a

Price 2022

Dorothy Price, *The Making of Modernism in Imperial Germany*, in Cat. mostra Londra 2022, pp. 14-25

Raev 2015

Ada Raev, «Ich eröffne von Neuem den Weg nach Osten». Natalja Gontscharowa, in Cat. mostra Francoforte 2015, pp. 116-119

Reinhardt 2014

Hildegard Reinhardt, *Die Abstraktion ist kein Anfang, sondern ein mögliches Ziel*, in Cat. mostra Monaco 2014, pp. 144-149

Reinhardt 2016

Hildegard Reinhardt, Elisabeth Epstein: Moscow – Munich – Paris – Geneva, *Waystations of a Painter and Mediator of the French-German Cultural Transfer*, in Malycheva/Wünsche 2016a, pp. 165-174

Reventlow 2004

Franziska zu Reventlow, *Erziehung und Sittlichkeit*, in Ead., *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, V: *Gedichte, Skizzen, Novellen, Sonstiges*, Oldenburg 2004, pp. 220-226

Reventlow/Weiser/Gutsch 2006

Franziska zu Reventlow, «Wir sehen uns ins Auge, das Leben und ich.» *Tagebücher 1895-1910*, a cura di Irene Weiser e Jürgen Gutsch, Passau 2006, p. 411

Richter 2018

Hedwig Richter, *Reformerische Globalisierung. Neuordnung vor dem Ersten Weltkrieg, in Frauenwahlrecht. Demokratisierung der Demokratie in Deutschland und Europa*, a cura di Hedwig Richter e Kerstin Wolff, Hamburg 2018, pp. 145-165

Rinker 1993

Dagmar Rinker, *Die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst: München 1902-1914*, München 1993

Rocca 2013

Carla Pellegrini Rocca, *Eine Galeristin auf den Spuren einer schwer zu fassenden Künstlerin. Carla Pellegrini Rocca über ihre Recherchen zu Erma Bossi*, in Cat. mostra Murnau 2013, pp. 56-67

Rocca 2016

Carla Pellegrini Rocca, *Erma Bossi*, in Malycheva/Wünsche 2016a, pp. 141-153

Roditi 1960

Edouard Roditi, *Dialoge über Kunst*, Wiesbaden 1960

Rohe 1911

Maximilian Karl Rohe, *Von Ausstellungen*, in «Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur», XXVII (1911-12), pp. 527-530

Rühle-Gerstel 1932

Alice Rühle-Gerstel, *Das Frauenproblem der Gegenwart*, Stuttgart 1932

Ruiz del Árbol 2024

Marta Ruiz del Árbol, *Gabriele Münter en blanco y negro. La construcción de una artista / Gabriele Münter in Black and White. The Shaping of an Artist*, in *Gabriele Münter*, a cura di Marta Ruiz del Árbol, catalogo della mostra al Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, Madrid 2024, pp. 17-29, 239-244

Salomon 1993

Nanette Salomon, *Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden*, in «Kritische Berichte», XXI (1993), 4, pp. 27-40

Scheffler 1908

Karl Scheffler, *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1908

Schlicht 2023

Corinna Schlicht, *Körper – Identität – Sprache. Überlegungen zur Lyrik Else Lasker-Schülers und Mascha Kalékos*, in «Lingue e Linguaggi», LV (2023), pp. 73-98, <<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/lingueilinguaggi/article/view/26524>> [ultimo accesso 14 aprile 2026]

Schmalhofer 2005

Claudia Schmalhofer, *Die Kgl. Kunstgewerbeschule München (1868-1918). Ihr Einfluss auf die Ausbildung der Zeichenlehrerinnen*, München 2005

Schmidt 1994

Barbara U. Schmidt, *Gabriele Münter (k)eine Künstlerin aus der Gruppe «Blauer Reiter»*, in «Kritische Berichte» XXII (1994), 2, pp. 26-38

Schuster 1985

Peter-Klaus Schuster, *Delaunay und Deutschland*, Köln 1985

Semenova 2025

Natalia Semenova, *Olga Meerson und die russischen Künstlerinnen im Ausland*, in Cat. mostra Murnau 2025, pp. 41-49

Sidlina 2019

Natalia Sidlina, *Natalia Goncharova. Towards Everythingism*, in *Natalia Goncharova*, a cura di Matthew Gale e Natalia Sidlina, catalogo della mostra alla Tate Modern, Londra, London 2019, pp. 12-43

Smith 2016

Kimberly A. Smith, *Maria Marc's Letters*, in Malycheva/Wünsche 2016a, pp. 154-164

Straetmans 2019

Anna Straetmans, *Conversazione come mezzo artistico – Il «salotto rosa» di Werefkin e la coscienza del proprio ruolo di artista, 1896-1906*, in Cat. mostra Monaco/Wiesbaden/Ascona 2019, pp. 100-107

«Der Sturm» 1910-1932

«Der Sturm: Monatsschrift für Kultur und die Künste», Berlin 1910-1932, URL: <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sturm>> [ultimo accesso 25 marzo 2026]

Surgailienė-Laučkaitė 2016

Laima Surgailienė-Laučkaitė, *Women Artists of Marianne Werefkin's Circle: Sisters or Rivals? The Case of Vera Abegg-Verevkine*, in Malycheva/Wünsche 2016a, pp. 81-91

Terkel' 2010a

Elena Terkel', *Marianna Verëfkina e Igor' Grabar'; intersezioni e parallelismi*, in Cat. mostra Mosca/Ascona 2010, pp. 129-166

Terkel' 2010b

Elena Terkel', *Lettere*, in Cat. mostra Mosca/Ascona 2010, 169-193

Troeller 2022

Jordan Troeller, *The Maternal in Drag: Towards a Mother-Driven Theory of Artistic Creation*, in «Kritische Berichte» L (2022), 2, pp. 45-52

Uhlig 1999

Franziska Uhlig, *Die »Neue Künstlervereinigung München« im Spannungsverhältnis zwischen Ost und West*, in Cat. mostra Monaco 1999, pp. 292-299

Uhrig 2004

Sandra Uhrig, *Maria Marc und das Weben. Rückbesinnung auf eigene Kreativität*, in Cat. mostra Murnau 2004, pp. 25-36

Uhrig 2025

Sandra Uhrig, *Die Kunststudentin Olga Meerson in München*, in Cat. mostra Murnau 2025, pp. 27-40

Vatta 2013

Sergio Vatta, *Triester Künstler in München. Die Ausbildung einer Malerin*, in Cat. mostra Murnau 2013, pp. 33-55

Verein der Berliner Künstlerinnen 2017

Verein der Berliner Künstlerinnen (a cura di), *Fortsetzung folgt! 150 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen e. V.*, Berlin 2017

Vietmeier 2022

Melanie Vietmeier, *Maria Franck-Marc*, in Cat. mostra Monaco 2022, pp. 104-106

Vietmeier 2024a

Melanie Vietmeier, «*More Seriously than All the Public Galleries*», *The Liberating Properties of Children's Art*, in Cat. mostra Londra 2024, pp. 132 sg.

Vietmeier 2024b

Melanie Vietmeier, *The Blue Rider and Reverse Glass Painting*, in Cat. mostra Londra 2024, pp. 134 sg.

Vietmeier 2024c

Melanie Vietmeier, *The Secret Life of Things: A Portfolio of Children's Pictures*, in Cat. mostra Londra 2024, pp. 136 sg.

Voit 2014

Antonia Voit, *Ab nach München – Künstlerinnen um 1900*, opuscolo della mostra *Ab nach München! Künstlerinnen um 1900* al Münchener Stadtmuseum, Monaco, München 2014

Walden 1913

Herwarth Walden, *Erster Deutscher Herbstsalon. Vorrede*, in «Der Sturm», IV (1913-14), p. 106

Walter 2021

Anna Luisa Walter, *Die Netzwerke von August und Elisabeth Macke*, in Cat. mostra Münster 2021, pp. 75-79

Weiler 1960

Clemens Weiler (a cura di), *Marianne Werefkin. Briefe an einen Unbekannten 1901-1905*, Köln 1960

Werefkin 1901-1905

Marianne Werefkin, *Lettres à un inconnu*, (1901-1905), 3 voll., Fondo Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona (manoscritto inedito)

Werefkin 1971

Marianne Werefkin, *Causerie sur le symbole, le signe et sa signification dans l'art mystique*, in *L'année 1913 : les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première guerre mondiale*, a cura di Liliane Brion-Guerry, Paris 1971, vol. I, pp. 201-209

Werefkin 1999

Marianne Werefkin, *Lettres à un inconnu*, in Gabrielle Dufour-Kowalska, *Marianne Werefkin. Lettres à un inconnu*, Paris 1999, pp. 65-171

Werefkin/Federer 1975

Marianne von Werefkin, *Autobiografische Skizze*, in Konrad Federer, *Marianne von Werefkin. Zeugnis und Bild*, Zürich 1975, pp. 7-11

Werefkin/Weiler 1960

Marianne Werefkin, *Briefe an einen Unbekannten. 1901-1905*, a cura di Clemens Weiler, Köln 1960, p. 16

Windecker 1991

Sabine Windecker, *Gabriele Münter. Eine Künstlerin aus dem Kreis des »Blauen Reiter«*, Berlin 1991

Wolff-Thomsen 2010

Ulrike Wolff-Thomsen, «*Ich möchte so viel noch malen...*» Franziska zu Rewentlows bild-künstlerische Arbeit und ihre Integration in die Künstlernetzwerke Münchens, in «*Alles möchte ich immer*» Franziska Gräfin zu Reventlow 1871-1918, a cura di Kornelia Küchmeister, Dörte Nicolaisen e Ulrike Wolff-Thomsen, Göttingen 2010, pp. 118-167

Wünsche 2019a

Isabel Wünsche, *Expressionist Networks, Cultural Debates, and Artistic Practices: A Conceptual Introduction*, in Wünsche 2019c, pp. 1-30

Wünsche 2019b

Isabel Wünsche, *Expressionist Networks in the Russian Empire, Soviet Russia, and the Soviet Union*, in Wünsche 2019c, pp. 113-133

Wünsche 2019c

Isabel Wünsche (a cura di), *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*, New York-London 2019

Wünsche 2024

Isabel Wünsche, *Without Borders: The Dynamics of the Blue Rider Artists' Networks*, in Cat. mostra Londra 2024, pp. 168-175

Zieglgänsberger 2014

Roman Zieglgänsberger, *Den Horizont abstecken. Alexej von Jawlensky zwischen 1896 und 1914*, in Cat. mostra Wiesbaden/Emden 2014, pp. 16-58

Zieglgänsberger 2019

Roman Zieglgänsberger, «*Nessun temporale, né piogge continue, né nubifragi*» – Jawlensky e Werefkin, *compagni di vita*, sullo sfondo della loro evoluzione artistica, in Cat. mostra Monaco/Wiesbaden/Ascona 2019, pp. 40-62

Zieglgänsberger 2021

Roman Zieglgänsberger, *Beziehung als Kunststoff. Das Künstlerpaar Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin*, in Billeter/Leitmeyer 2021, pp. 109-127

Zieglgänsberger 2024

Roman Zieglgänsberger, *Work in Progress: On the Narrative Visual Idiom of Marianne von Werefkin*, in Cat. mostra Zwolle 2024, pp. 100-113

Zweite 1983

Armin Zweite, *Jawlensky in München*, in Alexej Jawlensky 1864-1941, a cura di Armin Zweite, catalogo della mostra alla Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Monaco, e alla Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, München 1983, pp. 47-66

Zweite 1991

Armin Zweite (a cura di), *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, München 1991

Crediti fotografici

Archiv der Gemeinde Herrsching am Ammersee, pp. 265, 267
Bibliothèque nationale de France, Parigi, pp. 183, 187, 188
bpk / CNAC-MNAM, p. 234
© Centre Pompidou, MNAM-CCI
Bibliothèque Kandinsky, Dist.
GrandPalaisRmn / Fonds Robert et Sonia Delaunay, p. 185
Collezione privata, pp. 52, 57, 72, 142/143, 218, 237, 243, 254/255, 257, 259, 304
Collezione privata, Foto: Walter Bayer, pp. 150, 151, 162, 163, 164, 165, 262/263
Collezione Würth / Thomas Karsten, Monaco, p. 51
Deutsches Literaturarchiv Marbach, p. 245
Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Firenze, p. 65
© Else Lasker-Schüler-Gesellschaft e. V., Wuppertal, pp. 252, 253
© Fine Art Images / Heritage-Images, p. 231
Fondazione Galleria Milano Archive, Milano, pp. 169, 171
Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona, pp. 45, 46, 85, 89, 90, 95, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 108, 110, 111
Forschungsarchiv Alexej von Jawlensky im Museum Wiesbaden, pp. 86, 87
Franz Marc Museum, Kochel am See, Foto: Walter Bayer, p. 252
Franz Marc Museum, Kochel am See, © Foto: collecto.art, pp. 6, 251, 313
Franz Marc Museum, Kochel am See, Foto: Erik Dreyer, p. 153
Franz Marc Museum, Kochel am See, © Foto: Rosemarie Nohr, p. 146
Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco, pp. 11, 18, 23, 24, 33, 34, 52, 78, 113, 115, 116, 119, 121, 128, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 145, 175, 176, 194/195, 197, 209, 211, 216, 228, 290, 311, 314
Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Monaco / Foto: Simone Gänsheimer, Ernst Jank, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, pp. 29, 124, 125, 132, 140
Galerie modernihomeni v Hradci Králové, p. 285
Historic Images / Alamy, p. 233
Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, Museum Ludwig, Colonia, rba_d050881_01, p. 239
Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, Sabrina Walz, rba_d050879_01, p. 238

Jüdisches Museum Frankfurt, Foto: Herbert Fischer, pp. 248, 249
Kunsthalle Bielefeld, Foto: Ingo Bustorf, p. 193
Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, p. 297
Kunsthalle Emden, pp. 180, 190
Kunstmuseum Bern, p. 46
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Foto: Studio Kukulies, p. 190
Kunstsammlungen Chemnitz / PUNCTUM / Bertram Kober, pp. 129, 130, 139
Münchner Stadtbibliothek / Monacensia, pp. 303, 307
Museum August Macke Haus, Bonn, pp. 223, 227
Museum Wiesbaden / Bernd Fickert, pp. 38, 42, 46, 96, 98, 104, 106, 107, 110, 123, 126, 150, 152, 153, 166, 167, 178, 203, 204, 205, 206, 207, 220, 229, 238, 240, 241, 268, 272, 273, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283
Nikolaus Steglich, Starnberg / Schloßmuseum Murnau, Bildarchiv, pp. 31, 159, 181
Paula Modersohn-Becker Museum, Brema, p. 75
picture alliance / SZ Photo | Scherl, p. 287
© Pracusa / SHK / Hamburger Kunsthalle / bpk / Foto: Elke Walford, p. 192
© Pracusa S. A. 20260417, p. 191
PSM Privatstiftung Schloßmuseum Murnau, p. 83
Schloßmuseum Murnau, Bildarchiv, p. 228
Schweizerische Nationalbibliothek (NB), Berna, p. 300
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, pp. 17, 29, 41, 46, 50, 72, 94, 97, 109, 123, 129, 141, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 174, 177, 179, 198, 202, 212, 217, 219, 221, 260, 261, 278
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München / Foto: Simone Gänsheimer, Ernst Jank, pp. 49, 68, 122, 127, 131, 138
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München / Foto: Ernst Jank, pp. 160, 274
Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Medienzentrum Wuppertal, p. 250
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Donkey%27s_Tail_exhibition.jpg?uselang=en#Licensing, S. 237
Wolfgang Pulfer, München / Schloßmuseum Murnau, Bildarchiv, p. 30

Pubblicazioni

<https://archive.org/details/expositiondelart00diag/mode/2up>, p. 62 [ultimo accesso il 7 luglio 2026]

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sturm1912_1913/0243/image.info, p. 61 [ultimo accesso il 7 luglio 2026]

<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb12020684?page=352,353&q=%28%22Damen-Akademie%22+%29>, p. 295 [ultimo accesso il 7 luglio 2026]

Tutte le altre immagini sono state gentilmente messe a disposizione dai prestatori e dalle prestatrici, nonché dagli autori e dalle autrici.

Nonostante i nostri sforzi, non sempre è stato possibile individuare i proprietari e le proprietarie dei diritti delle riproduzioni. Qualsiasi richiesta giustificata in tal senso verrà naturalmente accolta alle condizioni abitualmente in uso.

Copyright

Erma Bossi

© Successori legali dell'artista

Sonia Delaunay-Terk

© Pracusa S. A. 20260417

Emmi Dresler

© Successori legali dell'artista

Elisabeth Epstein

© Successori legali dell'artista

Elisabeth Erdmann-Macke

© Successori legali dell'artista

Maria Franck-Marc

© Lascito Maria Marc 2026

Natalia Goncharova

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Gabriele Münter

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Carla Pohle

© Successori legali dell'artista

La presente pubblicazione è edita in occasione della mostra

Le Amazzoni del Blauer Reiter

Dal 23 ottobre 2026 al 21 febbraio 2027
Museum Wiesbaden – Hessisches
Landesmuseum für Kunst und Natur
Friedrich-Ebert-Allee 2, 65185 Wiesbaden

**Museum
Wiesbaden**  **HESSEN**
www.museum-wiesbaden.de

Dal 13 marzo al 29 agosto 2027
Paula Modersohn-Becker Museum, Brema
Böttcherstraße 6-10, 28195 Bremen

**PAULA
MODERSOHN-
BECKER
MUSEUM**
www.pmbm.de

Dal 12 ottobre 2027 al 23 aprile 2028
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München
Luisenstraße 33, 80333 München

LENBACHHAUS
www.lenbachhaus.de



EIN MUSEUM
DER STADT
im Kunstareal
München

Dal 21 maggio al 10 settembre 2028
Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona
Via Borgo 34, 6612 Ascona

**museo
comunale
d'arte
moderna
ascona** 

www.museoascona.ch

Mostra a Wiesbaden

Curatore Roman Zieglgänsberger
Assistente alla curatela Bettina Löwen
Ideazione e realizzazione digitale
Thessa Brenner, Marc Lieser, Bettina Löwen,
Eric Walliser
Registrar Caren Jones
Comunicazione Martina Brand,
Theresa Duck, Bernd Fickert, Susanne
Hirschmann, Sarah Schach, Sarah Schadt
Restauro Anne-Sophie Bennke,
Pascale Regnault, Ines Unger
Gestione del deposito Salem Khalfani,
Dirk Uebele
Laboratorio e tecnica Lekbir Azarg,
Markus Becker, Renato Coraggioso,
Michael Edler, Johanna Faupel, Michael Krag,
Alexander Rücker, Christian Rücker
Formazione e mediazione Daniel Altwieg,
Astrid Lembcke-Thiel, Ann-Katrin Spieß
Organizzazione eventi
Suzan Mesgaran, Christina Wagner

Mostra a Brema

Curatrice Henrike Hans
Assistente alla curatela Lena Geisel
Registrar Denise Eichler
PR e marketing Matthias Jäger,
Christina Mikalo, Christina Müller
Formazione e mediazione Anne Beel
Restauro Amelie Menck, Julia Tholen
Direzione tecnica Stefan Melzer
Allestimento della mostra
Büro BrücknerAping. Büro für Gestaltung:
Heiko Aping, Janika Wetzig

Mostra a Monaco

Curatrice Melanie Vietmeier
Direttore Matthias Mühling
Curatrice del dibattito e della divulgazione
Samira Yildirim
**Ricerca sulla provenienza / Archivio della
collezione** Lisa Kern
Biblioteca Adrian Djukić
Formazione e mediazione Mona Feyrer,
Annabell Lachner
Registrar Stefan Kaltenbach
Restauro Isabel Gebhardt,
Franziska Motz, Daniel Oggenfuss,
Isa Paffgen, Alessandra Bronzini d'Antona
Comunicazione Claudia Weber,

Ekaterina Junck, Beate Lanzinger,
Clara Sachs, Jacqueline Seeliger
Amministrazione Hans-Peter Schuster,
Sabine Kippes, Carmen Weymann, Judith
Kellermann, Thomas Staska
Servizi museali Andreas Hofstett,
Stefan Terhorst, Sabine Winzenhöler

Mostra ad Ascona

Curatrice Mara Folini Ceccarelli
Conservatrice Michela Zucconi-Poncini
Collaboratrice scientifica e registrar
Ursina Fasani
Collaboratrice Fundraising
Margherita Albisetti
Restauro Sabrina Pelloni
Responsabile Social Media
Gianna Battaglia
Tecnici di allestimento Andrea Giacobbe,
Giovanni Cacioppo
Ufficio stampa CLP Milano

Catalogo

A cura di Henrike Hans,
Melanie Vietmeier e Roman Zieglgänsberger
per il Paula Modersohn-Becker Museum
Brema, la Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Monaco, e il
Museum Wiesbaden
Collaboratrice scientifica Bettina Löwen
Gestione del progetto Jutta Allekotte,
Hirmer Verlag
Editing Monica Valdetaro, Firenze
Traduzione dal tedesco Andrea Michler,
Bologna (saggi di Althaus, Hans, Vietmeier),
Daniele Raffele Gambone, Torino
Progetto grafico e impaginazione
Uta Kopp, Köln ed Eva-Maria Bolz, Berlin
Produzione Hannes Halder
Litografia Reproline mediateam
GmbH & Co. KG, Unterföhring
Carta Magno Volume, 135 g/m²
Carattere tipografico Real Text Pro, PP Rader
Stampa e rilegatura Firmengruppe Appl,
aprinta druck GmbH, Wemding

Printed in Germany

Informazioni bibliografiche della Biblioteca Nazionale Tedesca
La Biblioteca Nazionale Tedesca ha inserito questa pubblicazione nella Bibliografia Nazionale Tedesca; i dati bibliografici dettagliati sono disponibili online all'indirizzo <https://www.dnb.de>.

© 2026 Museum Wiesbaden,
Paula Modersohn-Becker Museum,
Bremen, Städtische Galerie im
Lenbachhaus und Kunstbau München,
Hirmer Verlag GmbH, Monaco, e gli autori

Per la rivendicazione di diritti ai sensi del § 60h UrhG per la riproduzione di immagini di mostre/opere esistenti è competente VG Bild-Kunst.

Tutte le fonti Internet citate erano aggiornate al momento della stampa del presente catalogo; tuttavia, la casa editrice e i curatori non hanno alcun controllo su eventuali modifiche successive. Si esclude pertanto qualsiasi responsabilità.

La presente opera, comprese tutte le sue parti, è protetta dal diritto d'autore. È vietata l'analisi automatizzata di una o più opere digitali o digitalizzate al fine di ricavarne informazioni, in particolare schemi, tendenze e correlazioni (attività di Text and Data Mining, § 44b UrhG).

ISBN 978-3-7774-4808-4
(edizione tedesca per il commercio)

ISBN 978-3-7774-4809-1
(edizione inglese per il commercio)

ISBN 978-3-88645-226-2
(edizione tedesca per musei)

ISBN 978-3-88645-227-9
(edizione inglese per musei)

ISBN 978-3-7774-4906-7
(edizione italiana per musei)

HIRMER VERLAG
Direttrice Kerstin Ludolph
Bayerstraße 57-59
D-80335 München
www.hirmerverlag.de

Copertina anteriore Elisabeth Epstein,
Autoritratto (particolare), 1911 – [Cat. 18]

Collaboratori del Museum Wiesbaden (Dipartimento Arte)

Direttore Andreas Henning

Vicedirettore Jörg Daur

Responsabile amministrativa
Patricia Becker-Matthews

Segreteria Swantje Kroener, Isabel Wegener

Conservatori Jörg Daur, Peter Forster,
Roman Zieglgänsberger

Curatrici Jana Dennhard, Valerie Ucke

Curatrici in formazione
Helene Kokenbrink, Bettina Löwen

Registral Caren Jones

Comunicazione Martina Brand,
Theresa Duck, Bernd Fickert,
Susanne Hirschmann, Sarah Schach,
Sarah Schadt

Digitalizzazione Lisa Baginski,
Thessa Brenner, Thomas Hörnschemeyer,
Robin Kirsch, Marc Lieser, Clara Seibold,
Polina Trusova, Eric Walliser, Marco Wanke

Restauro Anne-Sophie Bennke,
Pascale Regnault, Ines Unger

Gestione del deposito Salem Khalfani,
Dirk Uebele

Laboratorio e tecnica Lekbir Azarg,
Markus Becker, Renato Coraggioso,
Michael Edler, Johanna Faupel, Michael Krag,
Alexander Rücker, Christian Rücker,
Christian Stock

Formazione e mediazione Daniel Altschweig,
Astrid Lembcke-Thiel, Ann-Katrin Spieß

Organizzazione eventi Suzan Mesgaran,
Christina Wagner

Biblioteca Martina Frankenbach

Amministrazione Jasna Durdevic,
Gayane Gyrdian, Angelika Hermersdorfer,
Heidemarie Wiesenbach

Accoglienza, portineria e posta
André Baron, Alaa Aldin Dirbas,
Adelheid Geisler, Stephan Müller,
Adriana Vincenzi

FSJ-Kultur Katharina Koch

Collaboratori del Paula Modersohn-Becker- Museum, Bremen

Direttore Frank Schmidt

Curatrice Henrike Hans

Amministrazione Denise Eichler,
Erna Meyerderks

PR e marketing Christina Mikalo

Formazione e mediazione Anne Beel

Shop Maik Sotrop

Direzione tecnica Stefan Melzer

Collaboratori della Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco

Direttore Matthias Mühling

Direttore amministrativo
Hans-Peter Schuster

Responsabili delle collezioni
Karin Althaus, Eva Huttenlauch,
Melanie Vietmeier

Curatrice per l'arte contemporanea
Stephanie Weber

Curatrice del dibattito e della divulgazione
Samira Yildirim

Collaboratrice scientifica
Susanne Böller

**Ricerca sulla provenienza / Archivio delle
collezioni** Sarah Bock, Lisa Kern

Biblioteca Adrian Djukić

**Collaboratrice scientifica /
Assistente del direttore** Elisabeth Giers

Formazione e mediazione Mona Feyrer,
Annabell Lachner

Registral Stefan Kaltenbach,
Susanne Nolting, Karola Rattner

Restauro Isabel Gebhardt,
Franziska Motz, Daniel Oggenfuss,
Isa Paffgen, Alessandra Bronzini d'Antona

Comunicazione Claudia Weber,
Ekaterina Junck, Beate Lanzinger,
Clara Sachs, Jacqueline Seeliger,
Lioba Schüller, Elsa Li

Studio fotografico Simone Gänzheimer,
Ernst Jank, Lukas Schramm

Amministrazione Sabine Kippes,
Carmen Weymann, Siegfried Häusler,
Birgit Kammerer, Judith Kellermann,
Thomas Staska, Zuzana Thuille

Servizi museali Andreas Hofstett,
Stefan Terhorst, Sabine Winzenhöler

Collaboratori del Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona

Direttrice Mara Folini Ceccarelli

Conservatrice Michela Zucconi-Poncini

Collaboratrice scientifica e registral
Ursina Fasani

Responsabile Fundraising
Margherita Albisetti

Segretaria e responsabile Social Media
Gianna Battaglia

Tecnico di allestimento Andrea Giacobbe

Le artiste della cerchia del Blaue Reiter furono pioniere delle avanguardie. Le loro vite furono caratterizzate dalla volontà di affermarsi e di emanciparsi e dalla ricerca di un nuovo linguaggio artistico. In un mondo dell'arte dominato dagli uomini, le «Amazzone del Blaue Reiter» (Else Lasker-Schüler) presero le distanze dalle norme sociali del tempo, mettendo in discussione i ruoli di genere tradizionali. Tale assertività permeava anche le loro opere, con le quali cercavano un nuovo modo di rapportarsi alla realtà. Marianne von Werefkin, Gabriele Münter e Maria Franck-Marc crearono una rete internazionale di cui facevano parte, tra le altre, Elisabeth Epstein, Sonia Delaunay-Terk e Natalia Goncharova. Con le loro idee progressiste e la loro arte innovativa, contribuirono in modo determinante alla nascita dell'espressionismo.

**Museum
Wiesbaden**

**[PAULA
MODERSOHN-
BECKER
MUSEUM**

LENBACHHAUS

**museo
comunale
d'arte
moderna
ascona**

**m
a**

**hirmervetlag.de
hirmerpublishers.com**

