

Bemheimer

il segno

**Mostra in collaborazione con
l'Istituto Austriaco di Cultura in Roma**

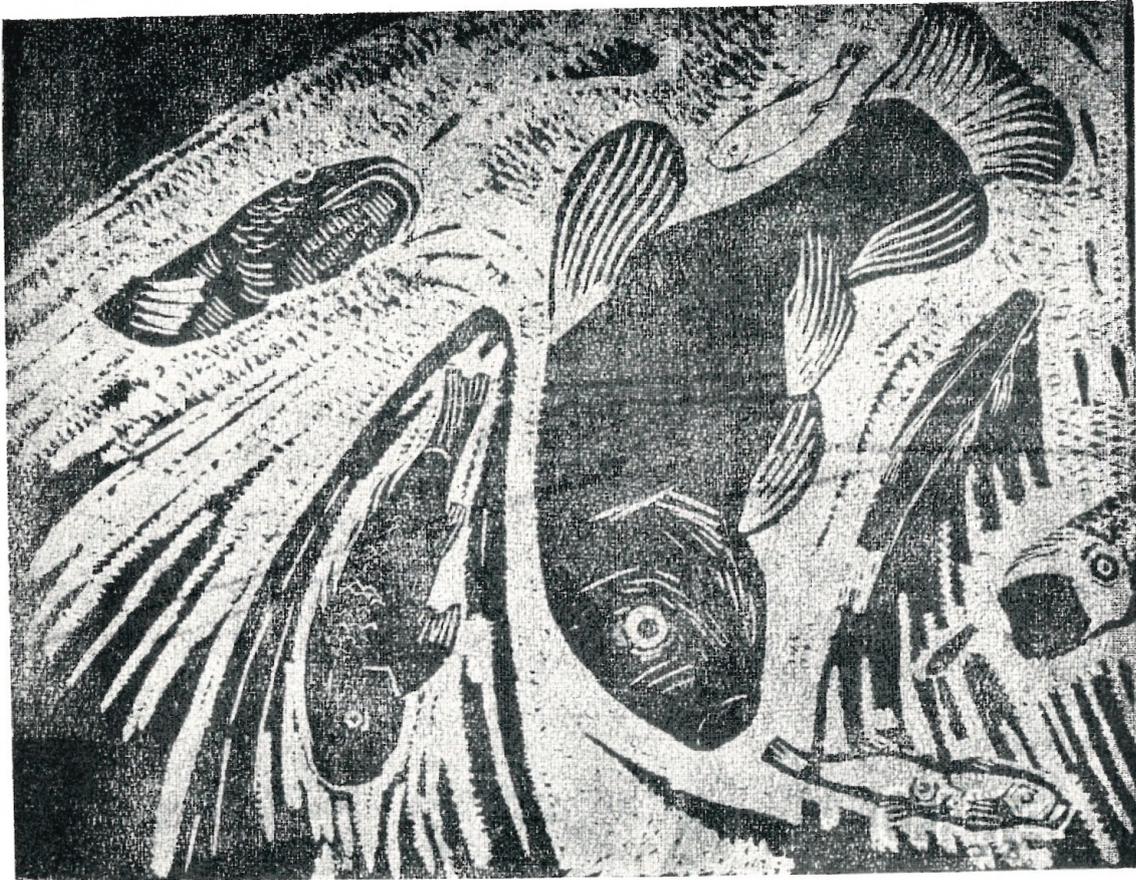
il seguito

Via Capolecase, 4 - Roma - 06/6791387
maggio - settembre 1983

ilse bernheimer



Paesaggio fantastico, 1910, penna e acquarello



Pesci, 1918, xilografia

ilse bernheimer

Dobbiamo a Walter Zettl, attento e appassionato conoscitore di cose d'arte e di teatro, se la cultura artistica viennese della prima parte del nostro secolo ha potuto recuperare una personalità significativa come la pittrice Ilse Bernheimer. L'artista vive a Venezia da molti anni ed è qui che Zettl l'ha scovata. Ha frugato con attenta partecipazione nell'archivio privato dell'artista, ha ricostruito con lei le vicende di un percorso solitario e riservato, ma ricco di episodi felici. Perché la Bernheimer ha ereditato dalla cultura viennese innanzitutto questo, l'idea del lavoro come gioia e la capacità di far vivere nell'opera una contenuta allegria. Le carte che leggiamo in questa mostra rivelano un amore assorto e concentrato, una sorta di mania dolce, come quella che doveva scaldare le veglie dei miniaturisti e degli amanuensi.

Gli studi della Bernheimer rivelano una netta costanza formativa nella tendenza a ricondurre gli abbandoni decorativi e le estenuazioni sensibilistiche della cultura finesecolo sul piano più oggettivo di pure strutture visive. L'artista opera, anzitutto, una decisa riduzione bidimensionale dello schema compositivo; nello stesso tempo, fa agire una opposta sollecitazione, realizzando una molteplicità di livelli spaziali mediante effetti ottici, tra cui in particolare l'ambiguità percettiva tra figura e fondo. L'angolazione visiva dello spettatore è dettata, di frequente, da una delimitazione della superficie su due lati del foglio in modo da suggerire la presenza di una semi-cornice. L'evento visuale si svolge al di là di questo limite, a un livello spaziale più distante: e anche questo tende a contrastare la riduzione al piano dello schema, rafforzando l'ambiguità percettiva su cui gioca costantemente l'artista per imprimere un più intenso dinamismo alla struttura geometrica di base.

Una duplice sollecitazione agisce anche sulla impostazione generale del pattern: lo schema è sorretto da una struttura geometrica, ma si tratta di una geometria irregolare, nel senso che il programma di base si arricchisce e si complica con la casualità degli episodi particolari. La pagina appare organizzata su uno schema a scacchiera o a bande orizzontali e verticali, ma all'interno di questa struttura i singoli elementi compiono una fitta serie di spostamenti e di scarti

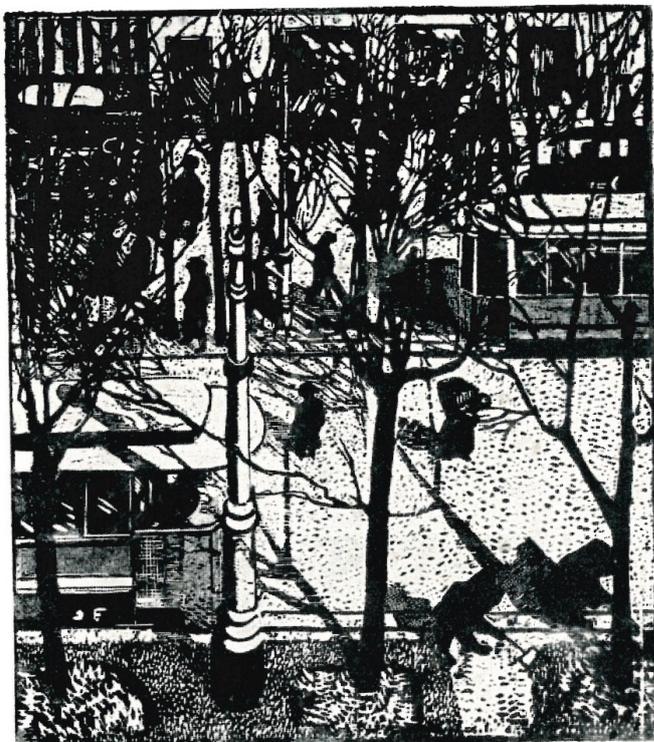
rispetto alle posizioni previste dallo schema fondamentale.

L'instabilità percettiva aumenta fortemente negli studi impostati sull'alternanza del bianco e del nero, in quanto il contrappunto tra superfici chiare e superfici scure crea una forte ambiguità tra figura e fondo. A questo effetto, derivante dalla complessa e sempre diversa relazione tra struttura di base e varianti particolari, contribuisce anche l'impostazione cromatica. Se, infatti, all'inizio prevale una più marcata tendenza decorativa e il colore appare ancora legato, per via di analogie, al mondo naturale, in seguito le stesure cromatiche operano in funzione puramente strutturale, contribuiscono — senza mai perdere tuttavia l'originaria raffinatezza — alla definizione della superficie pittorica nei limiti oggettivi di un effetto puramente ottico. La tendenza alla costruzione e la sottile sensibilità decorativa rivelano il legame dell'artista con la Secessione viennese. La Bernheimer si è formata in questo ambiente ed è stata vicina a Kolo Moser, che di questa cultura è stato uno dei protagonisti. Ma la pittrice deve aver guardato con interesse maggiore all'opera di Hoffmann, soprattutto quella che l'architetto veniva compiendo nel senso della « Wiener Werkstätte », impostando su un piano di felicità e, direi, di manualità artigianale, il problema del rapporto tra artista e produzione di serie. Hoffmann era partito dalla grande lezione decorativa di Klimt, ma aveva ben presto sottoposto il turgore sensuale e le intenzioni simbolistiche del pittore a un processo di decantazione razionale, volgendo a una analisi più oggettiva della forma e a una maggiore semplicità dei partiti compositivi.

E' appunto questo che la Bernheimer deve aver trovato congeniale al proprio temperamento, alla sua esigenza naturale di unire insieme rigore strutturale e libertà espressiva. Ma anche nei confronti degli studi di Hoffmann per la « Wiener Werkstätte » l'artista compie uno scatto ulteriore, favorita certamente dal diverso contesto culturale.

La sua opera, cresciuta insieme all'astrazione geometrica internazionale e al diffuso interesse degli artisti per i problemi della visione, si svolge infatti verso una più decisa oggettività formale, riconducendo il linguaggio pittorico nei termini di una visualità pura.

Ringstrasse, 1913, xilografia



L'evoluzione della pittrice Ilse Bernheimer ha segnato uno strano cammino a ritroso, decisamente insolito, perché è passata dall'astratto al figurativo. All'inizio ci sono le sue composizioni di strutture astratte, quali abbondano nella pittura contemporanea, ma ora la pittrice s'interessa soltanto agli studi dalla natura, a motivi estremamente modesti, come fiori coperti di brina, un prato all'inizio della primavera, un terreno incolto, spazzatura in un angolo. Perfino nella veduta di Venezia, dove l'artista vive dal 1950, la sua attenzione è affascinata dai fenomeni naturali, come gli effetti di luce e d'ombra nelle acque della laguna, con la loro ricca vegetazione di alghe, senza dare importanza all'architettura.

Se inseguiamo il percorso della formazione artistica di Ilse Bernheimer incontriamo i nomi noti di quegli artisti che si preoccupano di un rinnovamento dell'arte.

Ilse Bernheimer venne notata molto presto da Franz Cizek (1865-1946) che le consigliò l'insegnamento di Hans Strohofer (1885-1961), quando questi si trovava ancora all'avanguardia della disputa artistica a Vienna. Cizek aveva istituito alla Scuola di Artigianato artistico a Vienna dei « Corsi per l'arte dei giovani » partendo dall'intento di « non considerare mai un giuoco i lavori dei giovani, bensì prodotti nati da profonda serietà infantile e da un bisogno di attività guidato da intenzioni sincere e molta buona volontà » (1).

Nella « Kunstschau Wien 1908 », organizzata da Gustav Klimt e i suoi amici, insieme ai quali egli aveva voltato le spalle, nel 1905, alla « Wiener Secession », esponeva anche Ilse Bernheimer insieme al suo maestro Hans Strohofer (2). Nella sala 3, dedicata all'« Arte del bambino », c'erano trenta dei suoi acquarelli.

Nel 1911 si iscrisse alla Scuola di Artigianato artistico, dove Kolo Moser (1868-1918) che, come forse nessun altro, impersonava il tipo ideale dell'artista della Secessione (3), l'accettò dopo due anni nella sua classe.

In questo periodo avvenne anche l'incontro con Gustav Klimt nel suo atelier.

Racconta la stessa Ilse Bernheimer: « Egli osservò i miei quadri, uno dopo l'altro, ma tutti dal verso sbagliato. All'inizio non osavo, per timidezza, di farglielo rilevare. Allorché, infine, raccogliendo tutte le mie forze, glielo dissi, mi rispose: 'Non fa niente. I buoni quadri possono essere guardati da qualsiasi verso' ». Ciò ha significato per la giovane artista un vero e proprio elogio.

Nella prima fase dei suoi studi ebbe per maestro anche Oskar Kokoschka, che dirigeva allora il corso serale di nudo. Era quello il periodo in cui, nei suoi riguardi, si faceva sentire sempre più forte l'opposizione della Vienna borghese, mentre il suo nome si stava affermando all'estero (4). Nel 1912 Kokoschka dovette lasciare la Scuola d'Artigianato artistico. In questo periodo Ilse Bernheimer comincia a dipingere le sue composizioni di strutture astratte, ideate in origine come « abbozzi per tessuti », ma trova scarsa approvazione da parte del suo maestro Kolo Moser. Alfred Roller, che allora era il direttore della Scuola d'Artigianato, voleva addirittura vietarle questi esperimenti, ma Ilse Bernheimer era affascinata da questo genere di tentativi e non li abbandonò fino al 1930.

Dopo la prima guerra mondiale Ilse Bernheimer conosce a Parigi il pittore Henri Ch. Manguin (1874-1943).

Attraverso lui conosce anche Henri Matisse (1869-1954) e Albert Marquet (1875-1947).

Dal 1923 al 1925 la pittrice è a Saint Tropez, dove vive anche Manguin. Qui nascono i bozzetti per una serie di incisioni a colori che attirano anche l'attenzione di Picasso. Con questi lavori Ilse Bernheimer ritorna al figurativo, che arricchisce però di tutte le esperienze riportate dalla sua spedizione nel campo dell'astratto. Ciò che un tempo era per lei costrizione, è ora liberazione nell'impiego delle forme naturali.

Un breve intermezzo rappresenta, nel 1925, la chiamata alla « Wiener Frauenakademie » (Accademia femminile di Vienna). Il suo licenziamento è basato sulla motivazione di aver avvicinato troppo le sue allieve all'im-

pressionismo francese. Nel frattempo aveva conosciuto Oskar Strnad (1879-1935), che era intervenuto ad una mostra dei lavori delle sue allieve dell'Accademia femminile, e che la assume in qualità di assistente.

I suoi compiti consistono ora soprattutto nell'assistenza a quegli allievi che, da tutte le parti del mondo, vengono da Strnad per conoscere le sue idee sulla tecnica della scenografia. Sono di questo periodo un gruppo di bozzetti scenografici che Ilse Bernheimer aveva preparato per le sue lezioni. Dato che numerosi allievi di Strnad lavoravano, fin d'allora, per incarico di vari teatri, si può supporre che in tali realizzazioni ci sia anche molto degli schizzi della Bernheimer. Riconosciamo così in lei quel tipo d'artista che trova il suo compimento e la sua soddisfazione nell'inventare forme nuove e nel cedere le sue conquiste. Per Ilse Bernheimer è stato sempre più prezioso lo stimolo che ha potuto trasmettere ad altri che non la valorizzazione pratica del suo lavoro. Per lei non esiste ancora la « Santa trinità » della società industriale: progetto, produzione e consumo (5).

Quando Gustav Klimt diceva, nel suo discorso per la inaugurazione della « Kunstschau » a Vienna, il 1° giugno 1908: « Ampio come il concetto 'opera d'arte' è per noi anche il concetto 'artista'. Non solo chi crea, ma anche chi è in grado di godere merita questo nome, perché è artista chi è capace di rivivere, di sentire e di apprezzare », e « per noi l'essenza dell'arte sta nella comunità ideale fra colui che crea e colui che gode », esprimeva in queste parole, nonostante l'ampiezza della definizione, un pensiero ancora rigorosamente d'élite, che si oppone alle ideologie odierne fondate sul concetto di massa e di collettività (6).

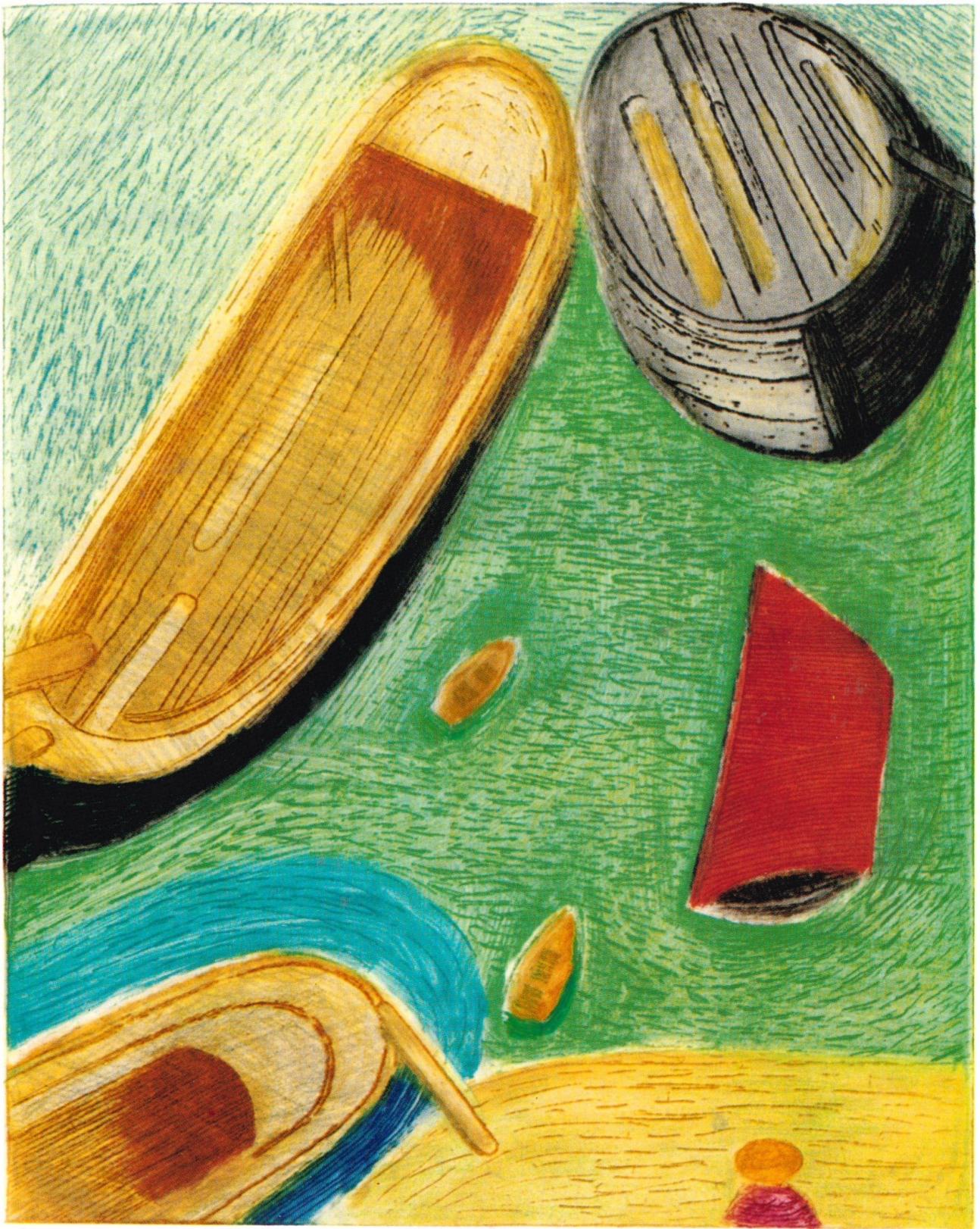
E' strano che Ilse Bernheimer abbia, con le sue strutture astratte, una notevole affinità con le « compenetrazioni iridescenti » di Giacomo Balla (7) e gli imprimés astratti di Robert Delaunay degli anni intorno al 1912, e anche con quelle tendenze della pittura all'inizio degli anni sessanta, per le quali Giulio Carlo Argan ha coniato il termine appropriato di « ricerche ghestaltiche ». Si è potuto constatare questo fenomeno, in tutta la sua estensione, alla « IV Biennale Internazionale d'arte - oltre l'informale » del 1963 a San Marino, dove erano presenti opere di Gastone Biggi, Manuel Calvo, Dadamaino, Piero Dorazio, Manfred Kuttner, François Morellet, Mario Nigro e di Antonio Virduzzo. A risultati analoghi sono giunti di recente anche alcuni studi di design, e artisti, con i loro bozzetti destinati alla industria tessile italiana. Essi dimostrano quindi di aver preso alla lettera il postulato: « La tecnica della pittura deve necessariamente adeguarsi al li-

vello di una valorizzazione sociale » (8). E' individuabile in questo sviluppo un certo parallelismo con le finalità della « Wiener Werkstätte », che fu fondata nel 1903 da Josef Hoffmann, Kolo Moser e Fritz Waerndorfer e mirava alla ricerca di forme attuali per gli oggetti d'uso quotidiano (9), con l'intento di risollevarne artisticamente i prodotti dell'artigianato.

Anche se gli studi di Ilse Bernheimer, solo con poche eccezioni, hanno trovato applicazioni quali « disegni di stoffe », ci troviamo, in conclusione, di fronte al medesimo atteggiamento artistico in due epoche aventi strutture sociali completamente differenti. Ma Ilse Bernheimer, il cui merito consiste nell'aver anticipato l'odierna evoluzione artistica, non partecipa più direttamente ad essa, per dedicarsi, con la saggezza che sta più in alto delle cose, a quell'arte che forse un giorno, nel conformismo dei tempi nostri, potrà essere in grado di riempire con un nuovo contenuto, quel vuoto che è venuto a crearsi in seguito alla perdita della capacità di vivere personalmente quanto ci circonda.

Walter Zetti

-
- (1) Franz Cizek, Papier-, Schneide- und Klebearbeiten, Vienna 1912, pag. 3.
Cfr. L.W. Rochowanski, Die Wiener Jugendkunst. Franz Cizek und seine Pflegestätte, Vienna 1946.
 - (2) Catalogo della « Kunstschau Wien 1908 », pag. 13 e pag. 117.
 - (3) Wilfred Skreiner, Introduzione al catalogo della mostra « Koloman Moser 1868-1918 » Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1969.
 - (4) Hans Maria Wingler, Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers, Salisburgo 1956, Synchronoptische Tabelle.
 - (5) Filiberto Menna, Un design per il quotidiano, in: Qui arte contemporanea, N. 6, 1969, pag. 57.
 - (6) Catalogo della « Kunstschau Wien 1908 », pag. 4.
 - (7) Maurizio Fagiolo dell'Arco, Balla: le « compenetrazioni iridescenti », Roma 1968.
 - (8) Maurizio Calvesi, Piero Dorazio. Nel catalogo della « Mostra della Critica Italiana » 1961, Milano 1961, pag. 37.
 - (9) Josef Hoffmann, Unser Weg zum Menschentum, in: « Deutsche Kunst und Dekoration » (1928).
Cfr. Catalogo della mostra: « Die Wiener Werkstätte Modernes Kunsthandwerk von 1903-1932 », Vienna 1967.



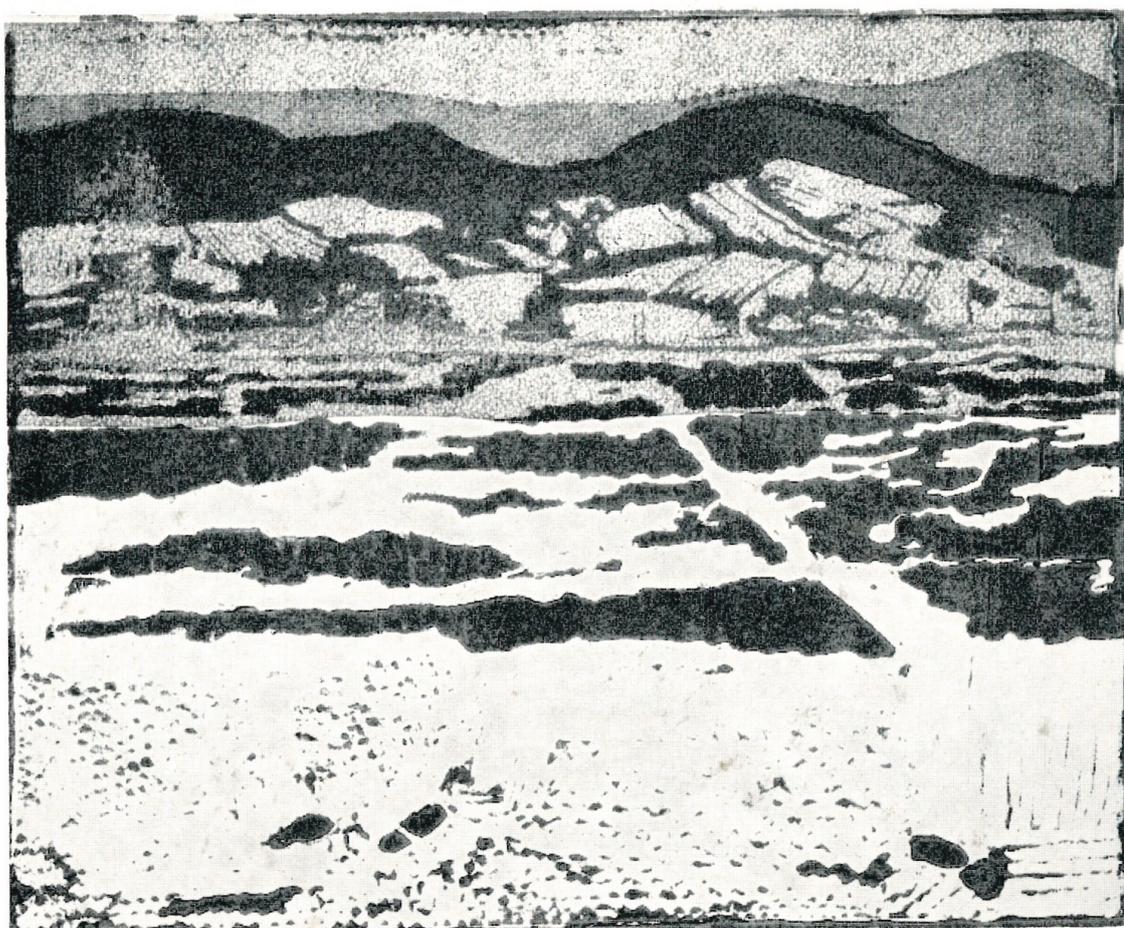
Il porto, 1923, incisione

Un giorno di malumore traversavo l'atrio della biblioteca centrale di Milano. Mi fermo di colpo: alle pareti vedo il muso allungato di un cane dall'occhio lucido pieno di vita, una serpe con le sue uova, un pezzo azzurrissimo di mare, la Ringstrasse con le sagome nere degli alberi e due tram rossi. Non oso avvicinarmi a Ilse Bernheimer, che istintivamente rintraccio nel gruppetto dei presenti. I suoi fogli mi hanno detto con grande immediatezza che esiste e può durare una lunghissima, fantasiosa infanzia, sorretta da una serietà e da un senso della disciplina che da soli sanno trovare i modi dell'essere adulti. C'è — ad esempio nei fogli degli animali — un senso molto gentile e profondo della maternità. Il legame intimo e pieno di naturalezza che unisce queste mamme-animali ai loro figli, è della stessa sostanza vitale che lega Ilse Bernheimer alle sue bellissime immagini.

Stanno appese intorno a lei nella casa piena di luce di Venezia. Tra un autoritratto del '16 e un ramo di melograno dipinto ieri non si sente nessuna stanchezza o distacco. Così, con grande vivacità e ironia, emergono, da anni che per me avevano fino a poco tempo fa a che fare solo con i libri, persone e avvenimenti, freschissimi e intatti. Ilse Bernheimer non crea soltanto immagini con i colori e con i pennelli, ma anche con le parole. Quello che racconta, sembra di vederlo. Klimt che guarda alla rovescia i suoi lavori e, alle sue timide proteste, dichiara: 'Un buon quadro si può vedere da tutte le parti'; Koloman Moser che ogni mattina, alla scuola di arte applicata, viene a vedere e a correggere i disegni della sua allieva prediletta; Picasso che, a Saint Tropez, chiacchiera a un tavolo con altri artisti e dice della giovane Ilse: 'C'est très bien ce qu'elle fait'.

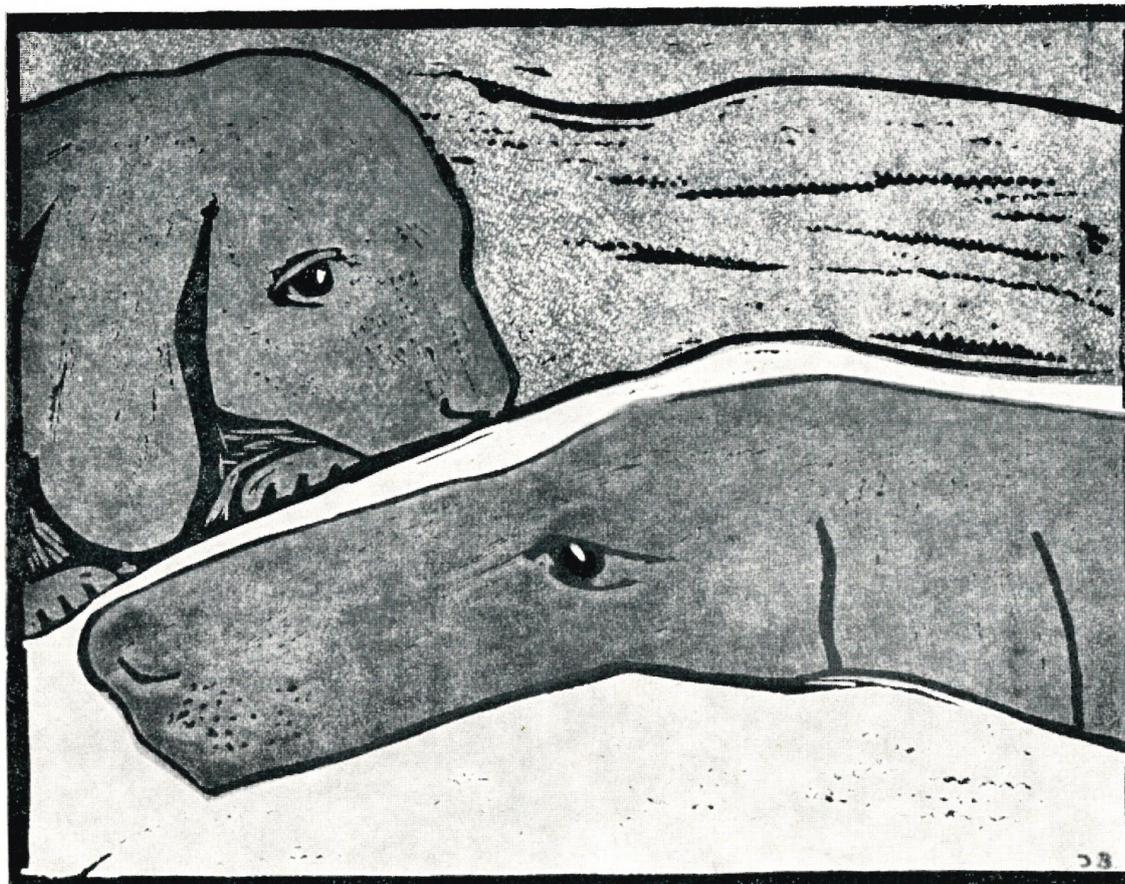
I ricordi riprendono vita schiariti e ripuliti da ogni possibile concessione alla moda o al gusto facile della rievocazione: persino il Kaiser, un pomeriggio che con Ilse Bernheimer passò per la Hofburg in occasione della sua recente mostra a Vienna, torna ad affacciarsi con naturalezza dalla sua finestra, liberandosi di colpo dal sapore falso di cartolina in cui è imbalsamato.

Per me è una festa, un modo vivo di imparare, sedere accanto a Ilse Bernheimer nella sua bella casa, a bere un tè da certe aggraziatissime tazzine cinesi di porcellana sottile. I suoi quadri fanno compagnia intorno, pesci a pelo dell'acqua tra le ninfee, montagne azzurre, cespi di primule chiare. L'ombra delle foglie della magnolia nel giardino di fronte si confonde con le foglie dei rami dipinti: due cose ugualmente piene di vita.



Inverno, 1917, xilografia

- | | | | |
|-----------|---|----------|---|
| 1906 | I lavori di Ilse Bernheimer colpiscono l'attenzione di Franz Cizek, direttore dei « Corsi per l'arte dei giovani » della Scuola di Artigianato artistico di Vienna. Cizek le consiglia Hans Strohofer come maestro. | 1936 | Artigianato artistico di Vienna. Soggiorno in Italia: Umbria e Roma. |
| 1908 | Partecipa alla « Kunstschau Wien 1908 », espone nella sala allestita da Franz Cizek e dedicata all'«Arte del Bambino ». | 1938 | Si trasferisce in Italia. |
| 1911-1916 | Frequenta la Scuola di Artigianato artistico di Vienna, è allieva di Kolo Moser e Oskar Kokoschka. | dal 1950 | Residenza stabile a Venezia. |
| 1919 | Lavora nella calcografia Wolfensberg di Zurigo. | 1952 | Insegna alla scuola di arte vetraria « Zanetti » a Murano. |
| 1922 | Partecipa alla Biennale di Venezia con grafiche a stampa. | 1963 | Esposizione dei bozzetti scenici nella galleria « Opera Bevilacqua-La Masa », Venezia. |
| 1923-1925 | E' con Henri Ch. Manguin a Saint Tropez, dove si trova contemporaneamente anche Picasso. | 1970 | Mostra personale nella Galleria d'arte dell'Istituto Austriaco di Cultura in Roma. |
| 1925 | Insegna all'Accademia Femminile di Vienna. | | Partecipazione alla 2ª Biennale Internazionale della Grafica, Firenze, Palazzo Strozzi. |
| 1926-1927 | Assistente di Oskar Strnad. | | Mostra personale, Lignano Biennale Internazionale. |
| dal 1928 | Partecipa alle mostre del « Hagenbund » di Vienna. | | Partecipazione alla Biennale di Venezia. |
| 1930 | Istituisce un corso preliminare privato per le allieve dell'atelier di moda di Eduard Josef Wimmer-Wisgrill (1882-1961) alla Scuola di | 1982 | Mostra antologica nella Galleria « Bevilacqua-La Masa », Venezia. |
| | | | Mostra personale con opere grafiche nella Biblioteca Comunale, Milano. |
| | | | Mostra personale « Arbeiten in der Kunstgewerbeschule », Hochschule für angewandte Kunst, Vienna. |
| | | 1983 | Mostra personale alla Galleria « Il Segno », Roma. |



Cani, 1960, xilografia

ACQUARELLI

1 1909 Studio	11,5x10	19 1955 Due piroscafi	38x31,5
2 1909 Studio	15,5x15,5	20 1958 Due cipressi (Francia)	37x28
3 1910 Paesaggio fantastico	25x32	21 1960 L'onda	31x38
4 1912 Girasoli	46x31	22 1965 Laguna con il sole	36x25
5 1920 Inverno (recto-verso)	55x35	23 1966 Fontana a Urbino	38x21
6 1930 ca. Studio XXXIII	14x14,3	24 1968 Montagne a Lavarone	37x27,5
7 1936 Vaticano	22,5x16	25 1972 Ramo di acacia	47x32
8 1936 Vienna Grinzing	30x43	26 1972 Veduta a Merano	47x32
9 1938 Colomba	22,5x31,5	27 1972 Ramo di melo	37,5x27
10 1940 Rami di platano	28,5x19	28 1974 Narcisi	47x32
11 1943 Pesci rossi	26,5x34	29 1977 Foglia morta	27x26
12 1950 Trieste Barcola	31x23	30 1977 Salici (Svizzera)	46x31
13 1950 Tre gondole a San Giorgio (Venezia)	38x25,5	31 1980 Foglie al sole (Venezia)	31x22,5
14 1950 Veduta dalla Piazzetta (Venezia)	34x26	32 1982 Primavera	31x22,5
15 1950 Colonne dalla Piazzetta (Venezia)	34x25	33 1983 Acquarello astratto	32x24
16 1950 Palazzo Pascolat (Venezia)	31x23	Scenografie per: Strindberg «Dramma del sogno» 1927-1928:	
17 1952 Venezia vista dalla Giudecca	22,5x34	34 «L'organo»	38x28,5
18 1953 Lago di Garda	38x21	35 «Grotta di Fingal»	36,5x28
		36 «Camera da letto»	29x36

OPERE GRAFICHE

37	1910	Ritratto di modello maschile (ritratto anche da Klimt) xilografia	305x285
38	1910	Scale di casa xilografia	315x234
39	1912	Pattinatori xilografia	350x295
40	1943	ca. Ringstrasse (Vienna) xilografia	310x280
41	1914	Cavalcata xilografia	315x323
42	1916	Autoritratto xilografia	310x230
43	1916	Stiegenhaus xilografia	240x310
44	1917	Autoritratto verde xilografia	330x216
45	1917	Inverno xilografia	91x111
46	1917	Estate xilografia	250x270
47	1917	Rax (Austria) xilografia (stampata tipograficamente)	340x400
48	1918	Chioccia xilografia	230x280
49	1918	Pesci xilografia	230x280
50	1918	Nido xilografia	230x280
51	1918	Topo xilografia	220x300
Dalla cartella «St. Tropez», incisioni su rame, su carta di riso e su carta Fabriano:			
52	1923	Mare blu	250x325
53	1923	La baia	250x310
54	1923	Palme	330x260
55	1923	Il porto	320x255
56	1923	Il battello rosso	320x255
57	1923	Passeggiata	260x325
58	1960	Gatti xilografia	230x310
59	1960	Cani xilografia	220x290
60	1960	Lucertola xilografia	250x350
61	1960	Serpente xilografia	240x300
62	1960	Bosco acquaforte	315x251
63	1960	Tramonto sul mare xilografia	400x311
64	1960	San Marco (Venezia) acquaforte	145x95
65	1960	Pasqua xilografia	116x150
66	1960	Primule xilografia	105x152
67	1969	Natale acquaforte	100x140
68	1970	Colline acquaforte	300x250

Le misure (altezza per base) sono in centimetri per gli acquarelli e in millimetri per le opere grafiche.

Le misure degli acquarelli si riferiscono alla dimensione del foglio, le misure delle grafiche, alla dimensione dell'immagine.

Ilse Bernheimer, che ha curato personalmente la stampa delle sue opere grafiche, ha realizzato finora solo pochissimi esemplari per soggetto. Le tirature previste sono di venti esemplari.

Ilse Bernheimer è nata a Vienna.
Vive a Venezia.

