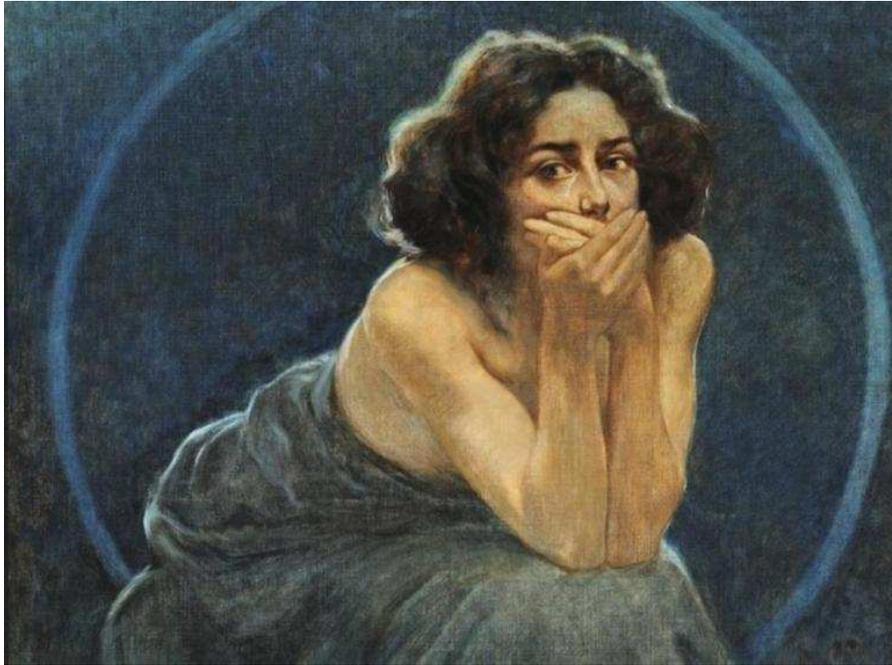


RAFFAELLA TERRIBILE

## Una vita per il Segno: Giorgio Kienerk



*Quaderni delle Officine*, LXVIII, Maggio 2016



**Raffaella TERRIBILE**



(Immagine: **Giorgio Kienerk**, *L'enigma umano*, 1900, partic.)

## Una vita per il Segno: Giorgio Kienerk

Girando per le sale del Palazzo Reale di Milano dove è attualmente esposta una bella mostra sul Simbolismo, si ha l'occasione di incontrare un pittore italiano poco noto ai più e che meriterebbe di essere conosciuto meglio: Giorgio Kienerk. L'attività del Museo Kienerk di Fauglia (PI) in questi ultimi anni ha contribuito a ridare all'artista il giusto peso nel panorama nazionale, a conclusione di un lungo percorso di rivalutazione segnato da importanti mostre monografiche (Firenze, 1970; Pavia, 1997; Bologna, 2004), e dagli essenziali contributi storico-critici di Eugenia Querci, di Piero Pacini, di Raffaele Monti e di Rossana Bossaglia. L'importanza di alcune opere di Kienerk per l'evoluzione della storia dell'arte italiana è testimoniata dalla loro presenza in alcune mostre chiave degli ultimi anni: da quella sul *Simbolismo* di Palazzo Zabarella a Padova (2011-12), dove venne esposta *Giovinezza* del 1902, alla più recente mostra sul *Liberty* di Forlì (2014) e, appunto, a quella di Milano *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Epoque alla Grande Guerra* (2016).

Giorgio Kienerk nacque nel 1869 a Firenze, allora nuova capitale d'Italia, dove si aprivano cantieri per abbattere le antiche mura e creare larghi viali di circonvallazione per demolire il vecchio centro e ampliare i quartieri periferici. Si voleva una metropoli moderna, nel paesaggio urbano, nella cultura, e anche nell'arte: agli Accademici restava il buon disegno, la sapiente composizione, la perfezione del chiaroscuro, le nobili storie, ma soffiava anche un vento nuovo, di cambiamento, d'insofferenza per le regole imposte dalla tradizione. Dagli anni Cinquanta del secolo, attorno ai tavolini del Caffè Michelangelo, negli studi con gli abbaini aperti sui tetti, i Macchiaioli avevano iniziato una rivoluzione silenziosa portando la realtà, la vita vera, sulle loro tele. E, per appropriarsene, erano usciti dagli studi e si erano messi a cercare nei dintorni della città, nelle campagne e verso il mare, dove le variazioni della luce sulla natura quotidiana si potevano cogliere a colpi di pennello veloci come le ventate di libeccio. Contro gli insegnamenti dei maestri, i giovani pittori cercavano una pittura sanguigna, tendevano a valorizzare i contrasti di colore, ripudiavano la linea di contorno, il chiaroscuro, le campiture omogenee di colore, per catturare di quella luce quasi accecante gli effetti sulla materia con le terre e con le ocre. Kienerk, allora ragazzino, frequenta con poca ispirazione il ginnasio, attratto più dall'arte che dalle traduzioni dei classici, e il padre decide di affidarlo all'amico Adriano Cecioni, scultore, pittore, scrittore e polemico animatore della battaglia per la libertà dell'arte. Questo incontro e l'impronta che l'insegnamento di Cecioni lasciò sul giovanissimo allievo furono determinanti: Kienerk non dimenticò mai che la forma è sostanza, sia scolpita che dipinta, sia trattata graficamente. Ma l'apprendistato con lo scultore si interruppe improvvisamente una sera di maggio del 1886, quando nel villino dei Kienerk in Via Bolognese il Cecioni si spense. Il secondo maestro di Kienerk fu Telemaco Signorini, anch'egli pittore macchiaiolo e vivacissimo assertore del rinnovamento dell'arte. Le lezioni avvenivano non in uno studio ma sui colli di Settignano, all'aria aperta, dove il maestro indicava al giovane allievo gli scorci, i valori cromatici, le intensità luminose, e l'allievo vicino a lui dipingeva il 'motivo' che gli si presentava davanti. Le osservazioni del maestro erano brevi e spesso

ironiche ma lasciavano il segno e si creava così, fra i due, un rapporto amichevole e cordiale. Kienerk non dimenticò mai l'insegnamento del Signorini: il disegno sottile, la pennellata accostata con finezza e soprattutto il senso della misura. A vent'anni cominciò a farsi conoscere esponendo alle Promotrici fiorentine. In quel periodo realizzò una statuetta in bronzo intitolata *Al sole*: un'esile figurina di ragazzo dalle membra acerbe che istintivamente china il viso in avanti per difendersi dalla violenza del sole, strizzando gli occhi e corrugando la fronte. Un bambino che sembra uscito direttamente da un dipinto macchiaiolo. Appare evidente l'adesione al dato naturale e la capacità di "leggere" la realtà, ma è interessante il connubio tra l'adesione al vero e la "memoria" dell'antico, nella posa del corpo e nella scelta di drappeggiare la parte inferiore della figurina, e la sensibilità per la materia, trattata in modo che la luce vi scivoli sopra creando vibrazioni e giocando con le ombre in maniera "pittorica".



G.Kienerk, *Al Sole* (1889)

Un *Autoritratto* dipinto due anni prima e un paesaggio, *Fra gli asparagi*, dimostrano la raggiunta padronanza dei mezzi espressivi anche in pittura, l'uno sul filo della severa tradizione ritrattistica fiorentina, l'altro, dove l'interesse per la natura si misura con la variazione costante e discreta del verde lieve sotto il cielo coperto, suggerendo più che una verità naturale, uno stato d'animo quasi geloso della sua malinconia, quasi a precorrere involontariamente lo spostamento dell'interesse dell'artista dalla realtà oggettiva a quella soggettiva.



G.Kienerk, *Autoritratto* (1887)



G.Kienerk, *Tra gli asparagi* (1889)

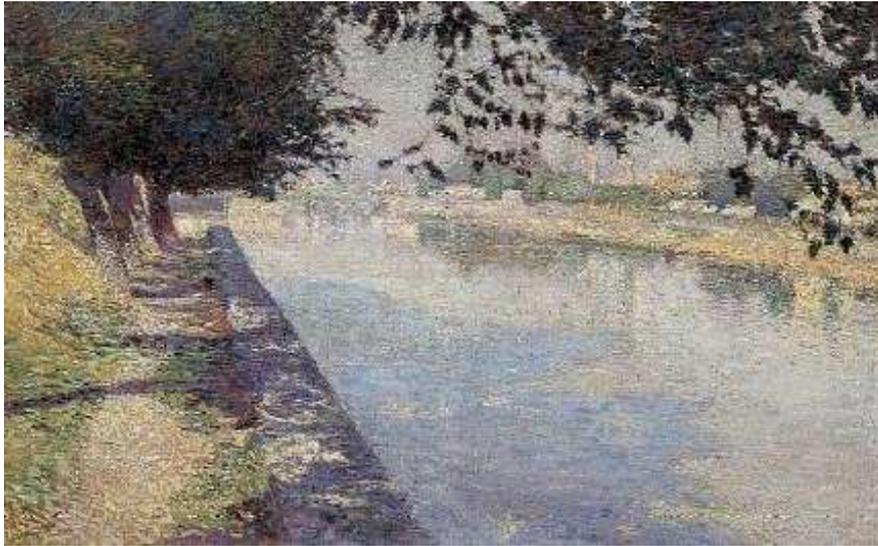
Inizia così a manifestarsi in sordina, ma in modo ineluttabile, una vibrazione sottotraccia che piano piano corrode dall'interno i presupposti dell'approccio macchiaiolo. Da un soggetto reale, banale, tipicamente "realista", parte una rimessa in discussione radicale del valore dell'oggetto da dipingere che per l'artista è quasi una "rivoluzione copernicana": uno spostamento dall'oggetto al soggetto, trasformando il significato attraverso le modificazioni della forma, della tecnica e della materia pittorica. La pennellata più che evidenziare l'oggetto lo trasforma in medium espressivo di realtà

nascoste. Il ritratto ed il paesaggio saranno d'ora in poi i due generi costanti della produzione di Kienerk che si servirà, per realizzarli, dei mezzi più vari: dal pastello all'olio alla matita in pittura, dal basso all'alto rilievo al tutto tondo in scultura, dal segno alla campitura nella grafica, in un'assoluta libertà di invenzione. Quando all'inizio degli anni Novanta dell'Ottocento i giovani pittori a Firenze rivolgono il loro interesse a modi espressivi nuovi, suggeriti dall'arte d'Oltralpe, come il *pointillisme*, anche Kienerk lo sperimenta sotto la luce estiva del mare ligure. Questo divisionismo toscano, così precoce, accetta il principio dell'accostamento, in punta di pennello, dei colori primari ma non sistematicamente, tenendo presente la mobilità della tessitura cromatica degli Impressionisti che rimane un passaggio ineludibile della "poetica" divisionista. I risultati di questa ricerca prendono forma in *San Martino d'Albaro* dove la luce varia in infiniti tocchi di pennello il verde degli arbusti in primo piano, mentre raccoglie il massimo della sua intensità sul bianco, quasi senza peso, accecante, della chiesa in lontananza.



G.Kienerk, *S.Martino d'Albaro* (1892)

Negli anni dell'esperienza ligure Kienerk realizza un'opera di più ampio respiro: *In riva all'Arno*. Qui la luce estiva permea di vita le fronde più scure in primo piano, le chiare acque dell'Arno, il candore della città lontana e tutto appare mosso da un palpito lieve, da un invisibile respiro che tocca la sfera emotiva dell'osservatore. Sono questi gli anni del definitivo distacco dai Maestri: i giovani pittori toscani chiamati in seguito *Postmacchiaioli* si mostrano sensibili a nuove sperimentazioni, a nuove tematiche. Con Kienerk, Plinio Nomellini, Oscar Ghiglia, Ulvi Liegi, Llewelyn Lloyd, Mario Puccini, Ludovico Tommasi ed altri, disapprovati da Giovanni Fattori e seguiti con interesse da Telemaco Signorini.



G.Kienerk, *In riva all'Arno* (1891)

Gli anni a cavallo del secolo rappresentano una stagione molto ricca per l'artista, che diversifica il suo lavoro facendosi conoscere come abile scultore, pastellista e grafico e orientando più decisamente i suoi interessi verso le tematiche simboliste. Sono anche gli anni delle Biennali Veneziane, dove partecipa a cominciare dal 1897, dei *Salons* di Parigi, delle esposizioni di Monaco, di Berlino, del *Salon de la libre Esthétique* di Bruxelles, dove arriva su invito con quattordici opere, e infine dell'Esposizione Universale di Saint Louis del 1904. Partecipa annualmente alle rassegne artistiche di varie città italiane. Soggiorna per vari mesi a Parigi nel 1903. In questo periodo la sua attività suscita anche l'interesse della critica, da Diego Martelli a Thovez, alla Sarfatti ad Anna Franchi. Una lunga intervista all'artista della giornalista Helen Zimmern viene pubblicata sulla rivista *Die Kunst Halle* di Berlino nel 1898. Aby Warburg nel suo diario fiorentino del 1901 annota impressioni e giudizi su Kienerk e sulla sua arte a seguito di una visita allo studio dell'artista che subito lo ritrae in una sintetica *Maske*.



Giorgio Kienerk, *Testa a macchia* (Aby Warburg), 1901

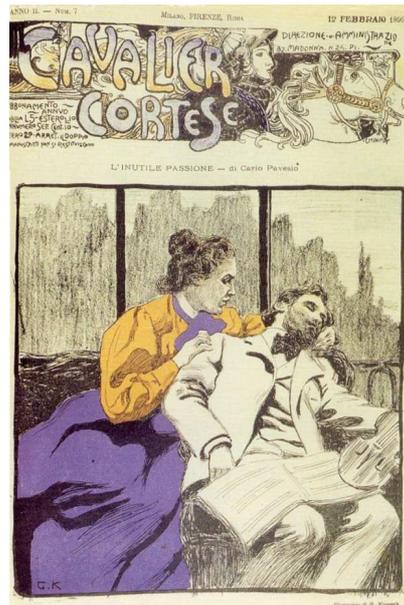
(tratto da "L'Arte Decorativa Moderna" 1903)

Dello stesso anno è un intensissimo *Ritratto di Irma Gramatica*, tanto moderno quanto particolare è il taglio: un primo piano frontale dell'attrice, gli occhi spalancati a guardare l'osservatore, uno sguardo diretto e un volto di porcellana realizzato con grande capacità a pastello, lasciando che i contorni della chioma raccolta e dell'abito si perdano, come sfaldati, nello sfondo grigio scuro.



Giorgio Kienerk, *Ritratto di Irma Gramatica* (1901)

All'attività di scultore abbina quella di grafico: sul finire del secolo, inizia la collaborazione con le riviste fiorentine "*Fiammetta*" e "*Il cavalier Cortese*". Una variatissima gamma di temi, suggeriti dai testi pubblicati, è spunto per morbidi nudi femminili, per briosi gruppi mondani, per immediate scene drammatiche, immagini tutte ubbidienti alla verità naturale.

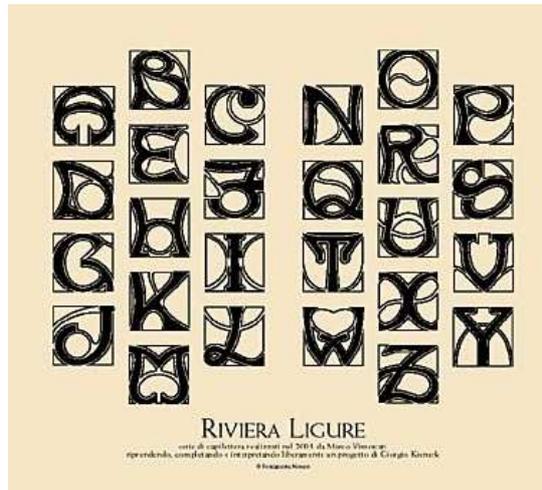


Ma ben presto anche qui Kienerk supera il naturalismo ottocentesco semplificando al massimo le immagini per ottenere un effetto immediato. Sperimenta un netto contrasto fra l'ombra e la luce entro campiture piatte di colore o di inchiostro, *macchie senza contorni disegnati* come lui stesso le chiama, che non sono più illustrazioni, ma indipendenti dal testo e contengono in sé il loro significato: volti sorridenti, i *Sorrisi*, ritratti sincopati, copertine, e *rèclames*.



La futura grafica pubblicitaria e il linguaggio che le sarà tipico passano attraverso il pennello di Kienerk su riviste e giornali: da *"Novissima Albo d'arti e lettere"* alla rivista bolognese *"Italia ride"*, a *"L'Avanti della Domenica"* e infine alle riviste parigine *"Gil Blas"* e *"Cocoricò"*. Significative le illustrazioni per la *"Divina Commedia"* edita dagli Alinari. Negli stessi anni a cavallo del secolo, Kienerk si occupa della veste grafica de *"La Riviera Ligure"*. rivista de *L'Olio Sasso* che i Novaro di Oneglia trasformano in un mensile di cultura letteraria e artistica rendendo raffinata e moderna anche la pubblicità. Ne *"La Riviera ligure"* la grafica di Kienerk acquista un carattere sempre più siglato, tanto che in una lettera a Mario Novaro l'artista parla di "uno stile ...chiamiamolo pure geroglifico!". Si intravede in questi titoli criptici, quasi ridotti a rebus, un'attrazione verso il simbolo, l'enigma, lo stesso che orienterà in quegli anni l'interesse del pittore verso soggetti come

la Medusa. E nello stesso tempo gli svariati tipi di capolettera sono quasi magiche matrici di infinite possibilità formali.



Sotto l'insegna del Simbolismo si schierano artisti di tutta Europa ispirandosi a temi suggestivi: mitici, allegorici, mistici. All'inizio dell' '900 dichiaratamente simboliste sono alcune composizioni pittoriche di Kienerk, di grandi dimensioni, che ben si prestano a comparire nelle esposizioni internazionali. Il suo Simbolismo si affida, come sempre in pittura, all'immagine concreta e naturale. Soggetto assoluto, tanto nel trittico *L'enigma Umano* (1900) quanto nella tela *La Giovinezza* (1902), sono giovani figure femminili anonime nella loro armonia formale, avulse da ogni richiamo all'ambiente da tutto ciò che può essere caratterizzante e attuale. In queste opere l'artista omaggia il mito della giovinezza, della grazia della bellezza fuggevole. In un'Epoca al bivio tra modernità positivista e nostalgie romantiche, il linguaggio pittorico di Kienerk recupera la purezza quattrocentesca, ispiratrice di bellezza e di salvifico candore. Il trittico *L'enigma Umano*, esposto per la prima volta integralmente nella mostra milanese, raffigura *Il Dolore*, *Il Silenzio* e *Il Piacere*.



G.Kienerk, *L'Enigma Umano* (1900)

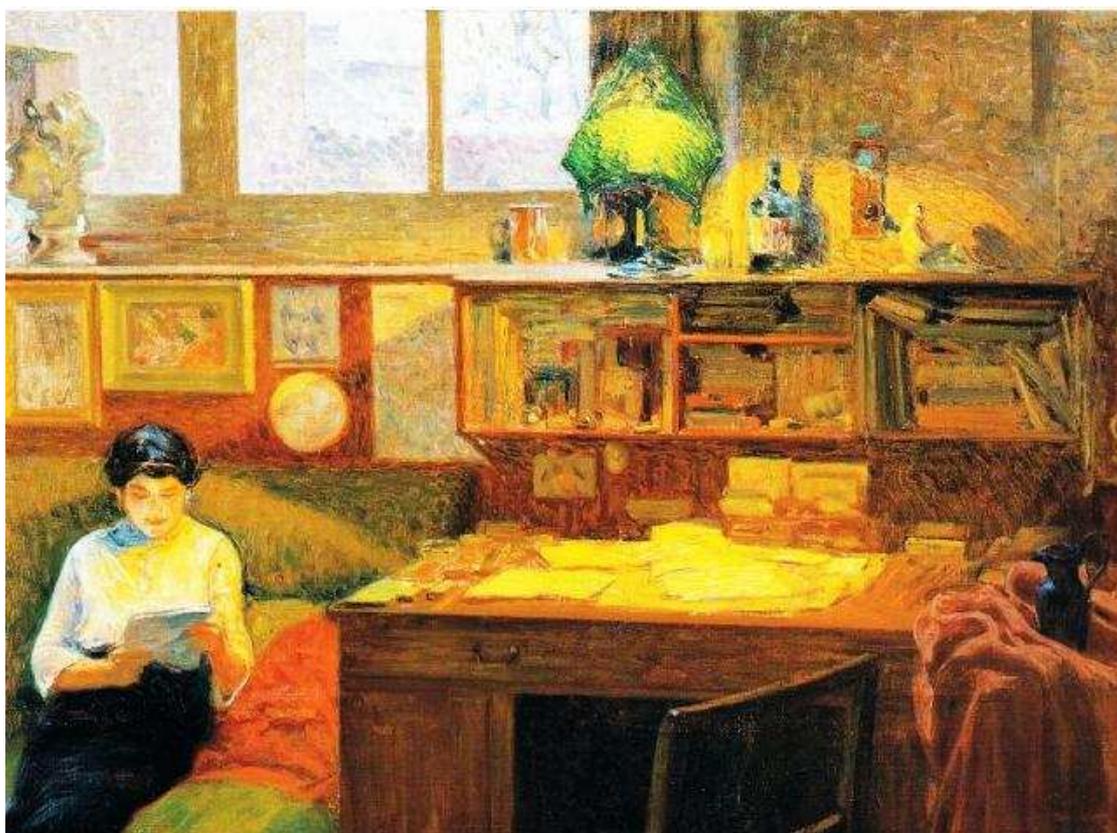
I tre pannelli rappresentano ciascuno una figura femminile: da sinistra una figura dai capelli chiari un po' scarmigliati, gli occhi arrossati, segnati, stravolti, che chiamano in causa l'osservatore, fissato intensamente, è seduta con il busto proteso e il corpo interamente avvolto in un manto azzurro che la ricopre completamente, lasciando scoperte le spalle e ricadendo a terra in un prezioso gioco di pieghe; lo sfondo dietro di lei si anima di una ramificazione scura che fa pensare a dei rovi che scendono dall'alto fino a circondarla, quasi a ghermirla inconsapevole. Al centro una giovane donna dai capelli scuri, lo sguardo febbrile, l'abito blu notte come lo sfondo, si porta entrambe le mani davanti alla bocca, quasi a soffocare un'esclamazione di paura. Davanti a lei, quasi nascosto nella penombra che toglie materialità alla parte inferiore dell'opera, un teschio rivolto nella stessa direzione del volto femminile. A destra una terza figura, più "moderna" nell'aspetto, mostra il volto sorridente e un corpo avvolto da una veste bianca scesa sui fianchi a scoprire il piccolo seno. La posa è rilassata, il volto, chinato da un lato, sembra ammiccare in direzione dell'osservatore, lo sfondo è una siepe di rose, antico simbolo di *Vanitas*, a dimostrazione che il Piacere, percorso spesso da licenza lubrica, è destinato come la giovinezza a una rapida parabola di declino. Anche *La Giovinezza*, esposta a Milano, mette in scena tre nudi contemporanei che rappresentano in maniera nuova il tema tradizionale delle stagioni della vita e il legame strettamente simbolico tra giovinezza e primavera. Tre giovani donne sedute di spalle, con le chiome ramate raccolte in elaborati chignon, sono rivolte al verde lontano, animato da una luce che sembra far vibrare la superficie. Sacerdotesse di un rito laico e antico, dell'annuncio

dell'alba dalle dita di rosa, sembrano pronte ad alzarsi per disegnare sull'erba l'eterna danza delle Grazie. Ma anche per entrare, elegantemente vestite, in un *café chantant*, nascoste dall'ombra di un ampio cappello.



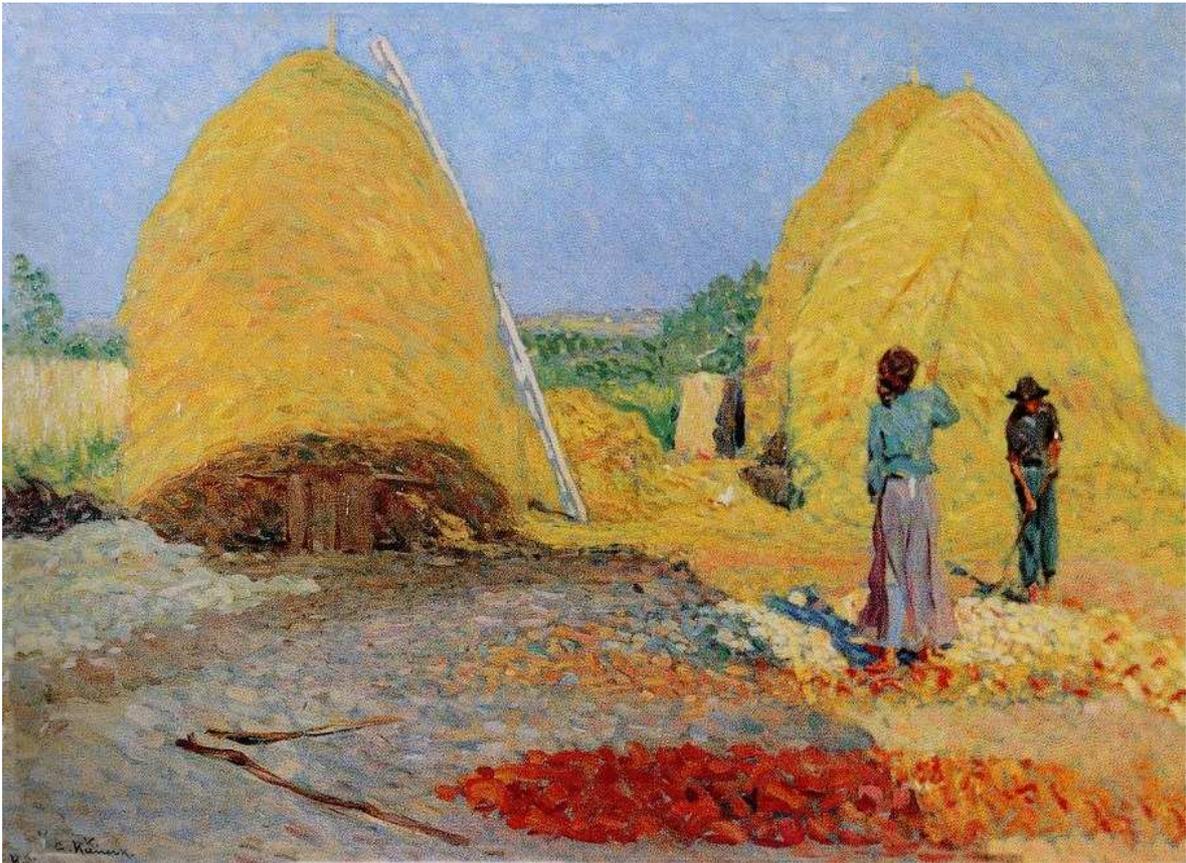
G.Kienerk, *La Giovinezza* (1902)

Nel 1905 Kienerk è nominato direttore e professore della civica Scuola di Pittura di Pavia, istituzione di grande tradizione e prestigio, dove per trent'anni, dal tardo autunno fino alla primavera inoltrata, insegna nei freddi ambienti illuminati da finestroni, seguendo gli allievi con consigli e critiche senza mai intervenire sui loro lavori, e giudicando solo i risultati. Del tutto disinteressato ormai all'ispirazione che viene dalla natura, dal mondo reale, nel chiuso del suo studio, dà vita a un'arte "intimista", popolata di quiete immagini femminili, come nella tela *Sotto la lampada*, usando colori accesi, caldi nella luce velata di verde, contrapposti al candore della neve appena visibile dietro i vetri della finestra.



G.Kienerk, *Sotto la lampada* (1915)

Negli anni pavesi riprende anche la sua attività di scultore, con busti e medaglioni commissionati per ricordare le personalità dell'Ateneo. Nel 1919, alla fine della guerra, Kienerk ritrova la campagna toscana sulle colline pisane al Poggio alla Farnia di Fauglia, nella villa della moglie Margherita. Dalla fine di giugno a novembre per Kienerk è tempo di costante, felice lavoro giornaliero: i "motivi" si moltiplicano in tutte le direzioni, dalla villa alla campagna circostante. *Intorno casa*, *La battitura del granturco* sono dipinti pieni di luce, di colori vivi esaltati da pennellate veloci in una festosa sintesi di tutte le esperienze pittoriche dell'artista, ora indifferente alle nuove correnti dell'arte. Il tratto si fa marcato, pastoso, i contrasti cromatici squillanti, lo studio delle luci e delle ombre attento. Le figure, caratterizzate da tratti compendiali, si definiscono come insieme di macchie su uno sfondo dove i covoni di grano ricordano Monet e la vibrazione dell'area intrisa di sole certe soluzioni dei paesaggi sulla Senna. Ma i dettagli in primo piano mostrano che di qui è passato il postimpressionismo. E allora la pittura si fa libero e gioioso gioco di intrecci.



G.Kienerk, *La battitura del granoturco* (1915)

Così prendono vita gli ulivi d'estate sotto il solleone, le bianche nuvole nel cielo di *Settembre*, il sottobosco violaceo d'autunno di *Viti e Lecci*, gli oleandri davanti a casa, e compare la figurina della figlia Vittoria.



Giorgio Kiernek, *Viti e Lecci* (1915 circa)



Giorgio Kiernek, *Olenadri e mimose* (1930)



Giorgio Kerkner, *Fioritura a Fauglia*



Giorgio Kerkner, *L'altalena*

Nel 1944 la guerra distrugge l'appartamento fiorentino della famiglia Kienerk: lo studio del pittore non esiste più, sono scomparsi sotto le macerie dipinti, disegni, documenti. Kienerk vive ora i suoi ultimi anni nella casa di Fauglia, vicino a Pisa, sempre attento a trovare nuovi aspetti dei "motivi" consueti in un'inalterata fiducia nell'appagante serenità della natura, fino alla morte, avvenuta il 15 febbraio 1948.



*Quaderni delle Officine, LXVIII, Maggio 2016*