



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Territori della Cultura

Rivista on line Numero 44 Anno 2021

Iscrizione al Tribunale della Stampa di Roma n. 344 del 05/08/2010





Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Sommario

Comitato di redazione	5
Lo sviluppo dei territori riparte dalla Cultura Alfonso Andria	8
Conoscenza del Patrimonio Culturale	
Patrizia Lucci Un cavallo, un dipinto, una storia territoriale	14
Ottavia Marini, Michelangelo Mendeni L'annoso caso dell'Ex Fiera di Roma. Storia, Variante Urbanistica e Proposta	42
Cultura come fattore di sviluppo	
Francesco Moneta Destinazione vino, cibo e cultura: nuovi linguaggi 'on line' e 'on life'	54
Giuseppe Di Vietri I territori marginali alla sfida delle prossime programmazioni. Le ipotesi Cilento ed Elea-Velia	58
Gabriele Sepio Le fondazioni culturali costituite o partecipate dal MiC alla luce della Riforma del Terzo Settore	68
Ferdinando Longobardi Lingua e cultura in Europa: da questione irrisolta a motore di integrazione	78
Metodi e strumenti del patrimonio culturale	
Matilde Romito Alma del Banco e Anita Rée: pittrici da Amburgo a Positano negli anni Venti	84
Bruno Zanardi Un ricordo di Luigi Covatta	106
Silvana Balbi de Caro, Gianni Bulian Il Museo della Zecca di Roma ovvero il teatro della memoria	140
Hamza Zirem Tahar Djaout, la scrittura ribelle	174
Hamza Zirem Un'idea sul pensiero poetico di Giuseppe Iuliano, progetto e azione al servizio degli uomini	180

Comitato di Redazione



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Presidente: Alfonso Andria

comunicazione@alfonsoandria.org

Direttore responsabile: Pietro Graziani

pietro.graziani@hotmail.it

Direttore editoriale: Roberto Vicerè

redazione@qaeditoria.it

Responsabile delle relazioni esterne:

Salvatore Claudio La Rocca

sclarocca@alice.it

Comitato di redazione

Claude Albore Livadie Responsabile settore
"Conoscenza del patrimonio culturale"

alborelivadie@libero.it

Jean-Paul Morel Archeologia, storia, cultura

moreljp77@gmail.com

Max Schvoerer Scienze e materiali del
patrimonio culturale
Beni librari,
documentali, audiovisivi

schvoerer@orange.fr

Francesco Caruso Responsabile settore

"Cultura come fattore di sviluppo"

francescocaruso@hotmail.it

Piero Pierotti Territorio storico,
ambiente, paesaggio

pieropierotti.pisa@gmail.com

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

ferrigni@unina.it

Dieter Richter Responsabile settore
"Metodi e strumenti del patrimonio culturale"

dieterrichter@uni-bremen.de

Informatica e beni culturali

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione
del patrimonio culturale

matilderomito@gmail.com

Adalgiso Amendola Osservatorio europeo
sul turismo culturale

adamendola@unisa.it

Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale

univeur@univeur.org

Monica Valiante

Velia Di Riso

Progetto grafico e impaginazione

PHOM Comunicazione srls

*Per consultare i numeri
precedenti e i titoli delle
pubblicazioni del CUEBC:*
www.univeur.org - sezione
Mission

*Per commentare
gli articoli:*
univeur@univeur.org

Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)

Tel. +39 089 857669 - 089 858195 - Fax +39 089 857711

univeur@univeur.org - www.univeur.org

Main Sponsors:



ISSN 2280-9376



Matilde Romito

*Matilde Romito,
già dirigente Musei Provinciali
del Salernitano, Componente
Comitato Scientifico del CUEBC*

Alma del Banco e Anita Rée: pittrici da Amburgo a Positano negli anni Venti

Ho “conosciuto” queste due pittrici in tempi molto diversi: Anita Rée oltre dieci anni fa e ho studiato continuamente le sue opere che affluivano sul web numerose¹. Alma del Banco è invece una conoscenza recente, avendo avuta notizie di lei nella corrispondenza con l’amico e studioso Rainer Pauli soltanto nello scorso anno. Ma il bisogno di accomunarle è stato immediato, entrambe di Amburgo ed entrambe pittrici di grande spessore, entrambe ebreo, e purtroppo entrambe morte suicide per la persecuzione nazista. L’ultimo gesto mi ha impressionato molto in entrambe: Anita Rée di soli 48 anni, Alma del Banco di ben 81 anni.

Anita Rée si suicidò a Sylt il 12 dicembre 1933 con il Veronal. Il 2 dicembre 1933, dieci giorni prima del suicidio, scrisse una lettera per il compleanno ad un amico svizzero: “Io sono molto, molto grata per avermi inviato Basler Zeitung, altrimenti non riesco mai a vederlo, ma ho pianto amaramente mentre leggevo questo orribile saggio di Berlino. Queste cose mi fanno perdere la calma; non riesco mai a orientarmi in un mondo del genere e non ho altro desiderio che lasciarlo, non vi appartengo più. Solo a vegetare in un mondo così indescrivibile, folle, per le sue atrocità –, senza famiglia e senza l’arte, una volta amato e senza la gente? ... Se non penso a morire (e il giorno della morte di mamma raddoppia quel desiderio), allora conosco solo il pensiero di andare lontano, lontano da questa terra! Ma dove? e dove è meglio ?? ... saluta caldamente le tue figlie”.

Alma del Banco, ormai ultra ottantenne, quando viene a conoscenza di un imminente arresto e deportazione da parte dei nazisti, nella notte tra il 7 e l’8 marzo del 1943 si suicida. La pronipote aveva visitato l’artista il pomeriggio prima della sua morte. La sua decisione di separarsi dalla vita era – secondo la pronipote – già presa. Alma del Banco era allegra come sempre. Il cognato ricordò le ultime ore: cenarono insieme. “Oh, non abbiamo qualcos’altro di carino?” chiese la pittrice. Si ricordò dei gettoni di burro che una amica le aveva dato, e così mangiarono il loro pane con il burro. Poi ha preso un’overdose di morfina e ha detto euforica: “Non puoi avere di meglio”. Verso la mattina morì..

Nei motivi che le accomunano vi è, per fortuna, anche l’interesse per Positano.

¹ Di Anita Rée ho anche già parlato su questa rivista nell’articolo *Artiste straniere a Positano fra gli anni ‘20 e gli anni ‘60*, n. 4, 2011, pp. 90-105.



Alma del Banco (Alma Alina del Banco, Amburgo, 24 dicembre 1862-8 marzo 1943, fig. 1, Ernst (Wilhelm Heinrich E.) Eitner, *Portrait of Alma del Banco*, ca. 1900-1910, olio su tela di cm 50x39,5, provenienza sconosciuta, in asta il 28 febbraio 2015, Mutualart²), uno dei pittori e artisti grafici più illustri dell'avanguardia di Amburgo, nacque da una famiglia ebrea il giorno di Natale del 1862: è cresciuta come la figlia più giovane di una famiglia ebrea assimilata in condizioni benestanti. Il nome di sua madre era Therese del Banco; suo padre Eduard del Banco gestiva un commercio di prodotti del tabacco, setole e piuma. Sigmund del Banco, il fratello maggiore di Alma del Banco, ha ampliato questa attività e dopo la morte prematura dei suoi genitori è stato in grado di finanziare le sue sorelle e sé stesso seguendo uno stile di vita generoso. Lui e Alma rimasero entrambi nubili e condivisero un appartamento a Jungfernstieg 50 fino alla morte di lui. Inizialmente ha lavorato come artigiana prima di dedicarsi alla pittura all'età di 30 anni.

Ha studiato presso la rinomata "Scuola d'arte privata per donne" di Valeska Röver, allieva di Ernst Eitner e Arthur Illies, 1895-'97; una foto (fig. 2) la ritrae con Ernst Eitner e con gli studenti della scuola di pittura della Röver durante un viaggio di studio a Neustadt in Holstein nel 1897 (è la quarta da



Fig. 1. Ernst Eitner, *Portrait of Alma del Banco*.



Fig. 2. Foto del 1897. Alma del Banco è la quarta da sinistra.

² MutualArt.com è un sito di informazioni sull'arte che fornisce prezzi d'asta, aggiornamenti personalizzati e dati su un certo numero di artisti; include anche un servizio di valutazioni d'arte online.



sinistra). Frequenta il corso di Ernst Eitner, noto esponente della pittura all'aria aperta e dal 1897 il club degli artisti di Amburgo. Ernst Eitner ha avuto una forte influenza sui primi lavori: Alma del Banco inizialmente divenne un pittore all'aperto. L'artista si recò a Parigi intorno al 1913. Ispirata da questa visita di studio, è iniziata una lunga fase di intenso impegno, nell'amicizia con artisti e conoscenza dei movimenti artistici moderni: Paul Cézanne, Fernand Léger, Henri Matisse e Franz Marc; e dunque espressionismo, cubismo.

Ha viaggiato con Eitner e prima della prima guerra mondiale ha studiato a Parigi con André Lhote e Fernand Léger: ha sviluppato il proprio modo di esprimersi dopo Parigi.

Intorno al 1918, l'artista, che ora ha più di cinquant'anni, dipinge i primi quadri con una calligrafia, che caratterizza il suo lavoro principale: disegnando le linee di contorno in un colore straordinariamente scuro ed estraendo i soggetti in superfici colorate leggermente spigolose, ha combinato elementi abbozzati e pittorici per creare composizioni molto forti. L'artista ha trovato i suoi motivi nei dintorni della Germania settentrionale, ma anche durante un viaggio nell'Europa meridionale. Quando la Secessione di Amburgo si riunì nel 1919, Alma del Banco era uno dei membri fondatori. Analogamente alle più note secessioni di Berlino e Vienna, fondate intorno alla fine del secolo, l'istituzione ad Amburgo significava anche il rifiuto di una concezione convenzionale dell'arte. I pittori, gli scultori e gli architetti che si raggrupparono qui formarono l'avanguardia di Amburgo e Alma del Banco fu uno degli artisti riconosciuti della Secessione. Inoltre, faceva parte dell'Associazione delle artiste tedesche e austriache (oggi GEDOK - Association of Artists and Art Funders) fondata da Ida Dehmel nel 1926 come ramo della "Women's Association for the Promotion of German Fine Art". Alma del Banco è stata coinvolta nel comitato consultivo del dipartimento di pittura.

Negli anni Venti ha posto gli elementi grafici al centro dell'osservazione, ponendo l'accento sul disegno; influenzata dal cubismo, i motivi dell'immagine erano leggermente distorti. L'applicazione sottile di vernice e aree non verniciate nella tela danno un'impressione generale volutamente abbozzata. La del Banco, co-fondatrice della Secessione di Amburgo dal 1919 al 1933 e membro fino al 1933, con Anita Rée e Gretchen Wohlwill apparteneva al trio molto rispettato di donne pittrici ebreo ad Amburgo. Inizialmente lavorò come impressionista; intorno al 1918 ha sviluppato uno stile di pittura indipendente



con elementi e spunti tratti dal cubismo e dall'espressionismo. Come appena accennato, dipinse acquerelli con colori sottili e divenne un ritrattista molto ricercato: dipinse numerose personalità della società di Amburgo come il sindaco Wilhelm Amsinck Burchard-Motz, Ida Dehmel e Max Sauerlandt.

Nel 1920 entra a far parte della comunità degli artisti di Amburgo (Hamburgische Künstlerschaft) e un anno dopo nell'associazione tedesca degli artisti (Deutscher Künstlerbund). Il suo studio si è sviluppato in un punto d'incontro per artisti. Tra i suoi amici c'erano Gretchen Wohlwill, Anita Rée, Frederick Ahlers-Hestermann e la moglie Alexandra Povorina.

Ha fatto viaggi in Italia (con Gretchen Wohlwill, 1922), Francia e Balcani, che ha usato a scopo di studio. Tra il 1925 e il 1932 fece viaggi di studio di nuovo in Italia, fra cui la Sicilia, Jugoslavia, Spagna e Romania. Nel 1931 fu tra i membri fondatori del primo Zonta Club tedesco.

All'inizio degli anni Trenta, lo stile dell'ormai settantenne pittrice cambiò. Ora ha incorporato nel suo lavoro elementi della secessione in via di sviluppo di Amburgo. Il suo lavoro più vecchio si allontana quindi dagli schizzi e sembra più elaborato, le linee di contorno ora formano morbide pennellate scure.

Alma del Banco è stata una delle figure più importanti della scena artistica di Amburgo nella Repubblica di Weimar, così come i suoi colleghi di secessione Anita Rée e Gretchen Wohlwill.

Durante il suo viaggio nell'Europa meridionale, nel 1937, tredici delle sue opere della Kunsthalle di Amburgo furono sequestrate dai nazisti come "degenerate". Durante l'era nazista aumentarono le tele dipinte su entrambi i lati. L'ultimo dipinto è un'immagine invernale di tempesta di neve.

Le sue opere sono ad Amburgo (Kunsthalle, Altonaer Museum) e a Rendsburg (Jüdisches Museum).

L'allontanamento di Alma del Banco dalla sua professione e dal pubblico è avvenuto passo dopo passo. Il 30 marzo 1933, la dodicesima mostra della Secessione di Amburgo fu chiusa dalla polizia perché "la stragrande maggioranza degli oggetti della mostra erano adatti a promuovere il bolscevismo culturale". Poco dopo, a causa della legge di equalizzazione approvata per tutte le associazioni, al gruppo di artisti fu chiesto di confessarsi incondizionatamente al nuovo regime, di praticare il principio del Führer e di espellere i suoi membri ebrei. Né l'uno né l'altro potevano essere accettati dai membri



della secessione per la loro coscienza politica e morale. Gli artisti decisero quindi all'unanimità di sciogliere la secessione e insieme soffocarono i beni dell'associazione. Con la Secessione di Amburgo, l'Alma del Banco perde il suo più importante gruppo artistico di riferimento. Anche GEDOK ha subito sentito il trasferimento del potere ai nazionalsocialisti. Alla fine dell'aprile 1933 si tenne un'assemblea generale nella quale si sarebbe discusso lo scioglimento del gruppo locale. Ma i nazionalsocialisti hanno superato questa richiesta degli artisti presentandosi alla riunione, sostituendo il consiglio eletto con uno scelto da loro e imponendo l'esclusione di tutti i membri ebrei.

La terza associazione a cui apparteneva l'artista era di tipo socio-politico: lo Zonta Club. L'associazione delle donne, che è ancora attiva in tutto il mondo oggi e accetta solo donne lavoratrici autonome, sostiene i diritti e il sostegno delle donne agendo politicamente e promuovendo progetti individuali attraverso borse di studio. Alma del Banco ha co-fondato il primo club tedesco del club americano nel 1931. Per evitare di essere allineate, le ragazze hanno fatto rimuovere il loro club dal registro delle associazioni e si sono incontrate solo in privato. La del Banco si trasferì nel suo studio in Grosse Theaterstrasse 34/35 nel 1934. Nel 1935 si dimette dalla comunità ebraica nella speranza di evitare l'esclusione degli ebrei. L'iscrizione obbligatoria alla Camera della Cultura del Reich era un'ulteriore misura contro gli artisti spiacevoli e "razzialmente" ostracizzati: ogni artista doveva entrare a far parte della Camera e dimostrare la sua ascendenza "ariana". La mancata accettazione o l'esclusione comportava automaticamente l'eliminazione dell'assicurazione sanitaria e sociale nonché il divieto di esporre e lavorare. Tra il 1936 e il 1938, furono esclusi tutti gli ebrei che erano stati inizialmente ammessi per motivi che non erano stati ancora adeguatamente studiati, compresa Alma del Banco. Nel 1937 la campagna "Arte degenerata", che fu accompagnata da un enorme vortice propagandistico, catturò anche le foto di Alma del Banco. Durante questa ondata di confische di opere d'arte dal demanio pubblico, 13 opere dell'artista sono state confiscate dalla Hamburger Kunsthalle, come detto prima, 9 quadri sono stati distrutti, uno manca. I nazionalsocialisti bandirono il modernismo dai musei e consentirono solo l'applicazione di una pittura naturalistica in stile tedesco. L'artista un tempo di grande successo, che era uno dei grandi della scena artistica regionale e che Ida Dehmel



ha descritto come l'indiscussa "prima pittrice di Amburgo", ha sperimentato l'ostracismo e la distruzione della sua arte. Nel 1938 suo fratello Sigmund morì all'età di oltre 80 anni. Alma del Banco ha lasciato il suo monolocale e si è trasferita con suo cognato. Dopo la morte della moglie a metà degli anni Trenta, questi si costruì una casa a Hasenhöhe 95 a Blankenese e la progettò in modo che Alma del Banco potesse trasferirsi con lui in un secondo momento: al piano superiore, arredò due stanze con grandi finestre a studio. L'ordinanza del 2 settembre 1941 annunciava la fine: dal 19 settembre tutti gli ebrei dovevano indossare in pubblico la stella esagonale gialla con l'iscrizione Giuda. Alma del Banco ora, ricorda la sua pronipote, raramente usciva di casa. In effetti, era agli arresti domiciliari. Le deportazioni iniziarono nell'ottobre 1941. All'inizio di marzo 1943, l'ottantenne Alma del Banco ricevette un ordine di espulsione per il 10 marzo a Theresienstadt. Nella notte tra il 7 e l'8 marzo, tre giorni prima, si è suicidata (fig. 3, foto d'epoca).

Nel libro di Friederike Weimar, *Alma del Banco. Un artista di Amburgo, 1862-1943*, del 2011, una monografia corposa e ricca di immagini, si presenta il percorso artistico della pittrice (fig. 4). Lo sviluppo di Alma del Banco viene analizzato criticamente e messo in relazione con i suoi insegnanti, fonti di ispirazione e colleghi. Il fulcro del lavoro è l'analisi iconografica del suo lavoro. Inoltre, viene determinata la sua posizione nella storia dell'arte, soprattutto ad Amburgo. Infine, viene illuminato il quadro storico-sociale in cui l'artista si è mossa: per lei come artista, donna ed ebrea, questo è stato determinante in modo speciale. La sua carriera artistica è integrata nell'ambiente artistico e storico-sociale. Il libro fu presentato il 23 ottobre 2011, circa un mese prima dell'apertura della Kunstausstellung Alma del Banco, dal 20 novembre 2011 al 14 gennaio 2012.

Al termine del ciclo di mostre di artisti ebrei a Blankenese, l'Associazione per la Ricerca sulla Storia degli Ebrei di Blankenese, insieme al Gruppo di Lavoro Chiesa e Arte, presentò infatti in inverno una mostra con quadri della pittrice Alma del Banco.

L'artista è stata una delle persone che l'associazione ha ricordato nella mostra del 2004 *Viermal Leben – Jüdisches Schicksal in Blankenese*, Quattro volte la vita: destino ebraico a Blankenese (distretto periferico di Amburgo) di tre donne e un uomo. Le ricerche furono effettuate e i testi furono realizzati



Fig. 3. Alma del Banco, foto inizi anni Quaranta.

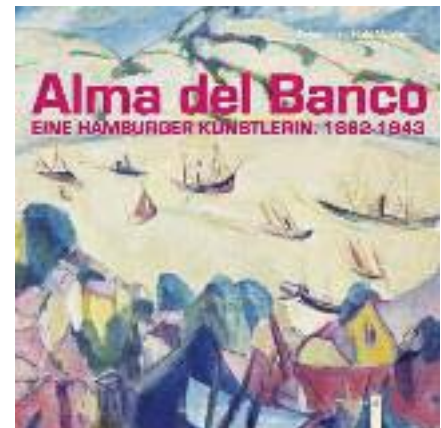


Fig. 4. Copertina del libro di Friederike Weimar, *Alma del Banco. Eine Hamburg Kustlerin, 1862-1943*, 2011.



Fig. 5. *Alma del Banco, Positano, fine anni Venti.*

Fig. 6. *Alma del Banco, Alfonso a Mare bei Praiano, 1929.*



da Sabine Boehlich, Petra Bopp, Hannes Heer, Lars Ole, Friederike Weimar e altri; la drammaticità con cui i fatti sono stati vissuti e la suggestione dolorosa che esprimono mi hanno spinto a riproporre un brano. “La mostra si propose di mostrare la profonda diversità di queste esistenze e l’importanza che hanno avuto per la vita culturale ed economica tedesca. Ma vuole anche descrivere la normalità di queste persone nelle rispettive strutture sociali: famiglia e amici, associazione di artisti. E la svolta brutale che il trasferimento del potere ai nazisti nel 1933 significò per ciascuno di loro. Tutti hanno sperimentato questo terrore in modo diverso e le fasi della graduale distruzione hanno avuto un ritmo specifico. Ma il modo in cui furono emarginati, isolati, derubati dei loro mezzi di sussistenza, minacciati dalla deportazione e portati alla disperazione, faceva allo stesso tempo parte di un destino che dividevano con centinaia di migliaia di altri ebrei in Germania: alla fine era la morte. Il fatto che la loro morte non sia avvenuta nei lontani campi di sterminio e sotto le forme consolidate di sterminio anonimo, ma nei propri appartamenti, sotto gli occhi dei vicini, a Blankenese, fa sì che la loro vita e l’improvvisa fine siano sentite più vicine. Sono morti tra noi – forse è per questo che la memoria è così intensa. Se gli dai una stanza. Questo è ciò che vuole questa mostra”.

Quattro mondi di vita e di lavoro molto diversi. Quello che avevano in comune queste quattro persone: vivevano a Blankenese, erano ebrei – dal 1933 emarginati e minacciati –, scelsero il suicidio. Di queste quattro persone una è Alma del Banco; un’altra che si interrela alla vita della del Banco è la già nominata Ida Dehmel. Le altre due persone erano Sophie Jansen³ e Julius Asch⁴.

Nel territorio di cui tratto, Alma del Banco realizzò due acquerelli: *Positano*, acquerello di cm 47x36, firmato con il monogramma “AdB” in alto a sinistra (fig. 5); *Alfonso a Mare” bei Praiano, 1929*, acquerello di cm 47x35,8 (fig. 6). Nel primo c’è come una

³ Sophie Jansen ha smesso di uscire dopo l’approvazione della legge sulla stella ebraica. I vicini e gli amici non si sono fatti scoraggiare e sono stati al suo fianco in questo isolamento auto-scelto. All’inizio di luglio 1942 ricevette l’ordine di espulsione per Theresienstadt, datato 19 luglio. Il 17 luglio, mentre sua figlia stava ancora cercando invano di scongiurare la deportazione della madre ottantenne, Sophie Jansen ha aperto il rubinetto del gas sulla sua stufa e ha posto fine alla sua vita. Mentre scriveva in una lettera d’addio a sua figlia che non poteva più sopportare la corsa avanti e indietro. “Spero che i miei inseguitori siano soddisfatti ora se lascio il modesto posto che mi ero riservato nel mondo”. Il rettore della parrocchia evangelica di Blankenese, Schetelig, ha rifiutato di seppellire i morti. I beni rimanenti sono stati confiscati a favore del Reich tedesco. Delle 771 persone deportate da Amburgo a Theresienstadt il 19 luglio 1942, ne sopravvissero 102.

⁴ Il 10 dicembre voleva imbarcarsi con la moglie sulla nave per l’Inghilterra. Ma il giorno della partenza è trascorso senza che la domanda di uscita sia stata esaminata e il passaporto è scaduto il 31 dicembre 1938. Professionalmente rovinato, derubato della sua fortuna e impedito di lasciare il paese, la vita aveva perso ogni significato per lui. Morì volontariamente il 2 gennaio 1939. Il 12 gennaio, bambini che giocavano hanno trovato il suo corpo, trasportato a riva dai lastroni di ghiaccio dell’Elba, sul sentiero della spiaggia di Blankenese. Julius Asch era stato membro della comunità ebraica di Altona fino alla fine.



atmosfera un po' fiabesca, quasi che le cime delle montagne azzurre stiano come scivolando a nascondere il bel paese, sintetizzato nella Chiesa Madre e poche case, con sulla spiaggia qualche ombrellone e poche barche. Nel secondo acquerello, la baia, come stretta fra costoni rocciosi, ospita casette, numerose piccole barche colorate e lunghe reti marroni stese ad asciugare; veramente particolare la resa del mare che appare come uno specchio d'acqua nel quale un masso lanciato dall'alto ha provocato una serie di cerchi concentrici; sulla destra la suggestiva sagoma scura della cilindrica torre Asciola.

Nell'articolo "*Ich bin in der Welt abhanden gekommen*" *A portrait of Anita Rée* (Io sono persa nel mondo. Un ritratto di Anita Rée) scritto un anno fa, Eva Casini, che è una italiana trapiantata a Berlino che si occupa di arti visive, poesia e altre forme d'arte, traccia un quadro molto interessante di Anita Rée, dal quale si evincono nuovi ulteriori elementi di lettura. Tutte le numerose pubblicazioni edite negli ultimi anni stanno delineando un quadro sempre più dettagliato di questa straordinaria quanto infelice artista. Io mi ritrovo ad ogni nuova occasione di esame della sua figura, sia come donna sia come pittrice, a verificare tasselli che si vanno a incastrare nei precedenti, o al contrario, li stravolgono. Nella prima fase di ricerca non conoscevo nulla della sua vita personale come donna, e siamo nel 2011 con il primo volume su Positano. Due anni dopo, nel 2013 con il secondo volume su Positano, si continua ad arricchire il numero delle sue opere, ma ugualmente la sua esistenza sotto il profilo affettivo resta ignota. Nel terzo volume rivedo invece la sua vita dall'inizio, essendo emerse numerose nuove notizie; le biografie precedenti non delineavano un quadro ampio come in quest'ultimo libro su Positano, del 2019⁵.

Nel 1986 fu pubblicata una monografia sulla sua vita e sul suo lavoro, e da allora l'interesse per i suoi dipinti è aumentato costantemente. È Maïke Bruhns a pubblicare questo libro su Anita Rée nel 1986, intitolato *Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885-1933* (Anita Rée. Vita e lavoro di una pittrice di Amburgo 1885-1933, fig. 7), con in copertina il più celebre degli autoritratti, quello del 1930, tre anni prima del suicidio. La stessa Bruhns realizza un catalogo nel 2018, intitolato *Das Werke* (L'opera) – riccamente illustrato, che sfaccetta l'opera ancora poco conosciuta dell'artista (1885-1933), realizzata in soli tre decenni, tra il 1904 e il 1933: circa 180

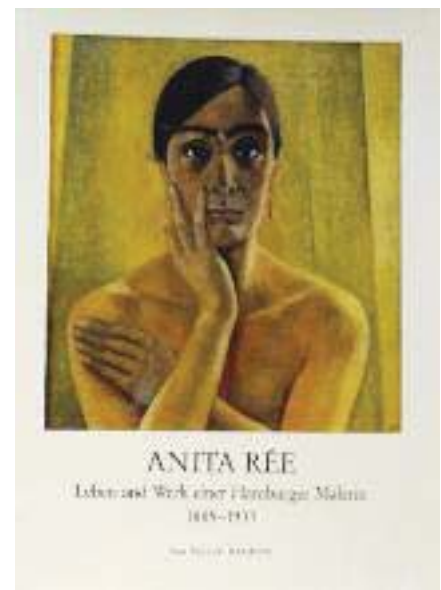


Fig. 7. Copertina del libro di Maïke Bruhns, *Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin, 1885-1933, 1986*.

⁵ Positano I. Matilde Romito, *La Pittura di Positano nel '900*, Pandemos, Arte & Storia 1, Paestum, 2011; Positano II. Matilde Romito, *"Vieni qui, il paese è una fiaba ..."* Pittori di Positano nel '900, Pandemos, Arte & Storia 2, Paestum, 2013; Positano III. Matilde Romito, *Positano "dove le onde e le montagne si incontrano"*. Testimonianze figurative fra Ottocento e Novecento, Opera Edizioni, Salerno, 2019.



Fig. 8. Copertina del libro di Maike Bruhns, *Anita Rée Das Werk*, 2018.

Fig. 9. Copertina del libro di Karen Schick, *Anita Rée Retrospective*, 2017.

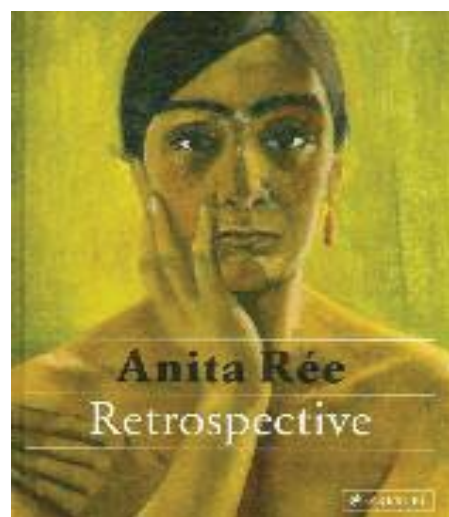


Fig. 10. Copertina del libro di Karen Grol, *Himmel auf Zeit Die vergessene Künstlerin Anita Rée*, 2020.

dipinti, 300 acquerelli, 400 disegni, oltre ad alcune cartoline collage e oggetti di artigianato, sorprendentemente ampio e vario⁶. Basandosi sul primo catalogo ragionato del 1986, la pubblicazione presenta anche nuovi risultati di ricerca e importanti opere recentemente riscoperte dell'artista. L'immagine di copertina è *Weißer Bäume in Positano* (Alberi bianchi a Positano, fig. 8), l'opera su Positano che la Rée amava di più e considerava la più riuscita.

Nello stesso anno, Barry Schwabsky scrive un articolo, *Anita Rée: Hamburger Kunsthalle*, in "Artforum International" - vol. 56, n. 8 - aprile 2018.

La Hamburger Kunsthalle, che gestisce la più grande collezione di Anita Rée con più di 30 dipinti e numerose grafiche, ha presentato in retrospettiva nel 2017/2018 il poliedrico lavoro dell'artista. Karen Schick (editore) pubblica *Anita Rée: Retrospective*, 2017, di 248 pagine.

Si è tenuta una mostra alla Kunsthalle di Amburgo nel 2017, con catalogo rivisto e completo delle sue opere, 6 ottobre 2017-4 febbraio 2018 (fig. 9). La retrospettiva all'Hamburger Kunsthalle invita i visitatori a scoprire una grande artista.

Di recente è stato pubblicato un romanzo biografico della Rée da Karen Grol, *Himmel auf Zeit: Die vergessene Künstlerin Anita Rée* (Paradiso temporaneo. L'artista dimenticata Anita Rée), 2020⁷, opera definita romanzo (fig. 10).

Oggi Anita Rée è considerata una delle più importanti pittrici di inizio XX secolo di Amburgo.

Ella affronta nella sua arte questioni di identità, esplorando il rapporto dell'individuo con la società e il sentimento di appartenenza a un mondo in rapida evoluzione. Come pittrice a cavallo tra tradizione e modernismo, donna indipendente sulla scena artistica, artista con aspirazioni internazionali e persona con radici sudamericane ed ebraiche cresciuta in una Amburgo protestante, Rée ha vissuto in molti sensi tra mondi diversi.

Ancora emergono autoritratti. *Selbstbildnis in Hittfeld* (Autoritratto a Hittfeld), olio su tela, cm 41x46, 1904, Hamburger

⁶ Con testi ben fondati e numerose illustrazioni a colori, il volume consente di comprendere passo dopo passo l'evoluzione della pittrice, l'alta qualità delle sue opere, l'attenzione decisiva su determinati contenuti e il suo linguaggio visivo originale.

⁷ Editore ebersbach & simon; 1° edizione (19 agosto 2020).



Fig. 11. Anita Rée, *Selbstbildnis*, 1904.



Fig. 12. Anita Rée, *Selbstbildnis im Atelier*, 1908.



Fig. 13. Anita Rée, *Self-portrait*, 1910.

Kunstalle (fig. 11): in questo autoritratto del 1904, Anita Rée guarda già direttamente sé stessa e lo spettatore, come per chiedere: "Chi sono io?". Durante tutta la sua opera, ha esplorato il proprio essere e ha utilizzato l'intero potenziale del colore, della forma e della composizione per dare espressione al suo mondo interiore. Per tutta la sua carriera, Anita Rée si è sempre impegnata per ottenere una rappresentazione esatta della propria somiglianza.

Ispirata da artisti come Paul Cézanne e Fernand Léger, si concentra sempre più sul valore intrinseco della forma e del colore e inizia a sperimentare, come si vede dalle tecniche diverse degli autoritratti. Anita Rée si è occupata della questione dell'identità e delle origini. In numerosi autoritratti, ha sottolineato il suo aspetto esotico. Nell'oscuro *Self-Portrait on Pantelleria* (nella Sala 3 della Hamburger Kunstalle), fonde la propria figura con il paesaggio del Sud Italia.

Selbstbildnis im Atelier (Autoritratto nello studio), 1908 (fig. 12).

Self-Portrait (Autoritratto), gesso rosso, cm 41x28, firmato in basso a destra con AR nel cuoricino, 1910 (fig. 13).

Self-Portrait (Autoritratto), carboncino e acquerello su carta, cm 44,5x32, 1913 ca. (fig. 14).

Self-Portrait (Autoritratto), gesso, cm 28,2x39,7, 1930 (fig. 15).

Selbstbildnis mit Pinsel (Autoritratto con pennello), grafite strofinata in alcuni punti, 1932-'33 (fig. 16).

La Costiera Amalfitana era una destinazione popolare negli anni '20, in particolare tra scrittori e pittori tedeschi. Anita Rée ha trovato nuovi colleghi artisti a Positano, tra cui Carlo Mense e Richard Seewald. Dato che parlava fluentemente l'italiano, prese facilmente contatti anche con la gente del posto, e dipinse e disegnerà numerosi abitanti del villaggio. Mentre viveva a Positano dal 1922 al 1925, i ritratti femminili divennero



Fig. 14. Anita Réé, *Self-portrait*, 1913 circa.



Fig. 15. Anita Réé, *Self-portrait*, 1930.



Fig. 16. Anita Réé, *Selbstbildnis mit Pinsel*, 1932-'33.



Fig. 17. Anita Rée, *Asa*, disegno preparatorio.

Fig. 18. Anita Rée, *Asa*, disegno preparatorio.

il suo motivo principale. Per i suoi disegni sedevano semplici donne del villaggio. Anita Rée ha anche preparato il ritratto di Assa in diversi disegni, di cui sono noti due studi a matita (Z 224, Z 225, figg. 17-18), uno dei quali intitolato "ASSA" sul retro. In termini di stile, le persone raffigurate fanno riferimento all'esame dell'artista delle prime opere del Rinascimento italiano. Tuttavia, Anita Rée ha trovato un modo unico per perpetuare i ritratti di donne nella sua opera, la posizione delle mani e delle braccia: le mani della persona ritratta svolgono un ruolo molto speciale nei ritratti dell'artista; racchiudendo guance e mento, sono espressione sia di cura amorevole che di forza potente, sottolineando i tratti caratteristici essenziali.

Fra gli autoritratti, avevo sottolineato come l'autoritratto sulle copertine di due libri (figg. 7 e 9) vede la posizione delle braccia che ricorda quella di un tipo statuario ellenistico, la *Pudicitia*, utilizzato, per la mestizia che esprime, nelle statue funerarie romane (Positano II, p. 83, figg. 75-76): autoritratto realizzato solo qualche anno prima del suicidio (Positano I, fig. 64). L'avvicinamento delle mani al volto o al petto sottolinea quel raccoglimento su se stessa che la Rée vuole esprimere (vedi *Filomena stupefatta*, *Portrait of Bertha*, *Italian woman* in Positano III, pp. 70-73 e relative figure).

Asa, olio su tela di cm 54,5x45, del 1931, con monogramma in basso a sinistra (fig. 19), dalla collezione privata Max G. Bollag, Zurigo, stimato Euro 30.000,00, fu venduto per Euro 37.500,00.



Fig. 19. Anita Rée, *Asa*, 1931.



Fig. 20. Anita Rée, *Frauenbildnis*, 1923.



Nel 1922-'25, a Positano, Anita Rée realizzò a carboncino su carta marrone, il ritratto preparatorio della ragazza a mezzo busto nudo avanti ai fichi d'India, di cm 70x49,5; sul retro c'è il disegno a carboncino che diventerà nel 1931 "Ritratto di Assa (testa di ragazza sostenuta dalle mani)" (fig. 18).

Tra le opere realizzate nel periodo 1922-'25, altre ancora possono essere recuperate al periodo positanese, che abbraccia appunto questi anni, anche se Positano costituì la base di altri viaggi in Italia. Penso a *Frauenbildnis*, *Toni Uhde's Cousine* (Ritratto di donna, cugina di Toni Uhde), disegno a matita di cm 28x21,5, 1923 (fig. 20); monogramma "AR" e iscrizione "270" in basso a sinistra, intitolato "TONI U'S COUSINE" a destra; in basso a destra il timbro con il nome dell'artista (leggermente ridisegnato). Proviene da una collezione privata ad Amburgo.

Credo si possa anche includere *Young Italian Woman* (Giovane donna italiana), dipinto ad olio, firmato in basso a sinistra "Rée", collezione privata (fig. 21), che vede una donna del sud con i lunghi capelli neri raccolti sulla nuca e orecchini e



Fig. 21. Anita Rée, *Young Italian Woman*, 1922-'25.



crocetta al petto d'oro, secondo un diffuso costume del meridione.

Nello stesso 1931, l'anno del dipinto *Assa*, tornò a Positano, questa volta accompagnata dalla sua amica e mecenate Valerie Alport. In quel momento, circoli nazionalisti e razzisti si stavano già agitando contro di lei a causa delle sue origini ebraiche, criticando i suoi murales e le sue opere. I nazionalsocialisti sostenevano che un ebreo non poteva dipingere opere cristiane. Tre anni dopo la morte di Anita Rée, si aprì una controversia sulla questione dell'ebraismo e dell'arte. Nel 1936, lo storico dell'arte Carl Georg Heise, che era stato amico di Anita Rée, intendeva pubblicare un libro commemorativo con i contributi dei suoi amici. Durante il lavoro preliminare, si è verificata una situazione che getta una luce particolare sul periodo di tempo, ma anche sulla politica personale di Anita Rée. Era cresciuta come cristiana e apparteneva alla classe di ebrei altamente assimilati di Amburgo chiamata "Pöseldorfer Juden", dal nome del quartiere borghese in cui vivevano. Come menzionarono rispettivamente i suoi amici Maria Wolff-Elkan e Carl Georg Heise nel 1935 e nel 1936, lei aveva inclinazioni antisemite ed "espressamente non desiderava essere annoverata nella comunità ebraica". Nel 1936, Franz Landsberger, direttore del Museo ebraico di Berlino, aveva chiesto a Valerie Alport alcune opere della Rée e le aveva ricevute. Quando non solo riprodusse i dipinti nella newsletter della comunità ebraica di Berlino *Jüdisches Gemeindeblatt Berlin*, ma li presentò anche come prove del vigore artistico e della potenza dell'ebraismo, provocò indignazione sia tra i suoi amici ebrei che non ebrei. In un momento così precario e pericoloso per quelli di origine ebraica, si pensava che il giudaismo si fosse appropriata e quindi avesse etichettato come un'artista ebrea una donna che non si considerava ebrea e aveva scelto esclusivamente soggetti del Nuovo Testamento per i suoi dipinti religiosi. Il focus del suo lavoro artistico era stato quello di entrare a far parte e sviluppare il modernismo nell'arte. Pertanto, il libro commemorativo non fu pubblicato negli anni '30 e non fu realizzato che molti anni dopo (vedi sopra).

Con tutti i diversi media in cui ha lavorato Anita Rée, inclusi dipinti, acquerelli, disegni e opere artigianali, si vede un'opera poliedrica che spazia dalla pittura impressionista all'aperto, ai paesaggi cubisti del Mediterraneo, ai ritratti, ispirati dalla Nuova Oggettività. Come donna indipendente del mondo dell'arte, Anita Rée esisteva tra tradizione e modernità, un'artista



tedesca con aspirazioni internazionali e un'ebrea cresciuta come protestante. Di conseguenza, il lavoro della Rée fa riferimento alla sua esistenza intermedia in una società moderna in evoluzione durante la Repubblica di Weimar, mentre affronta la questione sempre presente dell'identità. I suoi autoritratti rivelano il sé come un essere straniero, raffigura persone di origini diverse, nudi femminili intimi e gentiluomini della società esagerati, mentre i suoi paesaggi meridionali sono un luogo di desiderio.

Nel mondo degli artisti della Repubblica di Weimar, dominato dagli uomini, ad Amburgo prevaleva un certo numero di donne. Anita Rée è una delle poche artiste tedesche di questo periodo che è stata a livello internazionale per molto tempo. Se l'insicurezza è ciò che non ha permesso ad Anita Rée di arrivare a una posizione artistica sicura, non le ha impedito di realizzare alcuni lavori davvero notevoli. Ma è significativo che questo fosse nel suo modo più sfrenato, più energico e meno circospetto, quando poteva dimenticare le esigenze della pittura – in opere che probabilmente non considerava affatto opere, ma una sorta di offerte usa e getta agli amici. Ad esempio, una serie di una dozzina di cartoline inviate nel 1929 a una coppia in luna di miele in Francia abbaglia con ciò che la curatrice Karin Schick chiama giustamente "fuochi d'artificio di fantasia, umorismo e gioia di vivere". Le loro parole e immagini – disegnate e dipinte con inchiostro e tempera e collage, ma in ogni caso comprendenti un paio di seni – si mescolano promiscuamente con un dinamismo incurante più vicino al Dada, al Futurismo o ad una certa art brut che a qualsiasi altra cosa la Rée avrebbe considerato come arte. Produceva ancora questa arte postale nel 1932, dopo essersi trasferita da Amburgo a Sylt, dove, per l'ultimo anno circa della sua vita, si occupò principalmente di acquerelli. Ha prodotto per lo più paesaggi, a volte popolati da animali, ritratti con un naturalismo nuovo nel suo lavoro, cupo ma in qualche modo infinitamente morbido nella rappresentazione delle dune ondulate. Apparentemente, Rée si è lamentata di non essere in grado di lavorare durante il suo tempo a Sylt. Forse non ha preso sul serio questi disegni di paesaggi.

Un'anima sensibile che è stata prolifica nella pittura, nella musica e nella drammaturgia; una donna di discendenza sudamericana ed ebrea, durante l'ascesa del nazismo in Germania tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta; un'intellettuale che ha preso molto sul serio la sua professione di



artista, nonostante la mancanza di una formazione accademica e una fiducia costante nel proprio talento, Anita Rée è stata un'artista il cui tragico destino ha messo a tacere la memoria del suo lavoro.

Ahlers-Hestermann ospitava spesso Anita nel suo studio, insieme alla moglie russa Alexandra Povorina – che aveva conosciuto a Parigi nel 1912 –, e si servivano a vicenda come modelli gratuiti. Sia a parole che nei ritratti, la coppia ha descritto Anita Rée come ambiziosa, irrequieta, laboriosa ed energica, feroce, orgogliosa, irritabile, incline a esagerare gli sfoghi di esasperazione; ma anche generosa, affettuosa, intensa e capace di scoppiare in una risata argentea che illuminava una stanza. Grazie all'amicizia con Alexandra Povorina, abbiamo avuto in eredità un manifesto dell'ideale d'arte della Rée in quel momento. In una lettera del 23 luglio 1916, Anita dichiarava infatti di non poter più rimandare l'attraversamento dell'espressionismo tedesco, la cui impulsività era lontana dalle qualità riflessive che apprezzava in artisti come Picasso e Cézanne. In seguito avrebbe ritirato queste dichiarazioni; ma il 1916 era ancora il momento per la Rée di assimilare i contorni netti dei contemporanei francesi e la fredda tavolozza dei colori di Derain, Picasso e, sorprendentemente, Van Gogh.

In questi anni, Rée ha confermato la sua amicizia con Gustav Pauli, che fungeva da anello di congiunzione con il Gotha artistico di Amburgo. Nell'ambito della sua cerchia culturale in Adolfstraße, intrattenne conversazioni con Aby Warburg ed Erwin Panofsky. Conosce anche la cerchia di Richard e Ida Dehmel e il pittore e letterato Carl Hauptmann. Quest'ultimo intendeva trattare la Rée da pari a pari: l'ha invitata a concerti e conferenze, e ha applaudito il gusto esotico e straniero dei suoi dipinti. Tuttavia, la Rée non si è lasciata sfuggire l'occasione di un ritratto per rappresentare con sarcasmo l'arroganza autoreferenziale degli intellettuali. Ella poteva permettersi un tocco di satira pungente qua e là, perché dopotutto era a suo agio tra artisti, curatori, scrittori e musicisti. Negli stessi anni ha la possibilità di interpretare il direttore della Hamburg Philharmonie, Siegmund von Hausegger, e diversi musicisti, come l'amica Ilse Fromm-Michaels. Tuttavia, mentre la sua stella stava sorgendo, le circostanze della sua vita privata furono in qualche modo sfortunate.

Nel 1917 morì suo padre; all'età di trentadue anni, Anita Rée era ancora una donna che non aveva avuto alcuna relazione sentimentale, cosa che desiderava costantemente; le mancava



il riconoscimento che invidiava nei suoi colleghi maschi; l'indipendenza finanziaria era ancora un argomento dolente. Dal 1917 in poi, introduce nei suoi dipinti un soggetto che svela un disperato bisogno di tenerezza e vicinanza umana. Numerosi dipinti e schizzi sono illustrati con madri che tengono in braccio i loro bambini; molti di loro assomigliano alla stessa Anita e ai bambini dei suoi amici, stretti in un abbraccio quasi morboso. Gli amici sottolineavano spesso come Anita si fosse trovata nei panni di una donna non convenzionale, contro la sua volontà: ha compensato la sua solitudine riversando i suoi istinti materni sui figli degli altri. E in questi dipinti, l'anima di Anita è equamente divisa nei due personaggi: lei è sia i bambini inerti, perennemente malati e dipendenti dagli altri per la sopravvivenza, sia le madri emaciate ma forti, che portano il peso del mondo sulle loro spalle.

La fatica della Rée fu ripagata negli anni successivi. È stata rappresentata nel 1918 in una mostra organizzata da Ida Dehmel all'Hamburger Kunsthalle, Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst (Associazione delle donne per la promozione delle belle arti tedesche); nel 1919 (settembre-ottobre) in una mostra alla Kunsthaus Lichte (Casa d'arte Lichte), ad Amburgo, con Margarethe Vollbracht; nel 1920 alla Frühjahrsausstellung der Hamburgischen Kunstlerschaft (Mostra primaverile dell'Associazione artistica di Amburgo) ed è stata presentata per la prima volta in una mostra all'estero, all'Exposition internationale d'art moderne di Ginevra (Esposizione Internazionale d'arte moderna di Ginevra), accanto a nomi illustri come Derain, Utrillo e Kokoschka. Nel 1921 (così come, successivamente, nel 1928 e nel 1931) decise di non partecipare alla mostra della Secessione di Amburgo, poiché erano esposte pochissime donne e, semmai, gli slot gratuiti erano stati assegnati a pezzi provenienti da collezioni private di Franz Marc, Karl Schmidt-Rottluff, Alexej von Jawlensky, Vasilij Kandinsky, Paul Klee, Pablo Picasso, Marc Chagall, André Derain e Maurice de Vlaminck. Il gruppo che aveva stabilito un programma del genere per l'edizione del 1921 si sarebbe presto separato e riunito sotto il nome di Hamburger Revolutionsexpressionismus. Ciò che, invece, la Rée lodò nell'edizione del 1921 e incoraggiò i suoi compagni a mantenere, fu l'introduzione di appuntamenti musicali e la presentazione di manufatti africani, sulla scia della richiesta degli artisti di emanciparsi dal centrismo occidentale. Il 1922 segnò l'inizio della fase forse più felice della vita della Rée. Coniugando un desiderio di indipendenza con



fantasticherie attorno alla promozione della sua cultura visiva con un viaggio nei paesi del Mediterraneo, Anita Rée partì per l'Italia, dove risiederà fino al 1925. Già nell'estate del 1921, si era avventurata in un viaggio in Tirolo, che le aveva riempito gli occhi di immagini di una vita più semplice, ma appagante. Inoltre, una spinta di fiducia è arrivata dalla sua mostra personale alla Galerie Commeter e dalla partecipazione a mostre a Travemünde, Stoccolma e Helsinki. In questa fase particolare, la Rée si è sentita più sicura del suo successo come artista, e poteva affrontare un nuovo capitolo a Positano, nel sud Italia. Come sostiene Eva Casini la costiera amalfitana, bagnata dal sole, abitata da piccole comunità di amabili persone la cui vita scorreva più lentamente, assumeva per Anita un significato magico. È stata particolarmente affascinata dai gruppi di case sulle scogliere. Ha organizzato elementi naturali, come il mare e le palme, in composizioni quasi metafisiche. Le cupole arabo-bizantine sono i coperchi di edifici prosaici, come i mulini, che raggiungono proporzioni monumentali e condannano gli esseri umani a dimensioni minuscole; le scale sono nascoste dietro un reticolo di alberi spogli. Le strutture architettoniche esagerate rappresentavano un simbolo delle sue difficoltà nel superare alcuni punti di riferimento essenziali della vita. Il periodo italiano coincise con l'interiorizzazione di diversi stili: De Chirico, Morandi, Carrà furono mescolati dalla Rée a Rosseau, Derain e la Neue Sachlichkeit (Nuova Oggettività). Inoltre, viaggi in Calabria, a Pantelleria, Assisi, Ravenna, Firenze, Arezzo e Napoli, in compagnia di una cotta appena incontrata, il bibliotecario Christian Selle, e l'amica Valerie Alport, hanno offerto alla Rée l'occasione di intrecciare la sua arte con gli esempi degli antichi maestri italiani, come Giotto, Duccio di Buoninsegna, Piero della Francesca e Botticelli.

I volti incontrati durante il pellegrinaggio italiano sono stati catturati dalla Rée con un pizzico di esotizzazione. Molti dei ritratti, compreso il suo, hanno tratti arabi e sono disegnati come se fossero stanchi per il sole cocente, o inebriati dalla beatitudine dionisiaca di una vita semplice, in armonia con la natura e non ancora inquinata dalla stessa rigidità dei paesi del Nord. Nel *Selbstbildnis auf Pantelleria*, Rée si è ritratta in disparte, la sua pelle e i suoi capelli mimetizzati con i colori dello sfondo. Nell'*Halbakt vor Feigenkaktus*, i seni della modella emulano la forma di frutti succosi. L'abito di Teresina replica la vegetazione lussureggiante dietro di lei. Una volta tornati ad Amburgo, questi dipinti hanno determinato alcune



delle più grandi fortune economiche e critiche della Rée. Teresina fu acquistata da Gustav Pauli per essere esposta alla Hamburger Kunsthalle; *Halbakt vor Feigenkaktus* è stato acquistato da Max Warburg. Al suo ritorno ad Amburgo, Rée ha scoperto di essersi costruita la reputazione di uno degli artisti più talentuosi in Germania.

Nel 1926 la Galerie Commeter le dedica un'altra mostra personale, incentrata sul nucleo delle opere di Positano. Nonostante abbia beneficiato del consenso sulla sua maturità come artista, Rée ha scoperto che il sentimento comune era che i prezzi dei suoi dipinti fossero troppo alti, il che produceva un sentimento di discriminazione e mancanza di comprensione, che l'avrebbe ossessionata per molti anni a venire. Altri momenti hanno contribuito ad aumentare un senso di solitudine straziante. Lei, infatti, ha dovuto rinunciare allo studio a casa dei genitori, e così ha iniziato una serie di rapidi trasferimenti in appartamenti di altre persone. L'indipendenza guadagnata duramente nei mesi precedenti stava svanendo, così come lo slancio della sua routine lavorativa. Inoltre, alla fine del 1925, fu raggiunta dalla notizia del matrimonio di Christian Selle (v. supra). Il colpo di grazia fu la rottura con la Secessione di Amburgo, a causa del rifiuto del suo dipinto *Weißer Nussbaum* (Albero di noce bianca) all'edizione del 1928 della loro mostra.

All'età di 41 anni, Anita Rée ha subito il colpo di depressione: senza il conforto di una sua famiglia, né la sicurezza finanziaria, ha iniziato a soffrire di eruzioni cutanee e giorni di stato catatonico. Fu a questo punto che iniziò a meditare sulla possibilità di suicidio. Agnes Holthusen, una delle dottoresse e amiche più intime di Anita, ha riunito una cerchia di donne di cultura attorno alla pittrice, anche per cercare di risollevare il suo spirito; ma la sua testimonianza rivela come la Rée fosse in uno stato terribile, e il suo atteggiamento presuntuoso, dispotico e irascibile ha allontanato preziose connessioni. Negli anni 1926-'30, Anita Rée si è appropriata completamente del linguaggio della *Neue Sachlichkeit* per eseguire un'analisi spietata delle sue relazioni. Delusa dall'elitarismo della comunità artistica di Amburgo, ha ritratto alcuni dei suoi amici come individui freddi, da soli o circondati da cose invece che da persone. La politica aveva senza dubbio iniziato a svolgere un ruolo decisivo nel garantire la sua ammirazione, poiché la popolarità del nazismo era in aumento e la Rée si trovò improvvisamente a dover giustificare la sua ascendenza ebraica e straniera.



Fig. 22. Anita Rée, *Die Mutter auf dem Totenbett*, 1930.

Il 3 dicembre 1930, Clara Rée, la madre di Anita, morì di tubercolosi. La perdita di sua madre ha causato in Anita l'aggravarsi della sua depressione e un desiderio più forte di morire e finalmente essere libera da ogni dolore.

Il ritratto della madre sul letto di morte ricorda stranamente la stessa Anita. *Die Mutter auf dem Totenbett* (La madre sul letto di morte, fig. 22), carboncino su carta, 1930, misure e collocazione sconosciute. Il rapido schizzo a carboncino incornicia il profilo appuntito e i lunghi capelli sparsi con una poesia (Cosa sarà dopo quell'ora / quando questo è accaduto / nessuno lo sa, nessuna conoscenza / è mai venuto da lì / si riaccenderà di nuovo / dalla gola soffocata / dalla luce rifratta? / Non credo. / Ma vedo un segno: / oltre la terra delle ombre / da lontano, da un luogo vasto / una mano grande e bella / che non mi toccherà, / la distanza non lo permetterà: / ma che io sentirò / e che sei tu). Il ritratto della madre appare come un presagio funesto se confrontato con il più noto *Selbstbildnis* del 1930.

Gli ultimi anni di Anita Rée sono segnati da un'insostenibile condizione di provvisorietà e da una netta frattura con la sua vita precedente. Incapace di continuare a risiedere ad Amburgo, quando la vendita dei suoi quadri non era più sufficiente per procurarle una somma vivibile, accettò l'offerta di un'organizzazione per l'aiuto reciproco tra artisti e fuggì a Sylt. Se fino ad allora Anita era stata ricordata dai suoi amici per avere alcune bizzarre abitudini di cura di sé, come vestiti stravaganti, mangiare patate crude o uova con il guscio, il caos iniziò a comunicare alle sue abitudini lavorative, e nascose tutte le sue opere nella cantina della Kunsthalle, continuando a dipingere su cartone e diluire i vecchi tubi di colore fino all'ultima goccia. Oltre alle circostanze ristrette, Anita Rée fu rattristata



dalla partenza di Carl Vorwerk, la sua ultima infatuazione, per il Cile in seguito alla persecuzione nazista; il clima e la ridotta vita sociale su cui poteva contare mentre era a Sylt, che era ben lungi dall'essere esente dal veleno del nazismo; l'incapacità paralizzante di lavorare in tali condizioni, che alla fine portò a una spirale di depressione e suicidio.

Il 12 dicembre 1933, Anita Rée si tolse la vita ingerendo una quantità letale di Veronal, come già detto; un estratto di un giornale che riportava di un banchiere che si suicidava con la stessa droga, fu trovato nella rubrica degli indirizzi della Rée, facendo pensare ad una premeditazione sul come porre fine alla sua vita. La lettera scritta il 2 dicembre 1933 che menzionai in Positano III cadeva proprio nel giorno della morte della madre ed è lei che la disegna sul letto di morte, in un'opera che sottolinea l'estrema somiglianza nei tratti decisi del volto. Le ultime opere di Anita Rée passano da una varietà frenetica a, infine, un luogo di pace rarefatto. Due serie, in particolare, sono le pietre miliari dello stato mentale che stava vivendo negli ultimi mesi della sua vita.

Uno è una serie di piccoli dipinti, resi attraverso la tavolozza dei colori essenziali degli inverni di Sylt, in cui disegna teneramente pecore e vitelli, catturati nella vulnerabilità della loro nascita, o attaccati in gruppi mentre si trovano nei magri pascoli coperti di neve. A differenza di lei, in questi dipinti gli animali appartengono ancora a un gruppo e conservano l'innocenza cristiana che aveva visto spazzare via dal nazismo. Come lei, i cuccioli nei dipinti sono nati per soffrire e lasciare la terra. La seconda serie è lo studio delle dune, concepite come oasi paradisiache e replicate ossessivamente anche su ritagli di carta sandwich. La tavolozza dei colori è stata periodicamente levigata fino a ridursi a un nucleo di due-tre pigmenti terrosi, che hanno indotto la Rée a riferirsi a questi dipinti come "paesaggi lunari". Nelle ultime versioni, queste dune includevano altri elementi come arcobaleni o fari, un remoto ricordo dell'arte, che guidò la Rée attraverso tempi di disperazione. I giornali riportarono per la prima volta la morte della Rée il 13 dicembre 1933, ma solo dopo che la cremazione era già avvenuta. I giornali di Amburgo non hanno affatto menzionato la sua morte. Gustav Pauli pronunciò un discorso di addio il giorno dei suoi funerali, a cui parteciparono solo pochi intimi, sottolineando come pochi artisti dopo Anita avrebbero potuto eguagliare il suo talento, pur avendo un destino più favorevole. Il suo luogo di sepoltura è stato smantellato negli anni '80, per



fare spazio a un altro defunto. Una pietra commemorativa è stata finalmente innalzata nel 1995 a Ohlsdorfer Friedhof, ad Amburgo. Visto il contributo dato alla Secessione di Amburgo, nonché i profondi legami con gli intellettuali che ha sviluppato durante tutta la sua vita, è difficile spiegare perché Anita Rée sia stata così poco ricordata dopo la sua morte. È possibile che molti fattori siano stati convergenti nel renderla piuttosto impopolare dopo la sua morte. Come donna in un ramo dominato dagli uomini, come esponente della borghesia cristiana che non voleva associarsi alla comunità ebraica – e tuttavia lo era, suo malgrado: nel 1937, le sue opere erano già esposte tra quelle degli “Artisti degenerati” –, come vittima suicida e come persona con problemi di salute mentale, Anita Rée era condannata a portare molti stigmi sulla sua persona anche dopo la morte. La ricerca condotta negli ultimi anni ha portato alla luce una donna e un’artista la cui personalità si riverbera vividamente non solo attraverso la sua produzione, ma anche attraverso le sue lettere e diari privati.

L’ultima fotografia di Anita Rée la vede sola, davanti al mare della spiaggia di dune di Sylt (fig. 23); pochi giorni dopo sarebbe morta.

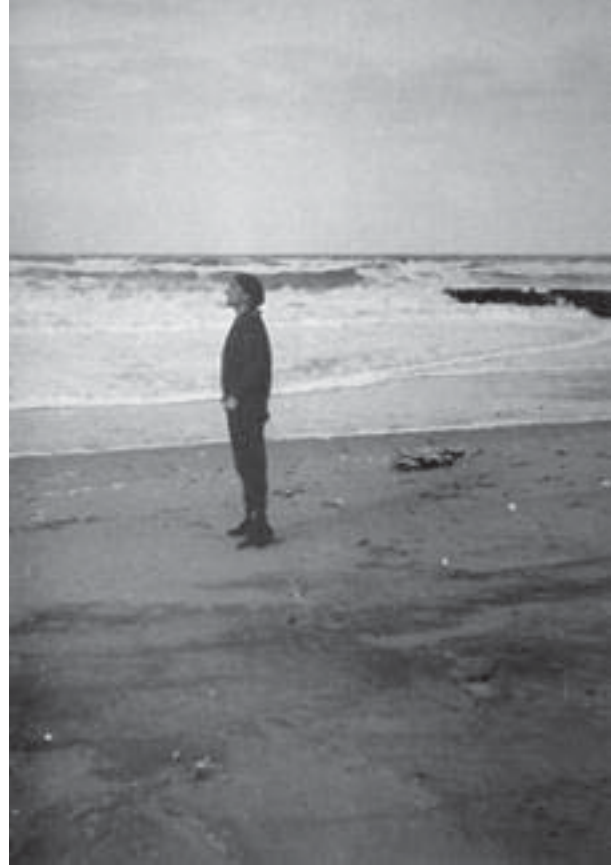


Fig. 23. Ultima foto di Anita Rée.