



Università
Ca' Foscari
Venezia

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE

STORIA DELLE ARTI E CONSERVAZIONE DEI BENI ARTISTICI

Tesi di laurea

UN ARTISTA OLTRE I CONFINI

Un viaggio tra le opere del danese J.F. Willumsen

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa **Silvia Burini**

Correlatore

Ch. Prof. **Matteo Bertelè**

Laureanda

Giulia Spinello

Matricola

853692

Anno Accademico 2021/2022

*“Den gamle kunst har sit gamle sprog, som verden lidt efter lidt har lært at forstå.
En ny kunst har et nyt sprog, som man må lære, før man forstår den.”*

*“L’arte antica ha il suo antico linguaggio, che il mondo passo dopo passo ha
imparato a comprendere. Una nuova arte ha un nuovo linguaggio che bisogna
imparare prima di arrivare a comprenderlo.”*

[J.F. Willumsen, 1891]

INTRODUZIONE.....7

UNA BREVE STORIA DELL'ARTE DANESE E GLI ESORDI DI J.F. WILLUMSEN.....11

Le origini della storia dell'arte danese
Gli esordi di J.F. Willumsen nelle arti
IL MATRIMONIO DEL FIGLIO DEL PRINCIPE

GLI ANNI IN FRANCIA, L'ISTITUZIONE DI DEN FRIE UDSTILLING, IL PRIMO INCONTRO CON LE MONTAGNE.....27

DONNE BRETONI SULLA STRADA
DUE DONNE BRETONI SI SEPARANO DOPO UNA CHIACCHIERATA TIPICA DONNA BRETONE
"MONTAGNES RUSSES"
COCOTTE A CACCIA PRESSO "MONTAGNES RUSSES"
LA FERTILITA
IL VASO DELLA FAMIGLIA
DEN FRIE UDSTILLING
JOTUNHEIM

WILLUMSEN SCULTORE E CERAMISTA.....59

IL GRANDE RILIEVO
IL MONUMENTO PER I GENITORI
URNA CON PAPAVERI e URNA CON LUTTO
IL MONUMENTO AD HØRUP

GLI ANNI DEI VIAGGI, L'INTERESSE PER LA FIGURA UMANA E LA NATURA.....79

UN'ALPINISTA
MADRE E FIGLIA IN TRE FASI DELLA VITA
LA ZUPPA DELLA SERA
DOPO LA TEMPESTA
PAURA DELLA NATURA
BAMBINI AL MARE
IL POSTER PER LA MOSTRA NELLO STUDIO DELL'ARTISTA
UN FISICO

GLI ULTIMI ANNI.....	111
<i>LE VEDUTE DI VENEZIA</i>	
<i>MICHELLE BOURRET</i>	
<i>LA TRILOGIA DEL TIZIANO MORENTE</i>	
<i>LA TORTA DI COMPLEANNO</i>	
<i>GLI AUTORITRATTI DEGLI ANNI QUARANTA</i>	
CONCLUSIONI.....	137
BIBLIOGRAFIA.....	139
SITOGRAFIA.....	144
INDICE DELLE IMMAGINI.....	147
RINGRAZIAMENTI.....	155

INTRODUZIONE

Facendo salve alcune rarissime eccezioni, come qualche sporadica menzione dello scultore Bertel Thorvaldsen, degli artisti della colonia di Skagen, del pittore informale Asger Jorn o del contemporaneo Olafur Eliasson, poche volte in Italia si è sentito o si sente parlare di artisti danesi. Allo stesso modo, girando e curiosando tra librerie e biblioteche a Venezia o in altre città italiane, poche volte capita di imbattersi in libri e cataloghi che affrontino la vita e le opere di artisti scandinavi in genere, ad eccezione dell'ormai osannato pittore Edvard Munch. Ho quindi deciso di approfondire io stessa l'argomento, sfruttando le mie origini danesi, per parlare di un artista pressoché ignoto al di fuori dei suoi confini nazionali, ma che al di fuori di essi ha vissuto per gran parte della sua lunga vita, in senso geografico ma soprattutto in senso prettamente artistico, il cui nome è Jens Ferdinand Willumsen (Copenaghen, 7 settembre 1863 – Cannes, 4 aprile 1958) un artista unico nel suo genere, contrassegnato da una forte personalità, la cui vita e il cui operato artistico si sono fortemente influenzati a vicenda, portandolo a sviluppare il suo stile. O, meglio, forse sarebbe più corretto dire *i suoi stili*, in quanto nel corso della sua lunghissima carriera, come vedremo, non si è mai limitato allo sviluppo di una sola forma di espressione, bensì ha sviluppato linguaggi artistici differenti, a seconda delle situazioni e degli eventi in cui si è trovato coinvolto o a i luoghi in cui si recava.

Uomo originale e in anticipo rispetto ai suoi tempi, dallo spirito indipendente e dalla grande voglia di vivere e di scoprire il mistero della vita tramite il suo amore per le arti, nel corso della sua lunga carriera si è dedicato a forme artistiche diverse: scultura, incisione, fotografia, architettura, fumetto; prediligendo però sempre la pittura. Donne, uomini, montagne, onde del mare, città italiane contrassegnate da misticismo, assolati luoghi spagnoli e francesi, prendono vita sulle sue tele con forza e vigore, grazie a colori sgargianti e pennellate violente. I suoi stili sono andati modificandosi di volta in volta con gli anni, in base ai paesi che visitava e alle persone che vi incontrava - nonostante lui stesso affermasse di non lasciarsi influenzare da nessuno, sicuramente per delle buone dosi di orgoglio, autostima e indipendenza che lo contraddistinguevano. Perché in primo luogo, Willumsen è stato un amante dei viaggi. Nato in Danimarca, ha vissuto quasi sempre in Francia, spostandosi poi tra le

montagne Svizzere, la Norvegia, gli Stati Uniti, la Spagna (dove resterà stregato dalla visione di El Greco, che influenzerà tutto il suo operato successivo). Per di più, amava l'Italia, e infatti molte delle sue opere vedono protagoniste la costiera amalfitana, le piazze di Roma o alcune originalissime vedute di Venezia, per fare qualche esempio. Se non avesse fatto queste esperienze all'estero forse non avrebbe dato vita ad opere d'arte movimentate che rispecchiano la sua personalità; così, ricche, colorate, misteriose, mai banali. Si tratta di un artista che non ha mai scelto scorciatoie o le vie più semplici, bensì si è dedicato con tutto sé stesso, andando spesso contro l'opinione comune, alle strade meno battute del mondo dell'arte, rompendo con quelle convenzioni che gli stavano strette, nonché con l'arte ufficiale. Contraddistinto da una insaziabile curiosità e dunque dalla volontà di una ricerca continua e febbrile di un suo stile, ha tratto linfa vitale dagli stili dominanti il periodo storico-artistico in cui viveva, elaborandoli poi a modo suo, per mezzo di visioni originali e assolutamente personali, rifiutando di scendere a compromessi con il gusto e la critica della sua epoca. Partendo dal realismo che dominava l'arte della seconda metà dell'Ottocento in Danimarca, si è poi avvicinato per un periodo al Sintetismo (noto infatti è l'incontro avuto con Paul Gauguin in Bretagna), per giungere infine ad elaborare in modo personale le correnti del Simbolismo e dell'Espressionismo che lo hanno reso più celebre e per le quali viene oggi essenzialmente ricordato.

Ciò che mi propongo di fare, è di ripercorrere la sua carriera artistica dagli esordi agli ultimi tempi, soffermandomi capitolo per capitolo sulle sue opere principali, anche tramite il confronto del suo operato con quello di artisti più noti e dominanti le scene artistiche della sua epoca, per portare simbolicamente la sua arte al di fuori dei confini danesi. In un primo momento, parlerò brevemente e a grandi linee della storia dell'arte danese soffermandomi sui tratti salienti e nominando i protagonisti principali della stessa, per delineare la situazione artistica con la quale Willumsen si è ritrovato a fare i conti nel momento in cui egli stesso ha deciso di intraprendere una carriera artistica. Dunque inizierò a parlare dell'artista stesso, dei suoi esordi nel campo dell'arte e della rottura col suo paese di origine, del suo trasferimento in Francia e dei suoi viaggi oltreoceano, del ritorno in Europa e dell'"incontro" con El Greco che fu così importante per lo sviluppo della sua pittura, dell'importanza da lui attribuita alla figura umana e alla presenza della stessa a contatto con la natura, dei suoi importanti viaggi

in Italia (che risultano interessanti al fine di capire quale legame l'artista avesse col nostro paese) e degli ultimi anni della sua vita, contrassegnati da una profonda presa di coscienza dell'importanza dell'artista stesso (testimoniata da una vasta produzione di autoritratti) e dalla volontà di realizzare un museo per custodire le sue opere.

UNA BREVE STORIA DELL'ARTE DANESE E GLI ESORDI DI J.F. WILLUMSEN

Le origini della storia dell'arte danese

Una prima data importante nella storia dell'arte danese è il 1754, anno in cui, per conto del re Federico V, venne istituita la Reale Accademia d'Arte Danese a Copenhagen (in danese *Det Kongelige Danske Kunstakademi*) su modello di quella già presente in Francia. Inizialmente venne diretta solamente da stranieri, in quanto in Danimarca ancora non vi era una solida tradizione artistica tale da poter consentire la presenza di un direttore danese¹. Il primo, in tal senso, fu il pittore e architetto Nicolai Abraham Abilgaard (1743-1809)² che vide militare tra i suoi studenti Bertel Thorvaldsen (1770-1884)³ ovvero colui che viene ancora oggi ricordato come il più importante scultore danese di sempre, nonché uno dei più apprezzati scultori neoclassici d'Europa, al pari del Canova. Fu a Roma, dove si recò nel 1797 e dove restò per quarant'anni, che Thorvaldsen trovò linfa vitale essenziale allo sviluppo della sua arte. Qui ebbe modo di farsi conoscere e apprezzare da amanti dell'arte e artisti locali, realizzando monumenti su commissione di personaggi di spicco e divenendo dunque un orgoglio nazionale in madrepatria, dove ritornò, venendo accolto come un eroe, nel 1838. Dieci anni dopo venne inaugurato il Thorvaldsens Museum, a lui interamente dedicato, che costituì il primo museo d'arte in Danimarca e che ospita, oltre alle sue opere, anche la sua collezione personale, costituita da dipinti contemporanei e sculture antiche⁴.

Una prima svolta nell'arte danese avvenne dunque solamente nel XIX secolo, e più precisamente in quell'arco di tempo che va dall'inizio alla metà dell'Ottocento e che viene definito *Golden Age*, termine coniato solamente nel 1890⁵, nonostante da un

¹ Cfr. Peter Michael Hornung, *Orgoglio patriottico e fioritura artistica in un periodo di fallimenti nazionali. La pittura danese nella seconda parte del XIX secolo*, in *Munch e lo spirito del Nord. Scandinavia nel secondo Ottocento*, catalogo della mostra a cura di Marco Goldin (Villa Manin, Passariano di Codroipo, 25 settembre 2010 – 6 marzo 2011), Linea d'ombra, Treviso, 2010, p. 54

² Cfr. *Ibid.* p. 54

³ Cfr. *Ibid.* p. 54

⁴ Cfr. *Ibid.* p. 54

⁵ Cfr. *Ibid.* p. 55

punto di vista meramente politico ed economico non fu affatto un periodo d'oro, in quanto la Danimarca si ritrovò a vivere una serie di sfortunati eventi. All'inizio del secolo perse la sua flotta contro gli inglesi, nel 1813 fu investita da una pesante bancarotta e nel 1814 venne separata dalla Norvegia per mezzo del trattato di Kiel, mettendo fine a 450 anni trascorsi sotto lo stesso regno. Il fatto più cruciale avvenne però nel 1864, quando la Danimarca perse la guerra dei Ducati contro Prussia e Austria, ritrovandosi costretta a rinunciare per l'appunto ai Ducati tedeschi di Schleswig, Holstein e Lauenburg, che aveva conquistato nel 1848⁶. Il paese si ritrovò dunque, oltre a dover affrontare il ricordo delle sconfitte subite, a fare i conti con il suo territorio decimato. E fu così che l'arte divenne una sorta di mezzo di riscatto a quel tempo, per ritrovare la propria identità culturale e risvegliare una forma di patriottismo negli abitanti, ormai stremati dalle guerre e dal buio periodo ad esse conseguente. Gli artisti, che nel frattempo avevano cominciato a distaccarsi e a rendersi indipendenti da committenti quali la Casa Reale o la Chiesa, vennero dunque contattati da privati, essenzialmente capifamiglia borghesi desiderosi di veder riprodotti sui dipinti, in un'epoca in cui la fotografia era appena agli esordi, quei tratti paesaggistici tipici della loro Nazione. Gli artisti, a loro volta segnati dalla volontà di indagare la natura in tutti i suoi aspetti, la riprodussero il più fedelmente possibile, tramite lo studio dal vero dei modelli o lo studio all'aria aperta⁷. Ciò che risulta dall'arte della Golden Age danese, dunque, è una ricchezza notevole, quasi maniacale, di dettagli; oggetti, paesaggi e personaggi sono resi in modo preciso, si può dire similmente a ciò che accadeva già due secoli prima nella pittura olandese. I paesaggisti si recavano in campagna e facevano schizzi sul posto, per poi realizzare nei loro *ateliers* le opere conclusive, che quindi divennero delle sorte di testimonianze dei luoghi per le persone, in un'epoca in cui la fotografia era appena agli esordi, nonostante le rappresentazioni non sempre fossero veritiere: gli oggetti venivano spesso ripetuti in più quadri, al fine di idealizzare posti o figure⁸. Il paesaggio danese all'epoca viene raffigurato in grandi dimensioni, presentando diversi elementi caratteristici in un'unica tela, come ad esempio la *Dannebrog* (ossia la bandiera nazionale) fieramente innalzata verso il cielo azzurro su scogliere a picco sul mare, con spesso mucche al pascolo a

⁶ Cfr. *Ibid.* p. 55

⁷ Cfr. *Ibid.* p. 55

⁸ Cfr. *Ibid.* p. 56

fare da sfondo, forse al fine di rafforzare un sentimento di appartenenza, che prima era andato sfumando, a un paese bellissimo dal punto di vista naturalistico. Oltre alle vedute meramente naturalistiche, compaiono nei dipinti anche le imponenti architetture scandinave, come chiese e castelli. Tra questi ultimi compare spesso il Castello di Frederiksborg a Hillerød, il quale, distrutto nel 1859 da un incendio che risparmiò solamente la cappella e la sala delle udienze, venne totalmente ricostruito venticinque anni dopo⁹, divenendo oltretutto la sede del Museo di Storia Nazionale. Si produce quindi una sorta di Romanticismo nazionale, concetto proposto da Niels Laurits Høyen, il primo storico dell'arte danese di orientamento scientifico, che dovrebbe avere il fine di far conoscere l'attività, gli usi e i costumi del popolo danese tramite le immagini, l'arte¹⁰. Nello stesso momento, i letterati si riappropriano delle saghe norrene, di antichi miti e leggende raccontati dai loro antenati nei secoli precedenti.

Un'altra data che segnò una cesura nell'arte danese fu il 1878, anno dell'Esposizione Nazionale a Parigi in cui furono presenti anche opere danesi. Esse non vennero però apprezzate, in quanto ritenute troppo borghesi e provinciali, come diretta conseguenza dell'isolamento che la Danimarca si era ritrovata a subire sotto più versanti in seguito alle guerre perse¹¹. A questo punto l'esperienza personale dell'artista sarà il suo punto di forza; egli dovrà raffigurare non più solo ciò che conosce, ma soprattutto ciò che vede coi suoi occhi nel luogo prescelto, sentendosi parte di esso, non prendendolo semplicemente come un oggetto di studio, e concentrandosi sulle esperienze quotidiane. Sarà quindi essenziale catturare la verità, l'istante di cui l'artista diventa partecipe diretto, a differenza del distacco dei romantici dei decenni prima¹². In questo modo, anche l'osservatore stesso diverrà partecipe dell'opera, aggiungendo qualcosa di personale alla rappresentazione, ovvero le impressioni da essa suscitategli. Da quel momento in poi, saranno molteplici gli artisti danesi che guarderanno alla Francia e vi si recheranno, importando poi nel loro paese, in particolare, l'usanza della pittura *en plein air*. Due dei più noti, in tal senso, furono Michael Ancher (assieme alla moglie Anna, anch'ella pittrice) e Peder Severin Krøyer, che fondarono la colonia di Skagen,

⁹ Cfr. *Ibid.* p. 58

¹⁰ Cfr. *Ibid.* p. 56

¹¹ Cfr. *Ibid.* p. 58

¹² Cfr. *Ibid.* p. 60

sulla scia degli impressionisti francesi. Michael Ancher in particolare è ricordato per aver fatto sì che i soggetti dei dipinti, nell'arte danese, divenissero le persone, gli individui, e non più i paesaggi fini a sé stessi. Con lui i ceti inferiori della popolazione cominciarono a trovare il loro posto sulla tela, divenendone protagonisti, con l'ambiente a fare da sfondo per le loro azioni¹³. Ne sono un esempio le sue raffigurazioni di pescatori sulle spiagge battute dalle onde e dal vento o su piccole barche spinte dalla forza del freddo Mare del Nord. Traendo ispirazione anche dalla scuola di Fontainebleau, nata in Francia nel 1850 circa¹⁴, gli artisti che fecero di Skagen la loro base operativa ricercarono più libertà e contatto con la natura, contrapponendosi allo stile borghese e alle convenzioni sociali, ma senza abbandonarle del tutto. Infatti vediamo che in molti di questi dipinti le usanze della vita moderna, come pranzi e feste con molte persone, vengono portati nei luoghi più isolati della Danimarca, come nel caso dell'opera *Hip, Hip, Hurra!* di P.S.Krøyer, del 1888¹⁵.

Il paesaggio cominciò dunque a fare da sfondo a ciò che ora costituiva il principale interesse dei pittori, ossia la resa delle persone, delle figure umane. Con questo sviluppo della pittura all'aria aperta si fece strada l'idea di proporre un tipo di pittura più libero, spontaneo, di taglio meno accademico. Seguendo l'onda della pittura Impressionista, la luce, le condizioni meteorologiche e quindi i colori e le loro sfumature e tonalità continuamente mutanti catturano l'interesse degli artisti, ora autonomi, per i quali diviene importante l'istante presente, il momento stesso in cui si trovano a dipingere ciò che vedono coi loro occhi.

Le opere acquistarono nuova vitalità, trasformandosi quasi in una sorta di estensioni della vita reale. La vita sociale e familiare, a questo punto, come anticipato, diventò un'importante fonte di ispirazione per i pittori, tanto che cominciarono ad usare anche i loro famigliari come modelli per le loro creazioni. Un esempio di ciò ce lo offre Vilhelm Hammershøi (1864-1916)¹⁶ il pittore Simbolista più noto di Danimarca, che negli interni composti in modo estremamente equilibrato, armonioso e con colori tenui per i quali è principalmente ricordato, includeva sempre la moglie Ida. Allo stesso modo, come vedremo, anche Willumsen "si servirà" spesso della sua famiglia per la

¹³ Cfr. *Ibid.* p. 61

¹⁴ Cfr. *Ibid.* p. 63

¹⁵ Cfr. Peter Michael Hornung, *Peder Severin Krøyer*, Forlaget Palle Fogtdal, København, Danmark, 2005, p. 214

¹⁶ Cfr. Henrik Wivel, *Hammershøi i Davids Samling*, Davids Samling, København, 2017, p. 10

realizzazione dei suoi dipinti, mostrando una sorta di consapevolezza di sé e della posizione dell'artista all'interno della società, piuttosto che per un mero scopo autobiografico.

Un'altra data ritenuta essenziale per i successivi sviluppi della storia dell'arte danese è il 1882, anno in cui venne inaugurata la Scuola Libera degli Artisti (in danese *Kunstnernes Frie Studieskole*) fondata e frequentata da quegli artisti più sovversivi, che non volevano più sottostare alle rigide regole imposte dall'Accademia di Belle Arti ufficiale¹⁷. A uno dei suoi direttori, Johan Rohde, viene attribuito il merito del fatto che molti dipinti censurati dall'Accademia e dall'Esposizione di Primavera a Charlottenborg, di cui parleremo in seguito entrando nel vivo della discussione riguardo Willumsen, vennero raccolti e presentati in modo temporaneo nel suo atelier. Visto il successo di questa mostra, si optò poi per un'organizzazione più stabile del luogo e delle esposizioni presso di esso. Sempre a Rohde, si deve anche la nascita, nel 1891, dell'Esposizione Libera (*Den Frie Udstilling* in danese, abbreviata come *Den Frie*) in risposta all'arte "da salotto", ossia una sorta di *Salon des Refusés* danese¹⁸. Essa può essere ritenuta la prima confraternita di artisti tipicamente danese, tra i quali vi presero parte, tra gli altri, il già citato Hammershøi e Willumsen stesso. Gli artisti che vi militarono organizzarono esposizioni collettive in occasione delle quali erano liberi di presentare le opere che volevano, dividendosi poi le spese dei cataloghi. All'epoca fu la Francia a rappresentare la base per il rinnovamento dell'arte moderna; da qui infatti provenivano i primi segni di rinnovamento in pittura. Artisti quali Gauguin, Cézanne e Van Gogh si stavano imponendo per i loro nuovi apporti stilistici a composizione, forma, colore, disegno, mettendo in luce e dando più risonanza ai sentimenti personali, ai propri tratti distintivi, ai modi di esprimere la propria anima e le proprie visioni¹⁹. Dal momento che la realtà, fino ad allora, aveva già trovato ampio spazio nelle rappresentazioni pittoriche, tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e gli inizi

¹⁷ Cfr. Peter Michael Hornung, *Orgoglio patriottico e fioritura artistica in un periodo di fallimenti nazionali. La pittura danese nella seconda parte del XIX secolo*, in *Munch e lo spirito del Nord. Scandinavia nel secondo Ottocento*, catalogo della mostra a cura di Marco Goldin (Villa Manin, Passariano di Codroipo, 25 settembre 2010 – 6 marzo 2011), Linea d'ombra, Treviso, 2010, p. 65

¹⁸ Cfr. Henrik Wivel, *J.F. Willumsen. Dansk Klassikerkunst*, Aschehoug, 2005, p. 13

¹⁹ Cfr. Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 9

del Novecento si iniziò a dare importanza anche alla fantasia e alla soggettività. Si assistette dunque all'avvento del Simbolismo, sia in arte che in letteratura, che comportò una concezione più filosofica del mondo. Per le personalità che abbracciarono questa nuova corrente artistico-letteraria (Gustave Moreau, Odilon Redon, Pierre Puvis De Chavannes, solo per citarne alcuni) si rivelò infatti importante estraniarsi dalla realtà oggettiva e concreta, per porre invece l'accento sullo sviluppo del pensiero e dell'intelletto, nonché sull'indagine di ciò che si cela dietro l'apparenza delle cose e che trova luogo nell'immaginazione, nel sogno, nel mistero.

E fu proprio all'interno della suddetta corrente artistica che andò ad inserirsi Willumsen, assieme al già citato Hammershøi, o ad altri artisti quali Ejnar Nielsen, L.A. Ring, Joakim Skovgaard e Harald Slott-Møller. Essi riuscirono, seppur con non poche difficoltà, nell'intento di apportare una ventata di modernità nell'ambito dell'arte figurativa danese.

Gli esordi di Willumsen nelle arti

Jens Ferdinand Willumsen nacque il 7 settembre 1863, figlio unico di Hans Willumsen, titolare di un pub e in seguito sarto, e di Ane Kristine, a Copenhagen²⁰. La vita tumultuosa e veloce che aveva luogo nella grande città è ravvisabile infatti nella sua arte. Prima di decidere di volersi votare totalmente all'arte, però, provò diversi percorsi formativi. Inizialmente si iscrisse all'accademia del commercio e successivamente a una scuola di falegnameria, in entrambi i casi per volontà dei genitori, per poi iniziare a studiare architettura, materia da lui sempre ritenuta affascinante, presso l'Accademia di Belle Arti di Copenhagen²¹. Nel libro di Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, del quale mi servirò molto per la stesura di questa tesi, sono contenute alcune importanti testimonianze date dall'artista stesso all'autore, e ritengo rilevante la seguente, riguardante i suoi esordi nel vasto mondo dell'arte:

²⁰ Cfr. Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, p. 11

²¹ Cfr. Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 10

Da quando avevo circa quattro anni, sentivo che c'era una sola cosa per cui valesse la pena vivere: disegnare e dipingere. Ma provenivo da una casa in cui non c'era assolutamente alcun legame con l'arte o con gli artisti e non capivo quale posto nella società potessero mai ricoprire tali persone. Ma una volta, quando mio papà chiamò un architetto per fare un progetto per rinnovare il suo negozio e quando vidi il disegno dello stesso, ebbi questa idea, nella mia ingenuità, che avrei dovuto essere un disegnatore del genere. Solo diversi anni dopo, quando ormai avevo quasi completato i miei studi di architettura presso l'Accademia, capii che avrei dovuto essere un pittore di quadri e, col permesso di mio padre - e del professore - passai alla scuola di pittura²².

Nel 1883 quindi si iscrisse ai corsi di pittura dal vero e di nudo dell'Accademia Reale di Belle Arti, debuttando lo stesso anno alla Mostra di Dicembre di Charlottenborg, un evento in occasione del quale gli studenti avevano modo di esporre le loro opere, con il dipinto di interno *La sala dei cavalieri nel Palazzo di Christian VII ad Amalienborg*²³ il quale “venne presto acquistato dal direttore dell'Accademia di Belle Arti, l'architetto Meldahl [...] l'unica volta che un direttore d'Accademia abbia dato a un debuttante la soddisfazione di acquistare una sua opera”, come orgogliosamente ricordato da Willumsen stesso²⁴, che dunque già a quell'epoca appariva molto sicuro di sé e delle sue capacità artistiche.

Nel 1885 Willumsen provò per la terza volta a sostenere l'esame finale di pittura presso l'Accademia di Belle Arti, senza però riuscirci; per cui decise di terminare il suo percorso formativo come pittore presso la già menzionata Scuola Libera degli Artisti, retta da Laurits Tuxen e P.S. Krøyer²⁵. Entrando in contatto con questi artisti e con i loro dipinti dedicati ai temi della natura e della vita di gente povera e semplice, anche Willumsen cominciò a mostrare un interesse crescente per le scene di vita popolare, recandosi quindi in campagna per studiare le persone e le loro vite, ma non i paesaggi, contrariamente ad altri pittori dell'epoca. Il suo primo dipinto afferente a questo genere risale appunto a quest'anno, ovvero *Gli sposi tornano alle loro sedie dopo la*

²² *Ibid.* p. 10

²³ Cfr. Peter Michael Hornung, *Kongesønnens Bryllup. Om et monumentalmaleri fra Willumsens ungdom*, in *Et værk uden grænser: J.F. Willumsen maleri Kongesønnens Bryllup, 1888 og 1949*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 13 maggio 2009 – 3 gennaio 2010), a cura di Anne Gregersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2009, p. 24

²⁴ Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 10

²⁵ Cfr. Peter Michael Hornung, *Kongesønnens Bryllup. Om et monumentalmaleri fra Willumsens ungdom*, in *Et værk uden grænser: J.F. Willumsen maleri Kongesønnens Bryllup, 1888 og 1949*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 13 maggio 2009 – 3 gennaio 2010), a cura di Anne Gregersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2009, p. 21

benedizione. La Chiesa di Refsnæs a Kalundborg, noto anche col nome di *Matrimonio di campagna*. In conformità a vecchie regole clericali, i personaggi raffigurati, ovvero donne e uomini, sono separati all'interno della chiesa, trovandosi le prime a sinistra e i secondi a destra²⁶. Qui Willumsen ha affrontato per la prima volta il tema del matrimonio, anticipando la grande opera che avrebbe realizzato tre anni dopo, *Il matrimonio del figlio del re*, di cui si discuterà ampiamente in seguito. La coppia di giovani è rappresentata davanti agli abitanti del villaggio in cui vivono nel momento in cui il prete gli ha appena lasciato la sua benedizione. La vera protagonista del dipinto è però la luce, che colpisce i fazzoletti delle donne e le sedie, creando ombre e volumi. Il ruolo rilevante che essa detiene per il pittore lo si nota bene nel dipinto *Soffiatori del vetro presso la vetreria di Hellerup*, del 1887²⁷, nel quale lo scopo principale sembra proprio quello di far vedere come diversi tipi di luce si manifestino in un ambiente così scuro. Essa proviene dalle finestre a sinistra e dal fuoco a destra, riflettendosi inoltre sui vetri che vengono soffiati, i quali riprendono la forma rotonda delle finestrelle in alto. Il dipinto si sviluppa in orizzontale e i lavoratori sono raffigurati come in una sorta di processione, senza porre alcuna particolare attenzione alla loro resa realistica o psicologica. Due anni prima²⁸ il pittore Peder Severin Krøyer aveva affrontato un tema simile nella sua *Veduta della Fonderia Burmeister & Wains*, che costituisce un chiaro esempio di Socialrealismo in Danimarca.

Sicuramente in questo periodo, ovvero la seconda metà dell'Ottocento, la quotidianità e il lavoro delle persone cominciarono a rivestire sempre più importanza anche per Willumsen e la sua arte, ma il Socialrealismo, la consapevolezza dei problemi insiti nella società e il realismo rappresentarono solo una fase nella sua carriera artistica, che gli servì per raggiungere risultati e fini sempre più alti. Secondo lui, un'opera doveva fare una differenza e, se non poteva cambiare totalmente il mondo, doveva almeno riflettere un ideale, dare spazio a un territorio inesplorato e operare un cambiamento, se non altro, in ambito artistico. Date queste premesse, possiamo ora parlare di un'opera significativa di questo periodo, un caso unico nel suo genere in tutta l'arte danese e scandinava in genere: *Il matrimonio del figlio del principe*.

²⁶ Cfr. *Ibid.* p. 24

²⁷ Cfr. *Ibid.* p. 26

²⁸ Cfr. Peter Michael Hornung, *Peder Severin Krøyer*, Forlaget Palle Fogtdal, København, Danmark, 2005, p. 194

IL MATRIMONIO DEL FIGLIO DEL PRINCIPE

Ad ispirare il titolo di questo dipinto furono due parabole tratte dai Vangeli: *Un re che organizza il matrimonio per suo figlio* (Matteo 22, 1-14) e *La grande cena* (Luca 14, 16-24)²⁹, ispirate da un unico episodio ma raccontate da due Evangelisti differenti. Entrambe raccontano infatti di un invito a festa in cui i partecipanti sono poveri, ciechi, malati, paralizzati. In Danimarca il solo precedente di questo dipinto consisteva in un'opera del pittore Wilhelm Marstrand, che aveva realizzato una sua versione del tema nel 1869³⁰. Piuttosto che idealizzare il tema biblico, Willumsen qui lo ha attualizzato, quasi profanando la religiosità dell'episodio. Al posto del figlio del re, vediamo una coppia appena sposata, vestita in modo sontuoso e colorata coi toni del porpora, simbolo di regalità, in netto contrasto con la folla che si appresta ad entrare sulla destra, caratterizzata invece da toni più neutri e scuri.

Willumsen concepì quest'opera tra l'inverno e la primavera del 1888³¹ in toni naturalisti e realisti, avendo fatte sue le lezioni apprese presso la Scuola Libera degli Artisti e testimoniando gli interessi sociali contemporanei espressi soprattutto nella letteratura e nell'arte francese (basti pensare ai coevi romanzi di Émile Zola). In quel periodo la Danimarca stava affrontando un periodo poco tranquillo, politicamente parlando, in quanto i contadini e la crescente classe lavoratrice si stavano mostrando sempre più insofferenti nei confronti di proprietari terrieri e industriali. L'eticità è dunque il tema che sottostà alla creazione di questo quadro, per la prima volta nella sua arte. Solo diversi anni dopo, però, l'artista avrebbe parlato dello scopo idealistico dell'arte che lui stesso avrebbe dovuto raggiungere: egli era convinto che le arti visive non potessero essere un obiettivo fine a sé stesso, bensì che esse costituissero un mezzo

²⁹ Cfr. Peter Michael Hornung, *Kongesønnens Bryllup. Om et monumentalmaleri fra Willumsens ungdom*, in *Et værk uden grænser: J.F. Willumsen maleri Kongesønnens Bryllup, 1888 og 1949*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 13 maggio 2009 – 3 gennaio 2010), a cura di Anne Gregersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2009, p. 27

³⁰ Cfr. *Ibid.* p. 30

³¹ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 44

per raggiungere un cambiamento, una sorta di linguaggio per esprimere qualcosa di essenziale, e che l'artista dovesse assumersi un ruolo di guida ed esempio per gli altri³². L'opera venne successivamente rimaneggiata tra il 1948 e il 1949³³, quando l'artista apportò alcune modifiche ai personaggi qui raffigurati. Nella versione originale, a noi nota solo tramite una fotografia in cui una stella di cartone copre la figura della sposa e del principe, compariva la madre di quest'ultimo, vestita di bianco e seduta su una sedia, erano presenti meno dettagli e le dimensioni del dipinto erano inoltre più ridotte. Mentre Willumsen si trovava in Francia, l'anno seguente, ricevette una lettera tramite la quale venne a sapere che il suo dipinto era stato rifiutato dall'Esposizione di Primavera di Charlottenborg, notizia che lo portò a tagliare definitivamente i rapporti con questa istituzione artistica (gettando le basi per la concezione di un luogo alternativo e sovversivo in cui esporre le opere sue e di altri artisti, ossia *Den Frie Udstilling*, inaugurata nel 1891) e ad avere un cattivo rapporto con l'arte danese per il resto della sua vita³⁴. Ma questo fu solo l'inizio, perché nel corso di quello stesso anno, arrivò un altro giudizio negativo, questa volta per mano del celebre critico d'arte e futuro direttore dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen, Karl Madsen, che aveva avuto modo di vedere l'opera esposta in occasione di una mostra nella galleria d'arte di Valdemar Kleis a Vesterbrogade, a Copenhagen. In un articolo contenuto nel giornale *Politiken* del 28 ottobre 1889, elogiò dapprima lo sforzo del giovane Willumsen nel misurarsi con un tema tanto impegnativo, ma dichiarò di non apprezzare la figura del figlio del principe, da lui giudicato come un ragazzino arrogante e impertinente vestito in modo bizzarro³⁵. Questo giudizio fu la goccia che

³² Cfr. Peter Michael Hornung, *Kongesønnens Bryllup. Om et monumentalmaleri fra Willumsens ungdom*, in *Et værk uden grænser: J.F. Willumsen maleri Kongesønnens Bryllup, 1888 og 1949*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 13 maggio 2009 – 3 gennaio 2010), a cura di Anne Gregersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2009, p. 19

³³ Cfr. Jens Toft, *Maleriet som performativitet og palimpsest*, in *Et værk uden grænser: J.F. Willumsen maleri Kongesønnens Bryllup, 1888 og 1949*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 13 maggio 2009 – 3 gennaio 2010), a cura di Anne Gregersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2009, p. 86

³⁴ Cfr. *J.F. Willumsen. Farver og striber*, catalogo della mostra (ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, 2 giugno 2018 – 13 gennaio 2019), a cura di Christian Gether, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, Danmark, 2018, p. 7

³⁵ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenhagen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 48

fece traboccare il vaso e, per ripicca, l'artista incollò una stella di cartone sulla figura, apparentemente abbandonando l'idea di apportare delle modifiche al suo quadro. La Seconda Guerra Mondiale e la povertà e la miseria che ne conseguirono, però, furono forse le cause scatenanti di un suo ripensamento, assieme al fatto che l'artista probabilmente si sentisse legato a questo lavoro, che costituiva un notevole punto di svolta nella sua carriera artistica. Mentre Willumsen si trovava a Copenhagen, tra il 1948 e il 1949, il dipinto acquisì la forma con cui lo possiamo ammirare al giorno d'oggi³⁶.

In primo luogo, l'artista decise di aumentare le dimensioni della tela, forse per rendere meglio il senso di vicinanza dello spettatore con la scena e far sì che si immedesimasse con essa e, in particolare, con la classe operaia sulla destra. Se questa costituiva il punto focale della composizione nella sua versione precedente, in quella di oggi il nostro sguardo viene prima di tutto catturato dalla coppia di sposi al centro. La scena si svolge in una sala illuminata dai candelabri sul soffitto e sulla tavola imbandita, controllata attentamente da quattro servitori vestiti di rosso, davanti alla quale compaiono il figlio del principe e la sua sposa. Le persone sulla destra si muovono come in una sorta di lenta processione verso la coppia reale, a testimoniare l'opposizione dei ceti sociali più bassi contro quello più alto in assoluto. Sembra che spinti da sentimenti di amarezza, angoscia, necessità, questi proletari si siano trovati per una resa dei conti nei confronti del fasto, della ricchezza e del benessere; gli ospiti tagliati fuori dal banchetto nuziale sono dunque spinti a ribellarsi alla miseria in cui si trovano a vivere³⁷. E proprio a loro Willumsen ha dedicato il suo talento e la sua arte: se la parte sinistra del dipinto è raffigurata in modi abbastanza convenzionali, senza particolare resa naturalistica delle sue parti, il lato destro è connotato da un forte Realismo. Dalla visione di questo traspare che chi ha dipinto queste persone ha anche vissuto in mezzo a loro, osservando da vicino il loro modo di essere e di vivere e dunque riuscendo a trasmettere con patos e partecipazione la loro sofferenza causata dalle innumerevoli battaglie quotidiane causate dalla vita. Più indietro rispetto agli

³⁶ Cfr. Peter Michael Hornung, *Kongesønnens Bryllup. Om et monumentalmaleri fra Willumsens ungdom*, in *Et værk uden grænser: J.F. Willumsen maleri Kongesønnens Bryllup, 1888 og 1949*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 13 maggio 2009 – 3 gennaio 2010), a cura di Anne Gregersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2009, p. 23

³⁷ Cfr. Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 12

agitatori presenti nelle prime file, compaiono anche i più fragili e deboli, che non hanno le forze per combattere da soli ma che comunque vogliono essere presenti in quel momento di ribellione. Il primo che guida questo gruppetto, pur sembrando cieco, si muove in avanti senza paura. Dietro di lui compare un uomo con la barba bianca, che sembra recare con sé un sacchetto bianco per le elemosine. A seguire, una madre con un bambino in braccio, colta nel tentativo di richiamare a sé l'altro figlio, mosso dalla curiosità. A concludere la fila, c'è un uomo con le stampelle. Ogni singola figura di questo gruppo è estremamente individualizzata, ha una propria personalità, a provare il fatto che Willumsen avesse trascorso diverso tempo in mezzo a questa povera gente. Il suo sforzo non fu quindi quello di rendere la religiosità del momento: il suo è un dipinto prima di tutto sociale, in cui le difficoltà, le disarmonie e le disuguaglianze insite nella società e le ingiustizie della vita sono le vere protagoniste. Questo interesse per le persone, per il loro modo di essere e di fare, caratterizzò anche la sua produzione artistica successiva, quando ormai aveva valicato i confini danesi, recandosi in Francia.

IMMAGINI DI FINE CAPITOLO



Figura 1. P.S. Krøyer, *Hip, Hip, Hurra!*



Figura 2. J.F. Willumsen, *Gli sposi tornano alle loro sedie dopo la benedizione. La Chiesa di Refsnæs a Kalundborg*



Figura 3. J.F Willumsen, *Soffiatori del vetro presso la vetreria di Hellerup*

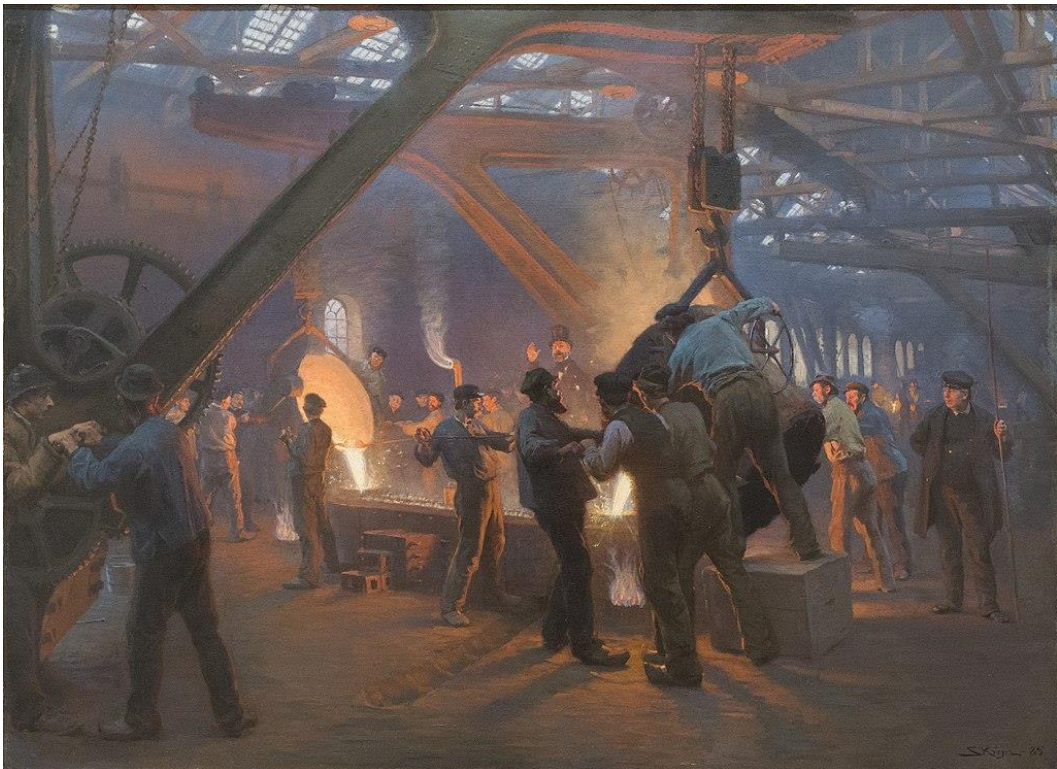


Figura 4. P.S. Krøyer, *Veduta della Fonderia Burmeister & Wains*



Figura 5. J.F. Willumsen, Il matrimonio del figlio del re



Figura 6. Fotografia del dipinto di J.F. Willumsen Il matrimonio del figlio del re

GLI ANNI IN FRANCIA, L'ISTITUZIONE DI *DEN FRIE UDS STILLING*, IL PRIMO INCONTRO CON LE MONTAGNE

Il matrimonio del figlio del re rappresenta idealmente il momento di transizione per Willumsen dal naturalismo della giovinezza a una fase successiva nella sua arte, dominata in particolare dal sintetismo e dal simbolismo, ed è possibile ritenere che l'evento scatenante fu una mostra che vide a Copenhagen lo stesso anno in cui realizzò la sua imponente tela, organizzata da Carl Jacobsen, proprietario del birrificio Carlsberg. Qui Willumsen ebbe modo di vedere con i propri occhi per la prima volta i pittori francesi che vi erano esposti: Manet, Monet, Sisley, Raffaelli e Puvis de Chavannes³⁸ lo colpirono tanto da invogliarlo a intraprendere un viaggio in Francia quello stesso autunno. Attraversò quindi i confini della Danimarca per la prima volta, arrivando a Parigi l'8 novembre 1888, ma restandovi solo fino alla primavera dell'anno seguente, quando proseguì il suo viaggio verso la Spagna³⁹, dove invece ebbe il suo primo "incontro" con El Greco, il quale avrebbe profondamente influenzato la sua arte futura, specie negli anni tra il 1910 e il 1940⁴⁰. Questo breve intermezzo spagnolo si concluse e, sempre nel 1889, Willumsen fece ritorno a Parigi, giusto in tempo per ammirare gli artisti esposti al Salon des Artistes Indépendants, quali Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Seurat e Signac⁴¹, che lo colpirono profondamente. La visione delle opere d'arte dei grandi artisti francesi lo spinse a stabilirsi in Francia nella primavera del 1890 (per restarci fino al 1894) assieme alla sua prima moglie, Juliette Meyer, con la quale si sposò il 7 maggio di quello stesso anno⁴².

Ma l'evento chiave della sua evoluzione artistica fu indubbiamente l'incontro con Paul Gauguin, avvenuto in Bretagna pochi mesi dopo il suo trasferimento. Willumsen ci tenne particolarmente a sottolineare che fu Gauguin a prendere l'iniziativa di

³⁸ Cfr. Henrik Wivel, *J.F. Willumsen. Dansk Klassiskerkunst*, Aschehoug, 2005, pp. 10-11

³⁹ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenhagen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 27

⁴⁰ Cfr. *Ibid.* p. 34

⁴¹ Cfr. *Ibid.* p. 27

⁴² Cfr. Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, pp. 132-133

avvicinarsi a lui, mostrandosi incuriosito dalle donne bretoni che stava dipingendo lungo una strada a Pont-Aven⁴³.

Lo stesso Gauguin non era estraneo alla Danimarca, in quanto la sua stessa moglie era danese e nel 1858 si era recato a Copenhagen in qualità di venditore di vino⁴⁴. Nella capitale, poi, si era tenuta una sua mostra nel novembre del 1888, che Willumsen stesso aveva avuto modo di visitare⁴⁵, restando affascinato dall'esotismo, dalla vicinanza con l'arte primitiva e, in particolare, dallo stile sintetico che permeava dalle sue tele, che favoriva una concezione più soggettiva dell'arte, per mezzo di forme semplificate, colori complementari e personaggi molto marcati rispetto allo sfondo dei dipinti.

Willumsen si mostrò sempre irritato quando gli veniva fatto notare quanto Gauguin avesse influenzato la sua arte, rimarcando la sua voglia di indipendenza artistica e il fatto che i due artisti cercavano delle cose diverse col loro lavoro. Ad esempio, il pittore danese fu sempre estremamente interessato alla resa del movimento, a differenza di Gauguin, dal quale però trasse molti insegnamenti di carattere pratico, come dichiarò lui stesso:

Quel che Gauguin mi ha insegnato era più di ordine pratico che artistico. Ad esempio, mi ha insegnato a prepararmi le mie tele assorbenti. Prima dovevo per forza comprarle nelle botteghe d'arte ad un prezzo esorbitante, perché a quell'epoca, nel 1887, erano appena comparse sul mercato. Inoltre mi ha insegnato a diluire il colore con il petrolio, che prima consideravo un veleno per i bei colori ad olio⁴⁶

traendo anche l'importante lezione di essere sempre sé stesso, lavorando come voleva, anche, e soprattutto, andando contro le regole e la normalità.

Nel corso della sua permanenza a Pont-Aven, nel 1890, realizzò tre tele aventi per protagoniste delle donne bretoni in movimento, il cui studio lo impegnò molto in quel periodo in Bretagna.

⁴³ Cfr. Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 15

⁴⁴ Cfr. *Ibid.* p. 14

⁴⁵ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenhagen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 29

⁴⁶ Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 15

La primitività di queste donne colpì in particolar modo Gauguin che, nel momento in cui incontrò Willumsen, era tornato dal suo primo viaggio nelle isole dell'Oceano Pacifico, il quale aveva contribuito ad accrescere lo stile “primitivo” della sua arte, resa per mezzo di campiture piatte, linee di contorno accentuate, colori primari accesi e paesaggi stilizzati, caratteristiche per cui lo ricordiamo principalmente al giorno d'oggi. I pittori che ruotavano attorno a lui, come Emile Bernard, Maurice Denis e Paul Sérusier contribuirono a realizzare quella sintesi armoniosa in pittura tra natura e fede, tra figura e mente a noi nota col nome di Sintetismo⁴⁷.

Come questi artisti che soggiornavano nella città bretone in quel periodo, anche Willumsen fu incuriosito dalle possibilità che sarebbero derivate dall'osservazione di queste persone, le quali parevano quasi totalmente estranee alla moderna civilizzazione che stava avendo luogo ovunque all'epoca. In particolare scoprì il potenziale decorativo e simbolico offerto dai costumi tradizionali di queste donne da lui considerate come simboli di una vita semplice, costituita dal lento scorrere del tempo, dall'armonia con la natura e il rispetto per la stessa e testimoni, contemporaneamente, di un'idea di vitalità e tranquillità estreme⁴⁸.

Il primo esempio di questo approccio alla vita ben diverso da quello al quale era abituato è costituito dal dipinto *Donne bretoni sulla strada*. Qui il motivo del movimento viene qui messo in risalto dal fatto che gli edifici presenti sullo sfondo sono resi con grande cura nei confronti dei dettagli, a differenza delle due donne, rese per mezzo di campiture piatte e senza troppa attenzione per la resa naturalistica. La donna a sinistra gira la testa e il busto verso il negozio di tabacco sulla sua destra, mentre l'altra procede dritta; in entrambi i casi Willumsen teneva a rimarcare la progressione in avanti delle due figure, motivo per cui non giudicò mai essenziale lavorare guardando a un modello, ma piuttosto osservando i passanti⁴⁹. I due

⁴⁷ Cfr. Henrik Wivel, *J.F. Willumsen. Dansk Klassikerkunst*, Aschehoug, 2005, p. 15

⁴⁸ Cfr. Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 46

⁴⁹ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno

personaggi femminili sono frutto di campiture nere, bianche e blu, sottolineate da un fine contorno che le stacca dallo sfondo, costituito da una finestra dai vetri quadrati incorniciata da due imposte rossastre per la donna a sinistra e da un'imposta verde per quella a destra. L'ombrello, gli zoccoli ai piedi delle due donne, le loro gonne voluminose e il movimento delle teste sono tutti elementi che assieme contribuiscono a far sì che l'osservatore rivolga il suo sguardo a sinistra.

Il movimento è ulteriormente accentuato, rispetto al caso appena affrontato, in *Due donne bretoni si separano dopo una chiacchierata*. L'intenzione dell'artista era quello di raffigurare infatti due movimenti in uno, realizzando due figure che si girassero e cominciasse a camminare nello stesso momento⁵⁰, idea trasmessa dalla loro obliquità, dalle loro dimensioni ridotte e dallo sfondo animato da macchie di luce, che in un certo senso contribuiscono al senso di agitazione della scena e conferiscono una forza vitale che sarebbe emersa ancora più in futuro, nelle opere dell'artista. Dalla visione di questo dipinto emerge il motivo per cui Willumsen affermasse, giustamente, di non copiare Gauguin: un artista Sintetista non avrebbe accentuato così tanto il senso di movimento e avrebbe sicuramente contornato i tronchi presenti sullo sfondo con una linea, cosa che Willumsen non pensò di fare. Le due donne sono rappresentate nel momento in cui, dopo un incontro casuale nel corso di una passeggiata nel bosco, si salutano dopo aver scambiato qualche parola. Le due si stanno guardando in faccia per un ultimo istante, i piedi di una sono molto vicini a quelli dell'altra ed è ben chiaro che a breve si separeranno. I corpi si avvitano su sé stessi e sono inclinati su due lati diversi, ma senza cadere, sostenuti dalle linee della composizione triangolare. La donna che tiene in braccio il bambino è contornata, nella parte bassa del dipinto, da colori rossastri che rendono il senso di ruvidezza del terreno, mentre i contorni di quella che reca una brocca in mano sono dati dalle macchie di sole a terra, somiglianti vagamente a delle grosse monete dorate. I volti di entrambe sono resi con semplicità e hanno dei tratti quasi esotici, che conferiscono l'idea di una popolazione indigena e autentica

– 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 71

⁵⁰ Cfr. Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 14

quale quella della costa meridionale bretone, diversa dalle genti che popolano le grandi città.

Diverso, quasi corruciato, è invece il volto della *Tipica donna bretone* raffigurata nel terzo dipinto che Willumsen ha realizzato per celebrare la diversità e misticità di queste persone. Mentre le donne del primo dipinto dimostrano una certa energia con i loro movimenti e quelle del secondo una certa contentezza, la figura solitaria qui raffigurata cammina decisa verso lo spettatore, lasciandosi alle spalle uno spazio aperto, vuoto e apparentemente solitario. A guardare bene, però, le piccole macchie in lontananza costituiscono altri personaggi, altri abitanti del villaggio in cui la scena è ambientata. L'incedere impetuoso della donna è reso maggiormente dal braccio distaccato dal fianco e dalla mano dell'altro, tenuta nella tasca del grembiule, così come dal piede alzato, che punta verso l'esterno del dipinto. Il ritmo e il movimento, ancora una volta, costituiscono il soggetto principale del dipinto. La figura è distaccata dal resto tramite un vivido contorno bianco, che la fa risaltare rispetto alla piattezza dello sfondo. Il dettaglio della firma in verde in basso a sinistra, che reca anche la data e il luogo di realizzazione dell'opera, ci ricorda che quello fu uno dei colori più usati da Willumsen, nella sua volontà di rendere il contatto con la natura, così predominante in Bretagna⁵¹. Alle spalle della donna, il paesaggio è costituito da poche, semplici case, e da un cielo dal colore verde, innaturale, reso in questo modo per armonizzarsi meglio con la figura. Un cielo azzurro chiaro, infatti, secondo il pittore avrebbe distolto lo sguardo dello spettatore dalla protagonista della scena, contribuendo a una minor resa del movimento⁵².

I buoni rapporti tra Willumsen e Gauguin sono testimoniati anche dal fatto che, all'epoca del loro contatto, si scambiarono delle opere. Il pittore francese regalò al danese la sua statuetta in legno *La Luxure*, ricevendo in cambio proprio questa tela e, sempre lo stesso anno, un disegno di Gauguin della donna qui rappresentata, sul quale

⁵¹ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 78

⁵² Cfr. *Ibid.* p. 78

Willumsen scrisse, forse con una certa fierezza, “Disegnato da Paul Gauguin ispirandosi al mio dipinto Donna bretone, di cui Gauguin è divenuto proprietario nel 1890”⁵³. Il dipinto venne poi esposto alla *Frie Udstilling* l’anno seguente, ma non venne mai restituito al suo proprietario che, nel frattempo, era partito per Tahiti⁵⁴.

Oltre alla pittura en plein air e alla rappresentazione del contatto tra persone e natura, e dell’armonia che tra loro può intercorrere, Willumsen si dedicò, sempre nel 1890, alla raffigurazione della tumultuosa vita parigina, che tanto lo colpì quando arrivò in città con sua moglie. Scelse un luogo in particolare in cui compiere i suoi studi sui tipi di persone e sulle figure umane (il cui esito furono poi due diverse opere) ovvero il locale *Montagnes Russes*, il cui nome già faceva percepire che si trattasse di un posto pieno di vitalità e movimento e che costituisce anche il titolo di un dipinto in particolare. Qui Willumsen ha offerto uno spaccato della vita serale della borghesia parigina di quell’epoca, esattamente come il pittore Henri de Toulouse-Lautrec era solito fare in quegli stessi anni. Come nei quadri di quest’ultimo, animati da nobili e borghesi, prostitute, danzatrici, anche qui vediamo una serie di personaggi tipici che vivevano alla leggera e animavano le serate parigine, come uomini in cilindro e donne di facili costumi (definite *cocottes* in francese) vestite in modo stravagante e originale, tanto da colpire le attenzioni degli artisti. Le figure sono stilizzate, inespressive, i loro corpi sono sagome contrapposte tra loro e sembrano anticipare le figure spigolose e scarne che Ernst Ludwig Kirchner avrebbe realizzato nei decenni successivi. I loro volti sono vuoti, nessuno si guarda in faccia, sembrano personaggi presenti solo fisicamente, col corpo, ma con la mente altrove, a raffigurare il tumulto della vita moderna, assieme ai disagi e al senso di alienazione che essa spesso provoca nelle persone. Se nei tre dipinti delle donne bretoni Willumsen è riuscito a raffigurare l’armonia e la calma che può pervadere le persone quando si trovano a contatto con la natura e le tradizioni, qui ha rappresentato il suo opposto, ovvero quel livello di

⁵³ Cfr. Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 21

⁵⁴ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l’Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d’Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 78

degradazione morale che può colpire chi si abbandona a una vita fatta di divertimenti, lussuria e perdizione. La piattezza della vita di questo tipo di persone, assieme alla vitalità del luogo, resa soprattutto dalle due linee verdi in alto che simboleggiano un ottovolante, sono resi tramite campiture di colore piatte e colori molti vivi e accesi, accostati tra loro in modo originale. In particolare funziona bene il contrasto tra il viola e il grigio o il blu scuro, tra loro dissonanti, ma il cui accostamento è ben riuscito.

Ispirandosi allo stesso locale del dipinto appena menzionato, realizzò poi *Cocotte a caccia presso Montagnes Russes* che, come l'artista stesso affermò, costituisce l'esito dell'influenza che Gauguin esercitò su di lui dal punto di vista pratico: "Volevo raffigurare uno dei miei motivi nel legno perché avevo visto che Gauguin aveva realizzato due rilievi in legno che poi aveva colorato"⁵⁵. La scena è ambientata sempre nel locale Montagnes Russes, in cui la protagonista è una cliente abituale seduta al bar a bere assenzio (tema già ricorrente nei quadri di Manet, ad esempio) ad aspettare un uomo col quale passare la serata, come una belva a caccia di una preda. Il volto è spigoloso e la bocca e gli occhi sono connotati da un sorrisetto amaro; anche in questo caso, come nel dipinto precedente, è ravvisabile una somiglianza con alcuni dei protagonisti delle opere pittoriche di Kirchner. Il suo gomito sinistro esce dalla cornice in legno, contribuendo a rendere l'immagine più vitale. Ciò che rende stravagante questo dipinto su legno è soprattutto la gallina a quattro zampe sulla sinistra della cocotte: nel locale c'era questa usanza di mostrare un soggetto simile in qualità di "fenomeno raro della natura", attaccando due zampe false a una gallina⁵⁶. Qui funziona come una specie di emblema del senso dell'umorismo dell'artista: cocotte in francese si riferisce a una donna facile, e allo stesso tempo ricorda il verso della gallina. I nuovi principi pittorici adottati dal pittore, come le superfici piatte e colorate (ancora più efficaci per la scelta del materiale usato), i motivi semplicizzati, i dettagli resi al minimo, sono visibili anche qui. Nella parte superiore del rilievo si vedono elementi ornamentali, come lampade ad incandescenza colorate d'oro, un colore che in passato

⁵⁵ Cfr. Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 16

⁵⁶ Cfr. Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 48

veniva utilizzato per sottolineare il contenuto divino dei dipinti, ma che qui viene unicamente usato per sottolineare l'atmosfera festosa del luogo.

Le *cocottes* che animavano la vita notturna parigina dell'epoca furono le protagoniste delle opere di diversi artisti dell'epoca, come i già citati Manet e Toulouse-Lautrec, ma fu sicuramente un'altra artista degna di nota a renderle le assolute protagoniste delle sue tele, ovvero la pittrice danese Gerda Wegener, moglie del pittore Einar Wegener, che oltretutto fu il primo uomo nella storia a sottoporsi a un intervento chirurgico per cambiare sesso. Dalla loro storia è stato tratto il film *The Danish Girl*, di Tom Hooper⁵⁷.

Ma ad attirare l'attenzione di Willumsen non furono solo le misteriose donne bretoni o le seducenti *cocottes*. Le sue energie furono tutte concentrate nei confronti di sua moglie l'istante che scoprì di essere incinta. Preso com'era dal suo nuovo linguaggio simbolistico, Willumsen decise di sperimentarlo anche graficamente, e non solo pittoricamente, e lo fece nel 1891, con un'immagine di una portata del tutto differente da quelle appena viste. Acquatinta ed incisione erano apprezzabili, agli occhi dell'artista, per la loro buona resa decorativa⁵⁸ e formale e decise quindi di utilizzare questa tecnica per celebrare il fatto che quell'anno si apprestava a diventare padre per la prima volta, cosa che accadde infatti il 20 gennaio, quando Juliette diede alla luce il loro primogenito, Jan⁵⁹. Sulla destra è presente la figura della moglie dell'artista, con un'espressione malinconica e gli occhi vuoti, gonfia e appesantita dalla gravidanza, mentre tiene le mani sul grosso ventre, coperto da un grembiule che, secondo un'antica

⁵⁷ Tra il 2015 e il 2016, in concomitanza con l'uscita del film, si è tenuta in Danimarca una prima grande mostra interamente dedicata all'artista Gerda Wegener, presso il Museo Arken. Per ulteriori riferimenti, si veda il catalogo della mostra: Frank Claustrat, Amalie Grubb Martinussen, Nikolaj Pors, Tobias Raun, Andrea Rygg Karberg, *Gerda Wegener*, catalogo della mostra (ARKEN Museum for Moderne Kunst, 7 novembre 2015 – 16 maggio 2016), ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, Danmark, 2015

⁵⁸ Cfr. Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 50

⁵⁹ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p.12

superstizione, avrebbe protetto il bambino non ancora nato⁶⁰. Su di esso si dipana una motivo a quadri che viene simbolicamente ripreso dalla spighe di grano sulla sinistra, che a loro volta, a partire da un piccolo seme, si intrecciano verso l'alto in modo tale da formare dei quadrati, simboleggiando quindi il concetto della fertilità⁶¹. La stessa Juliette è qui resa non come una giovane ansiosa di dare alla luce suo figlio o come una dolce madre premurosa, ma semplicemente come il simbolo del principio biologico secondo il quale la donna, fin dalla notte dei tempi, è colei che la natura ha scelto per dare la vita alle generazioni future⁶². Raffigurare una donna incinta non era visto di buon occhio all'epoca e infatti la storia dell'arte danese contemplava allora pochissimi precedenti: il ritratto della principessa Leonora Christina, ad opera del pittore olandese Karel Van Mander, del 1642 circa, e il ritratto di Anna Ancher del 1883, realizzato dal marito Michael Ancher, di una sola generazione precedente a quella di Willumsen⁶³. Per questo motivo, non stupisce il fatto che, quando l'opera venne esposta poco dopo la sua creazione alla *Frie Udstilling* (istituita proprio nel 1891 in risposta all'arte ufficiale e accademica, e della quale si tornerà a parlare in seguito) creò scandalo negli occhi di chi la vide e si macchiò di una poco raccomandabile fama. Alcuni, come il giornalista del *Dagbladet* intervenuto nel corso della mostra, pensavano che l'immagine fosse stata “realizzata da un bambino di cinque anni”⁶⁴, mentre altri addirittura pretendevano che intervenisse la polizia per sequestrare l'oggetto del reato⁶⁵. Solamente il critico d'arte Emil Hannover prese le sue difese⁶⁶, scrivendo, tra le altre cose, che l'artista

⁶⁰ Cfr. Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 22

⁶¹ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 12

⁶² Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, p. 72

⁶³ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenhagen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 81

⁶⁴ Cfr. *ibid.* p. 81

⁶⁵ Cfr. Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 50

⁶⁶ Articolo del giornale Politiken, datato 3 aprile 1891

*ha messo in rilievo i suoi sentimenti per le condizioni della fertilità che sfigura, disumanizza e annulla la bellezza della donna e del suo corpo, mentre allo stesso tempo lo innalza a strumento per le leggi divine di riproduzione e sviluppo. Questi suoi sentimenti Willumsen li ha esposti con forza e violenza, che forse potrebbero offendere l'occhio, ma questa donna fertile si imprime nella memoria in modo indelebile e profondo. E alla fine, ma non con meno importanza, non è l'occhio ma la memoria che decide se l'arte è bella o brutta.*⁶⁷

Nonostante Willumsen non potesse prevedere le reazioni dell'opinione pubblica, della critica d'arte o della stampa, doveva essere ugualmente conscio del fatto che la sua incisione costituisse una prova della sua volontà di rompere con la tradizione. E infatti non è un caso che abbia corredato l'incisione di una didascalia esplicativa ed efficace per dichiarare che la nuova arte utilizza un nuovo linguaggio che bisogna prima imparare se lo si vuole capire. Essa non è in danese, bensì in francese, lingua da lui scelta probabilmente per il fatto che proprio dalla Francia aveva tratto l'ispirazione utile al suo scopo⁶⁸. La suddetta scritta recita:

*L'art ancien a son ancienne langue que
le monde pou à pou a appris à comprendre.
Un art nouveau a une langue nouvellement
fomée que le monde doit apprendre
avant de la comprendre.*

Fiero della nuova condizione di paternità nella quale versava, Willumsen si ritrovò a celebrarla anche con un'altra opera, questa volta non avente la sola gravidanza di Juliette come soggetto, bensì il nuovo nucleo familiare che si era formato con l'arrivo del piccolo Jan. Per celebrare l'arrivo del suo primogenito, si dedicò assiduamente alla sperimentazione, per la prima volta, di una forma d'arte per lui nuova, ossia la scultura in ceramica. Con il *Vaso della famiglia*, del quale abbiamo notizia a partire dal marzo 1891, quando Juliette nominò il progetto del marito in una lettera indirizzata ai suoi genitori⁶⁹, Willumsen si impose come uno dei più originali artisti dell'arte scultorea

⁶⁷ Cfr. Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 50

⁶⁸ Cfr. Mikael Wivel, *Dansk kunst i det 20. århundrede*, Gyldendal, København, 2008, p. 69

⁶⁹ Cfr. Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 23

simbolista⁷⁰. Sulla parte anteriore del vaso compaiono le teste degli adulti e il corpo e i piedi del bambino, elementi sproporzionati rispetto alla realtà; mentre quella posteriore è decorata da un elemento ornamentale. La donna è raffigurata come colei che dona la vita agli altri (e l'oggetto dell'opera, il vaso appunto, potrebbe dunque fungere da richiamo alla fertilità) ma anche qui, come già in *La fertilità*, il suo viso non tradisce alcuna emozione o affetto nei confronti del marito o del figlio. L'uomo guarda nella direzione opposta rispetto a lei, tanto che appaiono come estranei l'uno all'altra, uniti solamente, al centro, dal frutto della loro unione, raccolto su sé stesso in posizione fetale e reso in maniera più naturalistica rispetto ai genitori, entrambi dipinti con smalto blu⁷¹. La madre poggia su un'ornamentazione vegetale, che ancora una volta riconduce al concetto di nascita, crescita e vita in genere, mentre la testa dell'artista è adagiata su un grande piede arancione, a ricordare la zampa di una sfinge, che testimonia l'interesse che egli nutriva nei confronti dell'arte antica. Fin dal suo arrivo a Parigi nel 1889, infatti, Willumsen era rimasto affascinato dalle collezioni presenti nel Museo del Louvre, che visitava periodicamente. In particolare, apprezzava lo stile puro e decorativo che contrassegnava le opere disseminate tra le sale egizie e assire⁷², anche se questa opera sembrerebbe più che altro ispirata all'arte persiana e, nello specifico, a un tiratore d'arco proveniente dal Palazzo di Serse⁷³. Allo stesso tempo, avevano suscitato un'importante influenza su di lui gli artisti francesi che aveva avuto modo di incontrare in quegli anni, solo vedendo le loro opere o conoscendoli di persona, come nel caso di Gauguin. L'artista francese nel 1889, infatti, aveva realizzato una brocca in forma di autoritratto, in cui si era raffigurato con gli occhi chiusi e senza orecchie, come a volersi isolare dal mondo circostante, contrariamente però a Willumsen, che ha dotato sia il suo ritratto che quello della moglie di due grossi

⁷⁰ Cfr. *J.F. Willumsen. Farver og striber*, catalogo della mostra (ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, 2 giugno 2018 – 13 gennaio 2019), a cura di Christian Gether, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, Danmark, 2018, p. 10

⁷¹ Cfr. Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, p. 72

⁷² Cfr. Anne Gregersen, *J.F. Willumsens billedsamlinger, collageestetik og modifikation af fortiden*, in *Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 10 giugno 2018 – 30 dicembre 2018), Hatje Cantz Verlag GmbH, Berlin, 2018, p. 142

⁷³ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 86

occhi spalancati⁷⁴, una caratteristica che, assieme a fissità e stilizzazione, contrassegnerà anche altre sue opere scultoree future⁷⁵. A fungere da ispirazione, in questo caso, fu la serie di litografie realizzate da Odilon Redon col titolo *Les Origines*, a loro volta basate sull'opera di Charles Darwin *On the origin of the species*, in cui egli decretava come gli occhi siano, per una persona, la parte del corpo più importante, consentendole di sviluppare al meglio le proprie facoltà⁷⁶. A riguardo dell'opera, nel catalogo di una mostra che tenne presso il mercante d'arte Abel ad Oslo l'anno successivo, l'artista si espresse con le seguenti parole:

Il padre, la madre e il neonato. La stabilità della legge della procreazione è indicata dal fatto che un piede è sovrapposto all'altro. Sotto la testa della madre c'è un motivo decorativo di antichi alberi stilizzati, in armonia con la forma grave della composizione. Le teste della madre e del padre sono stilizzate e ricoperte da uno smalto blu brillante; il bambino al contrario è trattato in forme naturalistiche e ha un colore somigliante a quello della pelle e una vernice grassa. Per questa differenza tra stile e natura, tratto dello sviluppo e del non sviluppato⁷⁷.

Se dunque il *Vaso* ad un primo sguardo rappresenta semplicemente una famiglia, può essere interpretato, allo stesso tempo, in veste di un'opera universale, riguardante lo sviluppo della vita attraverso il tempo e lo spazio, gli stadi dell'evoluzione umana e naturale, le relazioni tra persone e in particolare quelle famigliari, nonché tutte le questioni riguardanti l'esistenza in genere. Questo tema è stato affrontato da Willumsen in un modo estremamente originale, segno che il suo soggiorno in Francia si era dimostrato proficuo per lo sviluppo della sua arte, per l'appropriazione di un nuovo stile e lo sviluppo di nuove teorie artistiche, tutti elementi che ormai era pronto ad importare in madrepatria.

⁷⁴ Cfr. Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 24

⁷⁵ Cfr. Henrik Wivel, *J.F. Willumsen. Dansk Klassiskerkunst*, Aschehoug, 2005, p. 18

⁷⁶ Cfr. Anne Gregersen, *Kunstneren som samler, kurator, kunsthistoriker og museumbygger, in Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 10 giugno 2018 – 30 dicembre 2018), Hatje Cantz Verlag GmbH, Berlin, 2018, p. 24

⁷⁷ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenhagen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p.85

DEN FRIE Udstilling

L'occasione per introdurre in Danimarca le novità in campo artistico assimilate in Francia fino ad allora si presentò sempre nel 1891, quando J.F. Willumsen e gli artisti Johan Rohde, Vilhelm Hammershøi Christian Mourier-Petersen, Malthe Engelsted e la coppia formata da Harald e Agnes Slott-Møller, decisero di creare, sulla scia del Salon des Refusés francese, una sorta di forum avanguardistico per la nuova arte e i nuovi artisti, un'alternativa all'esposizione accademica, presieduta da un giuria, che si teneva periodicamente a Charlottenborg⁷⁸.

Il primo artista menzionato, Johan Rohde, fu una delle voci più importanti del gruppo, colpito dalle nuove personalità che si stavano affacciando nel mondo dell'arte in Europa in quegli anni e che ebbe modo di conoscere nel corso dei suoi molteplici viaggi. Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta dell'Ottocento visitò quelle che in quegli anni erano ritenute le città più importanti, artisticamente parlando: Parigi, Amsterdam, Bruxelles, Monaco di Baviera, Londra⁷⁹. Nel suo diario del 1892⁸⁰ vengono menzionati Corot, Courbet, Degas, Monet, Pissarro, Fernand Khnopff, Jan Toorop, Pierre Puvis de Chavannes, Paul Cézanne, Gustave Moreau, Odilon Redon, Auguste Rodin, Henri de Toulouse Lautrec, Dante Gabriel Rossetti ed Edward Bourne Jones. In più, conobbe la danese Mette Gad, moglie di Gauguin, il quale era partito per Tahiti, entrando in contatto, così come Willumsen, col gruppo di Pont-Aven, e in particolare Emile Bernard, e i Nabis, guidati da Maurice Denis. Fu inoltre tra i primi, in Danimarca, a rendersi conto del talento e del genio di Van Gogh⁸¹. Fu quindi Rohde, in larga misura, a favorire questa ondata di innovazione artistica in Danimarca, fatta di simbolismo e avanguardie. Tra i protagonisti di *Den Frie*, però, il più noto è sicuramente il simbolista Hammershøi, che nel 1891 aveva compiuto un viaggio a Parigi con la moglie Ida, incontrando e intessendo un buon rapporto di amicizia con Willumsen e Juliette ed entrando a sua volta in contatto con l'innovativa fucina di idee

⁷⁸ Cfr. Henrik Wivel, *J.F. Willumsen. Dansk Klassikerkunst*, Aschehoug, 2005, p. 13

⁷⁹ Cfr. Mikael Wivel, *Dansk kunst i det 20. århundrede*, Gyldendal, København, 2008, p. 10

⁸⁰ Editto nel 1955

⁸¹ Cfr. Mikael Wivel, *Dansk kunst i det 20. århundrede*, Gyldendal, København, 2008, p. 10

artistiche che aveva luogo in Francia⁸². Il mantra di *Den Frie*, allora come adesso, è sempre stato lo stesso, cioè che è “*altamente assorbita nella sua età contemporanea*”⁸³. La prima esposizione di questi artisti controcorrente ebbe luogo presso la libreria Kleis a Vesterbro⁸⁴, il quartiere a ovest di Copenhagen, e fu in questa occasione che Willumsen espose sia l’incisione della *Fertilità* che il *Vaso della famiglia*, creando scandalo nell’opinione pubblica ma al contempo suscitando la curiosità e l’interesse degli osservatori. Nel corso della sua carriera il suo stile sempre controverso e il suo temperamento passionale gli procurarono commissioni, fama, ricchezza, ma allo stesso tempo costituirono per lui una sorta di maledizione, facendo sì che attirasse su di sé diversi oppositori, che descrissero la sua arte come grezza, brutale, incasinata, ingenua in modo incomprensibile⁸⁵. Grazie alla *Fertilità*, nel corso di sette settimane più di ventimila persona attraversarono i locali della mostra, che risultò alla fine una via di mezzo tra un gran successo e un grande scandalo allo stesso tempo⁸⁶. Nel 1893 il gruppo di *Den Frie* cercò un luogo stabile in cui poter esporre, e lo trovò nei pressi del municipio, dove l’architetto Thorvald Bindesbøll progettò il nuovo padiglione di legno e dove diversi artisti internazionali del calibro di Paul Gauguin e Vincent Van Gogh parteciparono all’esibizione che si tenne quell’anno⁸⁷. Cinque anni dopo, l’esposizione si spostò in Aborre Park, a Vesterport, e questa volta fu Willumsen stesso a progettare il nuovo padiglione, traendo ispirazione dall’architettura egizia, dai templi dell’antica Grecia e dalla mitologia. A suggerirlo, è presente la figura di Pegaso posta sulla facciata, con un giovane che lo cavalca, simbolo della libertà dell’arte e dell’ispirazione poetica. Lo stesso soggetto lo ritroviamo su uno dei manifesti che Willumsen realizzò per una delle esibizioni, ovvero quella del 1902, dove il cavallo alato e l’uomo sul suo dorso sorvolano un bosco stilizzato, simboleggiando un’unione

⁸² Cfr. Henrik Wivel, *Hammershøi i Davids Samling*, Davids Samling, København, 2017, p. 88

⁸³ Cfr. <https://denfrie.dk/om-os/om-den-frie/> (visitato l’ultima volta il 23 giugno 2021)

⁸⁴ Cfr. Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 50

⁸⁵ Cfr. Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 19

⁸⁶ Cfr. *J.F. Willumsen. Farver og striber*, catalogo della mostra (ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, 2 giugno 2018 – 13 gennaio 2019), a cura di Christian Gether, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, Danmark, 2018, p. 13

⁸⁷ Cfr. Mikael Wivel, *Dansk kunst i det 20. århundrede*, Gyldendal, København, 2008, p. 11

tra uomo, natura e cultura⁸⁸, tema già presente nel manifesto del 1896. In questo caso, Willumsen ha raffigurato una statua di una donna etrusca in mezzo a quattro alberi stilizzati che si innalzano al di sopra di un fitto bosco (il quale costituisce un motivo ricorrente nell'arte nordica) a rappresentare, secondo l'artista, la nuova generazione di artisti che circonda e si ribella contro l'arte tradizionale⁸⁹. Per rappresentare quest'ultima, Willumsen si servì di una statuette di una kore etrusca che il Nationalmuseet di Copenhagen aveva acquistato a Roma nel 1894⁹⁰, modificando però la forma originale e conferendole un aspetto meno ieratico. Un tema simile, ossia quello della connessione tra arte e natura, venne affrontato anche dallo svizzero Ferdinand Hodler nel suo manifesto per la XIX Mostra della Secessione a Vienna, tenutasi nei primi mesi del 1904⁹¹, in cui vediamo un giovane uomo nudo steso su un prato, dall'aspetto sognante e con gli occhi chiusi, reso in maniera stilizzata così come l'ambiente circostante, segno che questi artisti, seppur distanti geograficamente, erano in contatto tra loro, trovando ispirazione e influenzandosi a vicenda. Questo lo si nota anche guardando l'edificio stesso, che appare ispirato alla Haus der Secession di Vienna, progettata da Joseph Maria Olbrich guardando in egual modo all'architettura egizia, e inaugurata sempre nel 1898⁹².

In seguito, nel 1913, venne demolito e trasferito nella sua sede attuale, in un'altra zona di Copenhagen, in Oslo Plads. Fu ricostruito sempre sulla base dei disegni di Willumsen, con i vecchi materiali già utilizzati in passato, e venne ingrandito a più riprese, anche se nel biennio 2012-2014 è stato riportato al suo aspetto originale, così come lo aveva voluto il suo architetto⁹³.

⁸⁸ Cfr. Ulla Hjorth, *J.F. Willumsen i Europa*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2006, p. 23

⁸⁹ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenhagen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 117

⁹⁰ Cfr. *ibid.* p. 119

⁹¹ Cfr. Ulla Hjorth, *J.F. Willumsen i Europa*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2006, p. 26

⁹² Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenhagen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 120

⁹³ Cfr. <https://denfrie.dk/om-os/om-den-frie/> (visitato l'ultima volta il 23 giugno 2021)

Al giorno d'oggi, *Den Frie* ospita circa dieci mostre all'anno, presentando un variegato programma legato all'arte danese e al panorama internazionale, fungendo da piattaforma di lancio per istanze artistiche e culturali contemporanee, connettendo tra loro opere, artisti e pubblico.

Dopo aver dato vita ad un evento di simile portata e in seguito all'esperienza in Francia, l'artista probabilmente pensò che fosse arrivato il momento di allargare il proprio bagaglio di conoscenze e di cambiare aria, letteralmente. E lo fece recandosi in un territorio fino ad allora da lui inesplorato, ossia quello norvegese.

L'anno prima della nascita di Willumsen, il poeta norvegese Aasmund Olavsson Vinje diede un nome a un'area montuosa particolarmente selvaggia e altrettanto magnifica della Norvegia, ovvero *Jotunheimen* “la casa dei giganti”, che secondo le antiche leggende norrene sarebbe la casa degli *Jotnene*, creature colossali della mitologia nordica⁹⁴. Non avrebbe potuto scegliere un nome più adatto per un luogo che tutt'ora si presenta maestoso, mistico e spettacolare, e che seppe suscitare anche l'ammirazione di Willumsen stesso, il quale infatti vi si recò per un viaggio nel 1892, che costituì la sua prima avventura in Norvegia. Salpò da Oslo per poi navigare lungo la costa, verso le isole Lofoten⁹⁵, desideroso di allontanarsi per un periodo dal trambusto della città e della civilizzazione, immergendosi invece nella quiete della natura. Alla pari di altri artisti del tempo che egli stesso conosceva, del calibro di Edvard Munch, Koloman Moser e Ferdinand Hodler⁹⁶, prese in considerazione gli influssi positivi che la montagna, assieme alla solitudine, all'aria pulita e all'ambiente maestoso che la caratterizzano, avrebbe suscitato sulla sua vena artistica. L'artista al quale fece maggiormente riferimento fu però Félix Vallotton, e in particolare ammirava due sue incisioni su legno raffiguranti il Monte Bianco⁹⁷. Allo stesso tempo, Willumsen nel suo dipinto ha realizzato una sorta di conglomerato di esperienze artistiche di diverso

⁹⁴ Cfr. <https://jotunheimen.com/en/> (visitato l'ultima volta il 29 giugno 2021)

⁹⁵ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 14

⁹⁶ Cfr. Henrik Wivel, *J.F. Willumsen. Dansk Klassikerkunst*, Aschehoug, 2005, p. 19

⁹⁷ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 103

tipo, come le incisioni e le stampe giapponesi, aventi come temi aspri rilievi montuosi, oppure gli arazzi norvegesi o opere pittoriche di artisti norvegesi, nelle quali aveva modo di vedere come quei pittori avessero raffigurato il paesaggio della loro stessa nazione, come ad esempio il pittore e decoratore Gerhard Munthe, noto in particolare per i suoi arazzi ispirati alla mitologia nordica, realizzati in particolare per risvegliare l'identità nazionale della Norvegia⁹⁸.

Ma a fungere da ispirazione fu anche la lettura di alcuni testi letterari e filosofici coi quali aveva avuto modo di entrare in contatto in quel periodo, come quelli scritti da Nietzsche o dallo scrittore danese Georg Brandes; ma in particolare attinse del materiale utile alla sua opera dal libro *Sartor Resartus* di Thomas Carlyle, scritto tra il 1833 e il 1834. In esso, il personaggio principale ricerca la solitudine intraprendendo un percorso in una continua successione di catene montuose deserte, tra laghi limpidi e sulle cime innevate di monti sui quali si riflette la potente luce solare. Il tema dei rilievi proverrebbe dallo stesso libro, in cui viene affrontata la contrapposizione tra uomini saggi e ispirati dalla natura e uomini indifferenti e incapaci di vedere oltre il proprio naso⁹⁹.

E infatti da questo suo soggiorno tra i monti norvegesi, ne risultò quello che può essere definito il suo primo dipinto introspettivo: stando da solo con i suoi pensieri e con le sue sensazioni in un posto tanto inospitale e disabitato, ebbe modo di dar loro forma come non mai prima, trasponendoli quindi sulla tela e, come vedremo, anche sulla cornice. Come ha scritto l'artista stesso nei suoi diari, il suo scopo non era quello di rappresentare il paesaggio vero e proprio, così come gli si presentava davanti agli occhi, bensì la sua interiorità, facendolo quindi fungere da proiezione del suo mondo interiore. Per fare ciò, ha rappresentato tutto l'ambiente montano in un solo dipinto, in una sorta di condensazione di diverse immagini mescolate tra loro in modo da rendere la particolare atmosfera con la quale aveva avuto a che fare quando era lì¹⁰⁰. Come affermò egli stesso, questo dipinto costituì un punto di svolta per il suo sviluppo artistico, tanto da considerarlo il suo "*primo quadro veramente poetico*". L'idea gli venne un giorno mentre camminava sulla strada verso il suo atelier parigino, quando

⁹⁸ Cfr. *Ibid.* p. 104

⁹⁹ Cfr. *Ibid.* p. 103

¹⁰⁰ Cfr. Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, p. 38

tra sé e sé si disse che era arrivato il momento di “*poeticizzare la materia stessa*”, piuttosto che prendere in prestito la poesia altrui, scritta nei libri o nelle storie che leggeva¹⁰¹. Come una poesia è costituita da un insieme di versi dettati dall’interiorità del poeta, così questo dipinto è formato da un insieme di immagini diverse, derivanti dalla visione del pittore e assemblate assieme secondo la sua volontà.

Lo stesso artista ha dato una descrizione delle impressioni suscitategli da quel luogo, assieme a una sommaria spiegazione della sua opera, includendo la seguente didascalia quando la espose alla *Frie Udstilling* l’anno in cui la ultimò:

Le nuvole svanirono e scoprii me stesso sull’orlo di un abisso che si apriva verso un paesaggio montagnoso nell’alto Nord, gravemente e brutalmente ricoperto con ghiaccio e neve eterni, un mondo inabitabile al genere umano. Le immagini sul rilievo si formarono sotto l’impressione di questa grave atmosfera. Le figure sul rilievo sulla sinistra rappresentano quelli che con la forza di volontà tentano di trovare il collegamento tra l’infinitamente grande e l’infinitamente piccolo, tramite l’apprendimento e la comprensione. L’infinitamente grande è rappresentato da una scia di stelle, l’infinitamente piccolo da dei microbi. La figura in basso sta traendo l’ispirazione; la figura in alto si sente convinto dei risultati corretti della sua ricerca. Il rilievo sulla destra rappresenta un contrasto a quello di sinistra: il senza scopo; sotto due uomini, uno dei quali che sta tessendo una tela che l’altro sta disfacendo nell’immediato; nel mezzo un gruppo di indifferenti; sopra una figura che rappresenta un sogno chimerico. In alto la cornice reca una rappresentazione decorativa di una catena montuosa, eseguita in smalto su rame¹⁰².

La cornice è una sorta di continuazione della tela, riprende il soggetto del dipinto. Questo stretto contatto tra le due parti divenne in seguito uno dei marchi di fabbrica di Willumsen, che così aveva anche modo di dedicarsi a pittura e scultura assieme, in una rappresentazione di natura e ornamento allo stesso tempo, un sintesi di arte e artigianato, secondo il concetto di *Gesamtkunswerk* che nell’ultimo decennio dell’Ottocento aveva preso piede nel mondo dell’arte¹⁰³. *Jotunheim* è allo stesso tempo un dipinto, un rilievo e una poesia, in cui diverse polarità convivono: l’infinitamente grande e l’infinitamente piccolo, il determinato e l’indifferente, la ragione e il sentimento, l’uomo e la natura. Il tema raffigurato al centro a sua volta costituisce una contrapposizione tra elementi diversi, in cui le alture si specchiano nel lago e l’altezza

¹⁰¹ Cfr. Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 18

¹⁰² Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 15

¹⁰³ Cfr. Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, p. 45

infinita dei monti si contrappone dunque all'infinita profondità delle acque. Willumsen era particolarmente affascinato dalla presenza dei numerosi laghi in quella zona al sud della Norvegia, ripartiti su più livelli, che gli diedero modo di giocare con elementi quali simmetria, riflesso e ripetizione, che costituiscono il cardine dell'opera¹⁰⁴. Diverse macchie di neve presenti sui rilievi montuosi sono personificazioni di corpi e teste di animali, e l'intera tela mescola tra loro simbolismo, ornamento e rappresentazione del paesaggio naturale¹⁰⁵. I rilievi presenti a destra e sinistra, raffiguranti la natura umana, si presentano come un'ideale continuazione del soggetto centrale. Le persone volenterose e determinate, a sinistra, traggono beneficio dal freddo e dal ghiaccio, i quali contribuiscono a fortificarle e ad acuire i loro sensi; quelle a destra, invece, si indeboliscono, in quanto sono legate alla loro irrazionalità e confusione, rappresentate dal fogliame e dalle corde di vimini che due uomini stanno intessendo, e alla fine soccombono alla grandezza della natura¹⁰⁶. In alto, è invece presente una catena montuosa in smalto, realizzata per ultima, a prolungare le montagne dipinte sulla tela.

Per arrivare al risultato finale, Willumsen realizzò una serie di schizzi e bozzetti, per un totale di 115 acquerelli preparatori¹⁰⁷; le prime pennellate su tela le diede nella sua camera d'albergo a Framnæs, affacciato sul lago di Tyin, per poi concludere l'opera una volta tornato a Parigi¹⁰⁸.

Jotunheim costituisce un'opera di svolta nella carriera artistica di Willumsen, considerabile come l'apripista della sua produzione successiva. In essa convivono l'interesse per la natura e la montagna in particolare, che ritroveremo in altri suoi dipinti, nonché il simbolismo, il misticismo, la filosofia, l'attenzione verso il rapporto tra uomo e natura, tutti temi che saranno al centro delle sue opere future. In particolare,

¹⁰⁴ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 99

¹⁰⁵ Cfr. Anne Gregersen, *Vitale Willumsen. J.F. Willumsens dyrkelse af krop, natur og livskraft*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2008, p. 28

¹⁰⁶ Cfr. Henrik Wivel, *J.F. Willumsen. Dansk Klassikerkunst*, Aschehoug, 2005, p. 22

¹⁰⁷ Cfr. Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, p. 43

¹⁰⁸ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 98

i temi del rilievo ai lati di questo originale paesaggio norvegese, rappresentarono un punto di partenza per la sua opera più colossale, *Il Grande Rilievo*, una monumentale scultura che lo vide impegnato, tra varie interruzioni e riprese, dal 1893 agli anni Venti del secolo successivo¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Cfr. Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 18

IMMAGINI DI FINE CAPITOLO



Figura 7. J.F Willumsen, Donne bretoni sulla strada



Figura 8. J.F. Willumsen, *Due donne bretoni si separano dopo una chiacchierata*

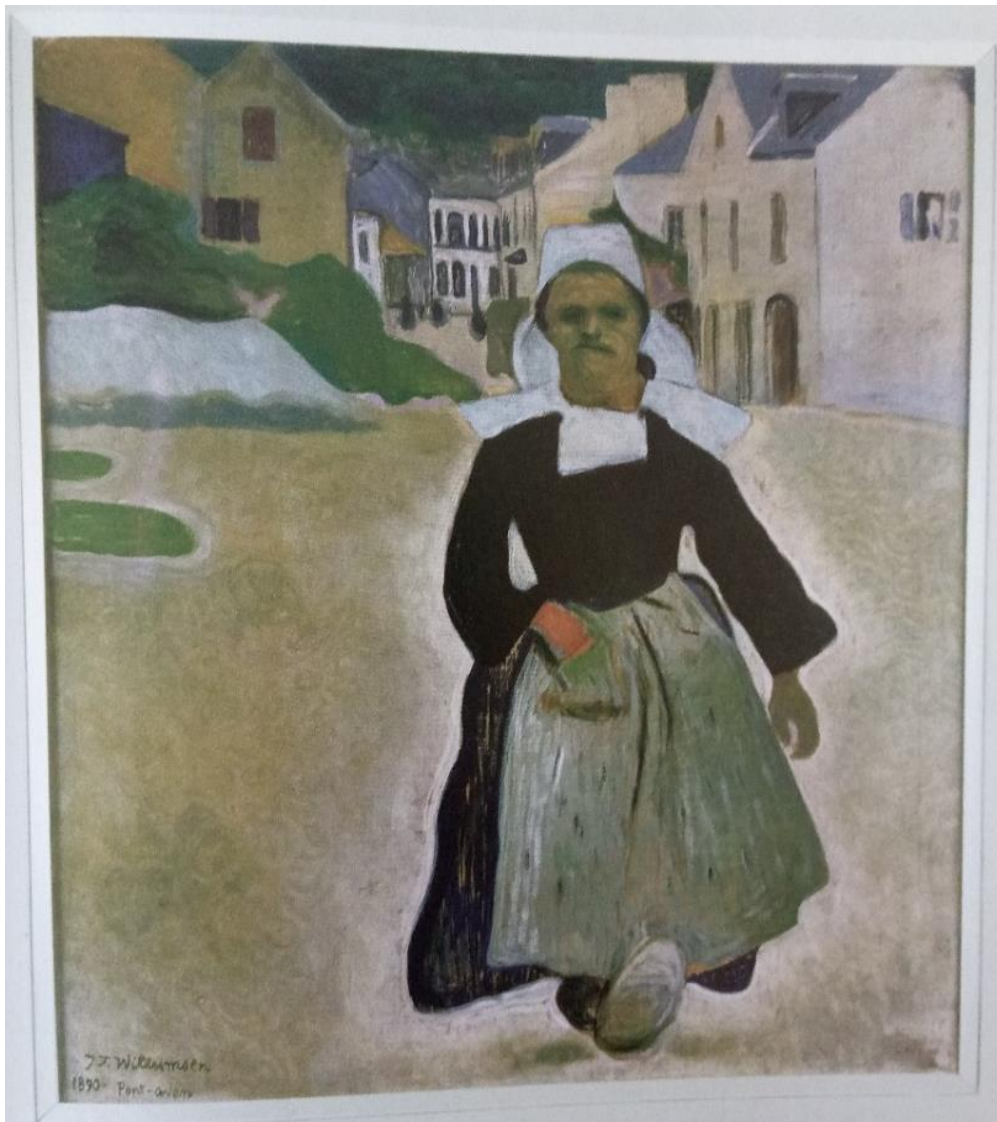


Figura 9. J.F. Willumsen, *Tipica donna bretone*



Figura 10. J.F. Willumsen, *Montagnes Russes*



Figura 11. J.F. Willumsen, Cocotte a caccia presso Montagnes Russes



Figura 12. J.F. Willumsen, Fertilità



Figura 13. J.F. Willumsen, Il vaso della famiglia



Figura 14 Paul Gauguin, Brocca in forma di autoritratto

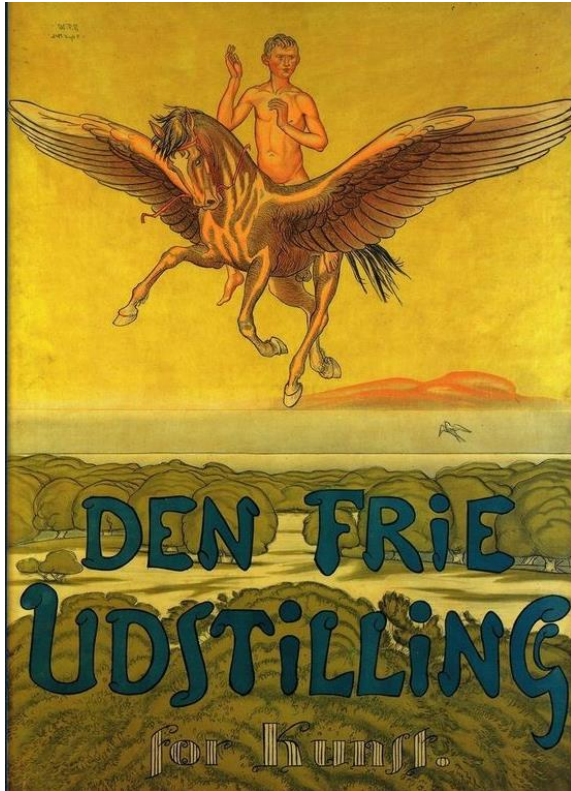


Figura 15. J.F. Willumsen, Manifesto per Den Frie Udstilling. 1902

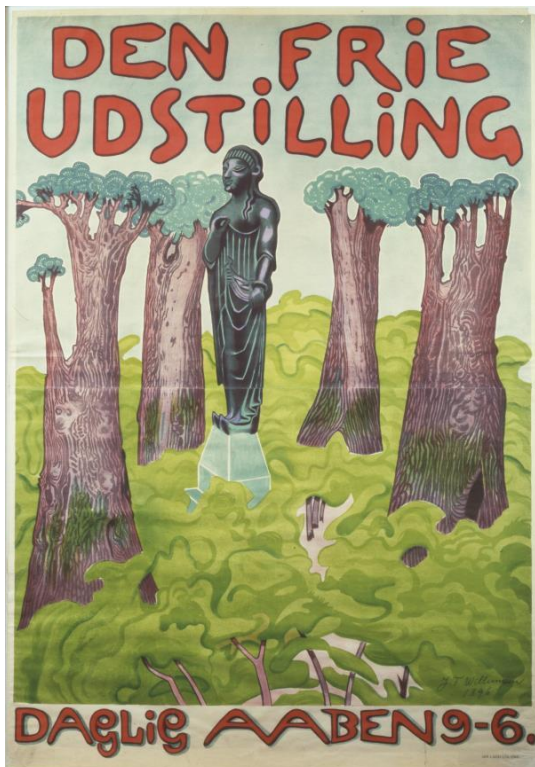


Figura 16. J.F. Willumsen, Manifesto per Den Frie Udstilling. 1896



Figura 17. La sede di Den Frie come si presenta al giorno d'oggi



Figura 18. J.F. Willumsen, facciata dell'edificio di Den Frie, dettaglio

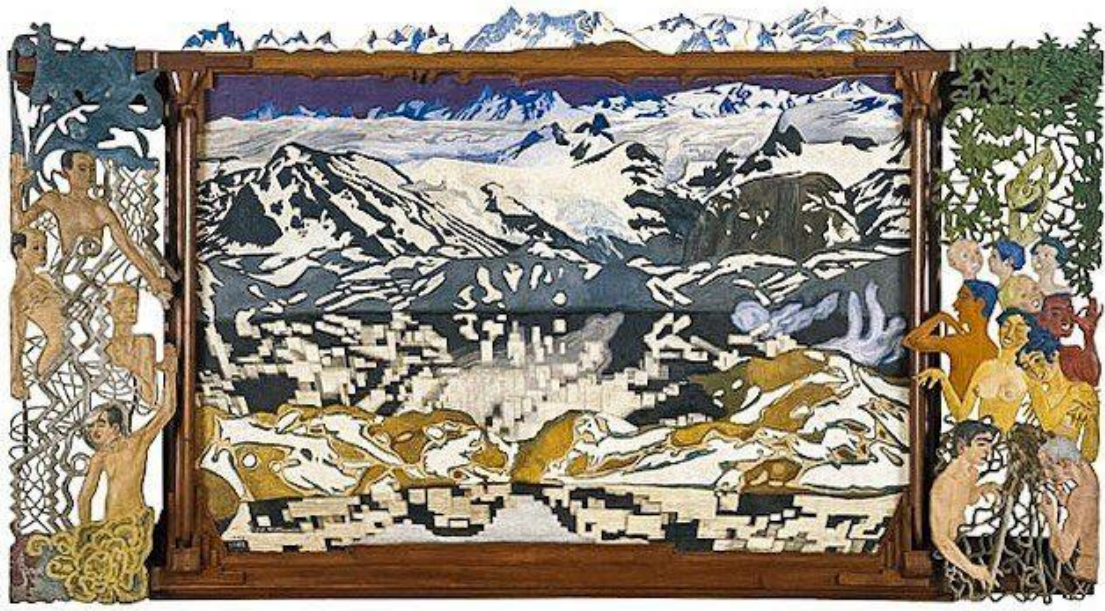


Figura 19. J.F. Willumsen, Jotunheim



Figura 20. Félix Vallotton, Veduta del Monte Bianco



Figura 21. Félix Vallotton, Veduta del Monte Bianco



Figura 22. Gerhard Munthe, Veduta di Nevlunghavn



Figura 23. Gerhard Munthe, Le Figlie delle Luci del Nord

WILLUMSEN SCULTORE E CERAMISTA

Il *Vaso della famiglia*, come già visto, costituì per Willumsen un punto di svolta nella sua carriera, in quanto cominciò ad appassionarsi e a dedicarsi a una forma d'arte diversa dalla pittura e dalla grafica alle quali aveva prima sempre dedicato il suo tempo e le sue forze. A partire da quest'opera e dai due rilievi presenti in *Jotunheim*, apportò anche in scultura delle importanti novità per l'epoca.

Se inizialmente subì gli influssi primitivisti dell'arte di Gauguin, presto li abbandonò, a favore piuttosto di un originale naturalismo¹¹⁰, elaborato secondo la sua personale percezione delle figure e degli oggetti che aveva davanti agli occhi. Se prima si era dedicato ad opere di dimensioni ridotte, si cimentò in seguito in un'opera che costituisce un caso unico nel suo genere, sia per i soggetti raffigurati che per i temi affrontati (e per il modo in cui è stato fatto).

La sua opera scultorea più colossale è indubbiamente *Il Grande Rilievo*. L'idea venne concepita dall'artista alla fine del 1893 e lo impegnò fino al 1928. Non vi lavorò infatti ininterrottamente ma vi si dedicò a più riprese per tutto il 1894, tra il 1896 e il 1899 e nel corso degli anni Venti del Novecento, quando ricevette una commissione ufficiale dallo Stato danese¹¹¹. L'ispirazione per questa immensa scultura provenne da un viaggio negli Stati Uniti che intraprese nell'estate del 1893 appunto, in occasione del quale visitò la Fiera Mondiale Colombiana che si tenne a Chicago quell'anno. Inizialmente aveva previsto di realizzarlo in ceramica, con intarsi in legno, bronzo, marmo, madreperla, in veste di decorazione per il muro di un bar della vibrante città americana in cui si trovava, per fungere da fonte di piacere per gli occhi e per essere d'ispirazione ai dinamici statunitensi che frequentavano quel locale durante le pause lavorative, invogliandoli a sviluppare le loro capacità e a migliorarsi costantemente. Quando compì sessantasei anni, nel 1923, lo Statens Museum for Kunst di Copenhagen gli commissionò l'opera ufficialmente, quindi Willumsen abbandonò definitivamente il progetto iniziale per dedicarsi a qualcosa di diverso, che non fosse più meramente volto a soddisfare il piacere di chi lo osservava, ma che avesse una funzione educativa,

¹¹⁰ Cfr. Mikael Wivel, *Dansk kunst i det 20. århundrede*, Gyldendal, København, 2008, p. 125

¹¹¹ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 38

come una sorta di compendio della sua conoscenza della natura umana intera che parlasse ai danesi, non più agli americani. Si ritrovò così a lavorare a un'opera grandiosa e imponente, e per fare ciò iniziò cambiando il materiale principale di costruzione, passando dalla ceramica al ben più costoso marmo¹¹².

Di ritorno dagli USA, nell'autunno del 1893, Willumsen cominciò a lavorare ai bozzetti preparatori per l'opera. Secondo i suoi piani, avrebbe dovuto impiegare un anno e mezzo per completarla, ma già dal principio dimostrò di avere le idee poco chiare su come sviluppare il tema. A suo avviso, più grande e più bella era l'idea per la quale l'arte stava al servizio, più valore avrebbe ottenuto il lavoro, e riteneva che l'errore degli artisti a lui contemporanei fosse proprio quello di non dare più troppo peso all'idea. Per lui, l'arte non aveva alcun obiettivo di per sé, bensì rappresentava un mezzo per esprimere qualcosa, alla pari di una lingua come letteratura e musica. Come esse, anche la pittura aveva per lui un senso di eticità, avrebbe dovuto parlare alle persone e contribuire a migliorarle¹¹³. Ciò che desiderava, era dare forma all'esperienza interiore umana, come già visto in *Jotunheim*. Per lui l'opera non doveva fungere da specchio in cui l'osservatore potesse riflettersi passivamente, ma piuttosto l'arte avrebbe dovuto costituire il punto di avvio attivo del processo di sviluppo di una persona¹¹⁴.

Per questi motivi Willumsen si dimostrò a più riprese tormentato in corso d'opera, alternando periodi di dedizione e lavoro a momenti in cui decise di dedicarsi ad altro, archiviandola temporaneamente in attesa di giungere a risultati per lui più convincenti.

Inizialmente, parte del *Rilievo* avrebbe dovuto consistere in una fila di musicisti completamente dominati, posseduti e deformati dai loro stessi strumenti. Ne risultò quello che oggi conosciamo col nome di *Fregio dei Musicanti*, un'opera che è prova della grande creatività e fantasia che erano proprie dell'artista, la cui arte oscillava sempre tra il sublime, il grottesco e il caricaturale. La figura del direttore d'orchestra somiglia a una sorta di pentola coi piedi, la cui parte superiore è costituita da una testa

¹¹² Cfr. Mikael Wivel, *Dansk kunst i det 20. århundrede*, Gyldendal, København, 2008, p. 306

¹¹³ Cfr. Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, pp. 17-18

¹¹⁴ *Ibid.* p. 20

dotata di orecchie colossali, forse per sentire meglio i suoni degli strumenti della banda. Verso questa creatura vediamo dirigersi una fila di sei musicisti che hanno teste e corpi di dimensioni innaturali, con gambe e piedi minuscoli, come il violinista, il suonatore di liuto e quello di corno, il bassista, il percussionista e il tenore¹¹⁵. Il Fregio avrebbe dovuto comparire sulla parte superiore del *Rilievo*, seppur disconnesso dal resto della composizione, ma abbandonò definitivamente l'idea e oggi il bozzetto in gesso costituisce un'opera a sé stante.

In un altro studio preparatorio, Willumsen ha posizionato in basso due gigantesche figure che ne sorreggono delle altre di più piccole sulle loro braccia tese. A sinistra compare la *Parodia* nelle sembianze di una donna che sembra pronta a combattere, vestita con un'armatura, mentre un uomo in abiti femminili si inginocchia accanto a lei. A destra c'è una donna che dovrebbe avere un effetto di incoraggiamento e compaiono molteplici piccole figure alla sua sinistra. Sul fondo, secondo Willumsen, ci sarebbe il posto in cui confluisce tutto ciò che non comprendiamo perfettamente. Le due figure principali sono tagliate dalla vita in giù, come se fossero immerse tra le onde del mare e come le altre grandi figure, appaiono come una coppia, unita dalle braccia. Nei suoi diari, oltre a una serie di disegni e schizzi, l'artista annotò i suoi pensieri e le sue riflessioni riguardo il lavoro che stava conducendo, spiegando anche il significato delle figure da lui create, che a tratti può sembrare difficile da comprendere. Willumsen ci tenne a porre enfasi sul fatto che non stava realizzando quell'immensa scultura per mostrare al mondo le sue capacità artistiche, ma piuttosto per far vedere agli osservatori a quante ricerche e a quanti dubbi si debba andare incontro al fine di ottenere chiarezza all'interno della propria mente e dei propri pensieri. Il suo desiderio principale era quello di mostrare la molteplicità delle buone e cattive possibilità offerte dalla vita¹¹⁶. Il *Rilievo* avrebbe dovuto essere la prova concreta del potenziale artistico e creativo, che attraversando fasi di ricerca, dubbio e caos, avrebbe portato alla realizzazione di un'opera colossale, sia in senso fisico che

¹¹⁵ Cfr. Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 19

¹¹⁶ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, pp. 38-39

figurato¹¹⁷. Con la scultura, avrebbe dunque raffigurato le diverse sfaccettature di ciò che si nasconde all'interno dell'animo umano, rendendo quest'ultimo, in qualche modo, visibile e palpabile.

Willumsen nel corso degli anni che gli occorsero per portare a compimento la scultura, conservò il motivo dell'uomo in abiti femminili e la donna guerriera ma cambiò più volte quello presente sulla destra. Alla fine del 1894 fece ritorno a Copenhagen e dedicò al *Rilievo* un'intera parete del suo nuovo studio a Hellerup. Qui aveva un forno per cuocere le ceramiche e nel 1896 realizzò la testa di *Riflessione* o *Intelligenza* che si può considerare un autoritratto, in quattro copie¹¹⁸. Willumsen aveva pensato di apporla in contrapposizione a quella denominata *Sentimento* o *Istinto*, spiegando chiaramente quale fosse l'effetto visivo da lui desiderato. Le due figure avrebbero dovuto essere realizzate in maiolica dura, tali da apparire possenti, convincenti e accattivanti, capaci di attirare l'osservatore attraverso i differenti stadi dell'evoluzione. Dovevano rappresentare delle qualità agli opposti, essere più grandi degli altri personaggi del rilievo e essere inscalfibili. La testa della *Riflessione*, dai tratti molto simili a quelli dell'artista stesso, venne realizzata in quattro colori differenti: una turchese, due di colore rossastro e un'altra color sabbia¹¹⁹.

Un'altra figura che gli servì da bozzetto è la statuetta della *Ragazza con i pantaloni*, realizzata nel 1897, anch'essa in più esemplari: una in argilla bruciata smaltata di rosso, due in smalto bianco e una in bronzo dorato¹²⁰. In tutti e quattro i casi essa, con le sue lunghe trecce, il dolce sorrisetto sul volto e l'aria ingenua simboleggia, a parere di Willumsen, la più alta forma di gioia, ovvero la bellezza estetica. Con questa donna in abiti maschili, l'artista rese noto il suo rispetto per la donna emancipata, che stava iniziando a farsi strada nella società del tempo. L'ispirazione gli venne dalla visione di una tuta inventata dalla scultrice Anne Marie Carl Nielsen, moglie del compositore

¹¹⁷ Cfr. Henrik Wivel, *J.F. Willumsen. Dansk Klassikerkunst*, Aschehoug, 2005, p. 25

¹¹⁸ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 39

¹¹⁹ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenhagen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), pp. 111-113

¹²⁰ Cfr. Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 44

Carl Nielsen e amica di Willumsen, che le donò, oltretutto, uno degli esemplari rossastri di *Riflessione* nel 1900¹²¹. Questa tuta veniva utilizzata da alcune giovani donne facenti parte di un club ciclistico al quale egli stesso si iscrisse; un tipo di abbigliamento sportivo che causò non poche polemiche tra le persone dell'epoca e del quale l'artista subì immediatamente il fascino, esprimendo il suo pensiero a riguardo: “*uomini con vestiti femminili, donne con vestiti maschili, pensate alle conseguenze di ciò nel mondo! Il prossimo secolo sarà caratterizzato da questo nuovo rapporto tra i sessi*”.¹²² Se consideriamo la società (almeno quella occidentale) dei nostri tempi, in cui i confini tra genere maschile e femminile sono sempre più labili e in cui si cerca in ogni modo, giorno dopo giorno, di raggiungere la tanto agognata parità dei sessi, possiamo affermare che Willumsen ci abbia visto giusto.

Ad ispirarlo riguardo questo tema, ovvero la forza della donna e il suo progressivo desiderio di slegarsi dall'autorità maschile per rendersi indipendente, fu l'incontro, avvenuto nel 1897, con la scultrice Edith Wessel Lautrup presso la fabbrica di porcellane Bing & Grøndahl, una donna affascinante destinata a diventare la nuova moglie di Willumsen dopo il divorzio da Juliette¹²³, della quale torneremo a parlare in seguito. E fu proprio dall'incontro con Edith e dal periodo felice che stava vivendo che prese forma un altro motivo presente sul *Rilievo*, ossia *Appartenenza*. Lo schizzo iniziale venne realizzato nel 1897, poi nel 1899 venne creata la statuetta in gesso che raffigura un uomo e una donna vestiti con la stessa tuta della *Ragazza con i pantaloni*. Essi sono posti su quello che sembra un capitello greco, uniti in un gesto affettuoso, mentre si cingono a vicenda col braccio. Solo nel 1928 prese forma il soggetto definitivo, sotto il nome di *La giovane coppia innamorata*, che rappresenta la stessa coppia, stavolta nuda e unita non solo dall'abbraccio ma anche dall'incrocio delle gambe, e realizzata in bronzo dorato. Sia l'uomo che la donna hanno i gomiti alzati e sembra si stiano liberando dalla superficie del *Rilievo*, pronti ad andare insieme nel

¹²¹ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 113

¹²² Cfr. Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 26

¹²³ Cfr. *J.F. Willumsen. Farver og striber*, catalogo della mostra (ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, 2 giugno 2018 – 13 gennaio 2019), a cura di Christian Gether, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, Danmark, 2018, p. 13

mondo, uniti dal loro amore dopo aver affrontato le difficoltà che fanno parte della vita di ogni essere umano. Essi sono il simbolo della più alta forma di liberazione, secondo Willumsen, simbolo della completezza e della gioia che ognuno di noi in vita ambisce a raggiungere¹²⁴.

In occasione del suo sessantaseiesimo compleanno, come già annunciato, lo Stato commissionò ufficialmente il *Rilievo* a Willumsen. Inizialmente venne collocato allo Statens Museum for Kunst, ma venne trasferito al J.F. Willumsens Museum quando i lavori di realizzazione di quest'ultimo vennero portati a termine.

Ciò che vediamo oggi osservandolo, è una sorta di collezione di figure diverse, un insieme di tipologie di persone ben distinte tra loro: figure fredde, quasi inespressive, si alternano a volti espressivi, che lasciano trasparire emozioni e si muovono attraverso forme stilistiche diverse, dal classico al caricaturale. Furono proprio questa mancanza di coerenza stilistica e il pluralismo delle figure raffigurate a causargli molte critiche negative nel 1928, quando venne esposto per la prima volta al pubblico. Vilhelm Wanscher, professore di arte e architettura, scrisse che si trattava di “*uno strano accumulo di materiali che non stavano bene insieme e un conglomerato di figure realizzate in un lasso di tempo di oltre trent'anni, in più stadi diversi*”¹²⁵. Queste critiche non ci stupiscono, in quanto all'epoca si trattava di un lavoro innovativo sotto diversi aspetti, ovvero per quanto concerneva la composizione, il soggetto, lo stile (ispirato all'arte egizia e greca); e si può dire che anche al giorno d'oggi susciti stupore e spinga chi lo osserva a porsi delle domande riguardanti il suo contenuto.

Nel 1928 l'artista stesso diede una spiegazione della sua colossale opera:

Il Grande Rilievo, un brano di musica, è eseguito in marmo, pietre colorate diverse e bronzo dorato e contiene diversi simboli della visione da parte dell'artista dell'esistenza e della vita umana. Due giganti sono stati posizionati nel mezzo di una vasta superficie e dividono il rilievo in due metà, un lato positivo e uno negativo. Questo corrisponde in qualche maniera a un'idea già espressa nei due rilievi ai lati del dipinto Jotunheim. Uno dei giganti, quello sulla sinistra, rappresenterebbe la fredda Riflessione o piuttosto il freddo Calcolo. Sul suo braccio teso, in alto a sinistra ci sono due grandi figure: un uomo in abiti

¹²⁴ Cfr. Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, p. 99

¹²⁵ Cfr. Anne Gregersen, *J.F. Willumsens billedsamlinger, collageestetik og modifikation af fortiden, in Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 10 giugno 2018 – 30 dicembre 2018), Hatje Cantz Verlag GmbH, Berlin, 2018, p. 149

femminili, chiamato *Debolezza*, dominato da una donna, una furia in armatura, chiamata *Guerra*. Sotto queste due figure repellenti, nell'abisso compaiono i disgraziati della società umana, raffiguranti la sofferenza. L'altro gigante, quello sulla destra, che tiene la mano del primo gigante, ha tratti più dolci, e dovrebbe essere visto come *l'Immediatezza* o *l'Istinto*. I suoi occhi sono chiusi. Sul suo braccio sinistro teso di lato stanno altre due figure, un uomo, il *Lavoratore*, simboleggiante la volontà e l'azione, e una *Donna*, che con ammirazione e amore tira la mano sinistra del lavoratore sul suo cuore pulsante. Attorno a questi sei grossi simboli o tipi c'è una folla di figure più piccole. Seguono delle linee ondulate che iniziano nel bassorilievo sullo sfondo, passano sotto il braccio destro della *Riflessione* e poi davanti ai due giganti. Le figure sono esseri umani che lungo la via passano attraverso diversi stati spirituali, come il riposo senza pensieri, ansia, sofferenza, per poi andare a finire nella gioia più grande, espressa dai *Giovani Amanti*, la coppia in bronzo dorato, collocata davanti al *Lavoratore* e alla *Donna*.¹²⁶

Obiettivo del processo creativo sottostante al *Rilievo* fu dunque quello di visualizzare lo sviluppo umano che partisse dal “*Caos senza regole*” attraverso stadi diversi, fino al raggiungimento del punto più alto della liberazione¹²⁷, raffigurando la dualità insita all'essere umano e le due diverse facce della sua esistenza, costituite dal sentimento contrapposto alla ragione, dal cuore contrapposto alla mente¹²⁸.

Si può dire che cuore e mente, sentimenti e razionalità, siano i temi portanti anche di un'altra opera scultorea realizzata dall'artista alla fine del XIX secolo, ovvero il *Monumento per i genitori*.

Nel 1899 la madre di Willumsen morì e l'artista decise di realizzare un monumento dedicato ad entrambi i genitori (nonostante il padre sarebbe morto solo nel 1910) completandolo l'anno successivo, presso il *Vestre Kirkegård*¹²⁹ (trad. *il cimitero ovest*) ovvero il più grande cimitero danese, situato nel quartiere *Kongens Enghave* a Copenhagen. L'opera funeraria, che venne realizzata in argilla cotta da Willumsen

¹²⁶ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 40

¹²⁷ Cfr. Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, p. 19

¹²⁸ Cfr. Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 25

¹²⁹ Cfr. Annette Rosenvold Hvidt, *Willumsens skygge in Et værk uden grænser: J.F. Willumsen maleri Kongesønnens Bryllup, 1888 og 1949*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 13 maggio 2009 – 3 gennaio 2010), a cura di Anne Gregersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2009, p. 110

presso la fabbrica Bing & Grøndahl ed esposta alla *Frie Udstilling* del 1900, è composta da due colossali busti dei genitori, realizzati nello stesso stile del Grande Rilievo. Ad unirli, c'è la piccola scultura di un bambino (che rappresenta l'artista) ripiegato su sé stesso e piazzato lì come una sorta di vita centrale tra i suoi genitori. L'opera, in tal senso, riprende dunque il motivo del *Vaso della famiglia*. I busti, di dimensioni sovranaturali, posano su una semplice colonna, fianco a fianco¹³⁰. Essi ricordano i monumenti funebri etruschi o romani, in quanto guardano davanti a sé, e non uno negli occhi dell'altra come invece accadeva nell'arte rinascimentale, testimoniando ancora una volta l'interesse che lo scultore riponeva nell'arte antica. Gli occhi sono chiusi, simboleggiando dunque il sonno eterno dei genitori.

Per quanto riguarda il rapporto che l'artista aveva con i suoi genitori, sappiamo che andava molto d'accordo con la madre, la quale funse da ispirazione per le opere del figlio sia prima che dopo la sua morte e lo appoggiò costantemente nell'arco della sua vita. Nelle memorie del 1943, quindi moltissimi anni dopo la morte di Ane, troviamo scritto:

Mia madre mi amava oltre ogni modo, mi proteggeva, mi dava consigli e mi aiutava. Il suo spirito ha sempre aleggiato sopra di me dal momento della sua morte. Quando le cose andavano bene per me, o quando qualcosa andava a buon fine, sentivo sempre che fosse stata mia mamma, da un posto segreto o un altro, ad aiutarmi. Questo sentimento lo conservo anche al giorno d'oggi¹³¹.

Con il padre, al contrario, aveva un brutto rapporto e riteneva che la sua vita lavorativa (era proprietario di una birreria e poi sarto di abiti maschili) fosse in totale contrasto con le sue ambizioni artistiche. Willumsen addirittura negava di essere suo figlio, affermando di essere piuttosto nato da una presunta (e mai provata) relazione clandestina della madre con lo scultore danese Jens Adolf Jerichau¹³². Il monumento funebre per i genitori rappresentò un'ottima occasione non unicamente per ricordare la madre defunta, ma anche per rappresentare simbolicamente che il padre per lui fosse ormai morto, se non nella realtà (sopravvisse infatti alla moglie di dieci anni) almeno nella sua coscienza¹³³. Ancora una volta, cuore (l'affetto per la madre) e mente (il

¹³⁰ Cfr. Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 45

¹³¹ Cfr. Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, p. 65

¹³² Cfr. Henrik Wivel, *J.F. Willumsen. Dansk Klassikerkunst*, Aschehoug, 2005, p. 5

¹³³ *Ibid.* p. 7

ricordo dei contrasti col padre) funsero dunque da ispirazione per l'artista, assieme alle sue vicende di vissuto personale.

La scarsa stima che l'artista sembrava nutrire nei confronti del padre, nonché il rapporto conflittuale tra i suoi genitori, sono ben ravvisabili anche nell'incisione del 1886 dal titolo *Matrimonio*. In essa è raffigurato il momento immediatamente successivo a un pesante litigio che ebbe luogo proprio quell'anno tra i suoi genitori, al quale Willumsen ebbe modo di assistere in prima persona¹³⁴. Soggetto principale dell'opera è infatti una relazione disarmonica tra un uomo e una donna: il primo, raffigurato con uno sguardo severo e in posizione dominante, con tanto di una frusta in mano, porta i tratti del padre dell'artista, Hans Christian; mentre la seconda è ripiegata su sé stessa e nasconde il viso nel braccio, accasciandosi contro la parete, dove compare un'icona di Cristo danneggiata¹³⁵. L'ombra del padre che compare sul muro è grande e inquietante, a simboleggiare la negatività della sua influenza sul figlio e la moglie. A proposito di questa immagine, Willumsen scrisse nelle sue memorie:

*Ho visto molti matrimoni nella mia vita, e nessuno di essi è stato particolarmente felice. Deve esserci qualcosa di sbagliato in questo sistema: il matrimonio. Quando la donna si avvicina ai cinquant'anni cambia, non è più soddisfatta dell'uomo e comincia a dominare in casa. L'uomo, che vorrebbe starsene volentieri in pace, si ritrova improvvisamente ad essere dominato. [...] Se è una persona forte, si arriva a una rottura. Non se ne parla che una donna gliela dia per vinta. Quale fosse il motivo per cui i miei genitori arrivarono a quel grande disaccordo nel 1886, non lo venni mai a sapere. Ma era così importante, che pensarono addirittura di separarsi, ma lasciarono stare pensando a me. La mia incisione *Matrimonio*, di quell'anno, è ispirata all'atmosfera che si respirava in casa nostra in quel periodo¹³⁶.*

Il fatto che Willumsen in un certo senso si vedesse come una sorta di anello di congiunzione tra i suoi genitori, quindi l'unica "cosa" che li tenesse legati, potrebbe essere il motivo per cui si sia rappresentato come un bambino tra i suoi genitori nel *Monumento funebre*, tenendoli uniti (e finalmente in pace tra loro) anche dopo la morte.

¹³⁴ Cfr. Annette Rosenvold Hvidt, *Willumsens skygge in Et værk uden grænser: J.F. Willumsen maleri Kongesønnens Bryllup, 1888 og 1949*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 13 maggio 2009 – 3 gennaio 2010), a cura di Anne Gregersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2009, p. 108

¹³⁵ Cfr. Henrik Wivel, *J.F. Willumsen. Dansk Klassikerkunst*, Aschehoug, 2005, p. 7

¹³⁶ Cfr. Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, p.

Nello stesso periodo in cui Willumsen produsse il così particolare *Monumento funebre* per i suoi genitori, in Danimarca si cominciò ad assistere a una crescente richiesta di urne cinerarie, come diretta conseguenza del fatto che nel 1892 la cremazione fosse diventata legale¹³⁷. La sua legalizzazione risultò da una parte dallo sviluppo della libertà di pensiero entro i circoli radicali della capitale, dall'altra parte dall'inquinamento delle acque sotterranee proveniente proprio dai cimiteri che, secondo le ultime ricerche in campo batteriologico, costituiva una minaccia per la salute pubblica¹³⁸. Per far fronte a tali particolari richieste, la comunità artistica della Danimarca si mosse per creare delle piccole opere d'arte che potessero esaudire i desideri delle persone che le richiedevano per conservare nel tempo ciò che restava dei loro cari. Willumsen, da parte sua, produsse due modelli di urna. Entrambe, di primo acchito, non sembrano suggerire in alcun modo per cosa siano destinate: a vederle sembrerebbero dei semplici vasi decorati. È però appunto guardando le decorazioni che ci si può fare un'idea della destinazione d'uso di tali oggetti. Una di queste urne, realizzata nel 1897, è smaltata di nero e presenta un motivo di papaveri appassiti, alternati di volta in volta dai boccioli dei fiori stessi, simboleggiando la transizione tra vita e morte¹³⁹.

L'altro modello, realizzato l'anno successivo, reca invece un motivo meno simbolico e più diretto nel rappresentare l'idea della morte e del cordoglio, in quanto vi sono raffigurate sei donne luttuose, che indossano delle vesti antiche. L'artista aveva inoltre pianificato, per la parte superiore dell'urna, l'inserimento di cinque file di fiamme colorate di arancione, giallo, verde, turchese e blu. L'ispirazione principale per questa urna sembra essere un sarcofago di marmo risalente al IV secolo a.C., che venne scoperto nel 1887 nella città fenicia di Sidone (localizzata nell'attuale Libano) e

¹³⁷ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 16

¹³⁸ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 131

¹³⁹ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 16

portato a Parigi nel 1892¹⁴⁰ (mentre al giorno d'oggi è conservato a Istanbul¹⁴¹). Se le donne del sarcofago sono tutte frontali o di profilo, quelle realizzate da Willumsen sono viste di schiena, con le mani in posizioni diverse in segno di disperazione. L'antichità, come già detto, costituiva uno degli interessi principali dell'artista, che dunque era a conoscenza del fatto che le urne cinerarie venissero già usate nella preistoria, in epoca romana, greca e paleocristiana¹⁴².

Willumsen fece tesoro di questo modo di ricordare e celebrare una o più persone defunte per mezzo dell'opera scultorea anche per esprimere la sua stima nei confronti di un personaggio politico molto popolare all'epoca, tramite il *Monumento ad Hørup*, realizzato tra il 1905 e il 1908 presso il parco di Kongens Have (*trad. il Giardino del Re*) a Copenhagen¹⁴³, in cui sono ben ravvisabili la battaglia per ottenere il maggior grado di realismo pittorico e la volontà di rompere con l'arte del passato. Essa rappresenta il politico e scrittore Viggo Hørup (1841-1902)¹⁴⁴ - fondatore del partito radicale di sinistra e del giornale Politiken¹⁴⁵ (tutt'ora una delle principali testate giornalistiche danesi) - nell'atto di parlare ad un pubblico immaginario dall'alto di un piedistallo di forma triangolare in granito e con rilievi bronzei che ricorda quasi la prua di una nave (come un capitano alla guida del suo equipaggio). La bocca è aperta, gli occhi sono spalancati, lo sguardo è ironico, i capelli sono tagliati corti e tirati indietro, una mano è tesa in avanti e l'altra poggia su una gamba; il tutto contribuisce a conferirgli un'aria decisa. La figura non è raffigurata per intero, bensì è tagliata all'altezza delle ginocchia, per farla apparire più possente. Sembra quasi che tutti i nervi e i muscoli siano tesi fino al limite delle possibilità e che parli a voce alta, in modo che il suo discorso arrivi a quante più persone possibili (alleati e avversari

¹⁴⁰ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenhagen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p.129

¹⁴¹ Cfr. *ibid.* p. 131

¹⁴² Cfr. *ibid.* p. 131

¹⁴³ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 18

¹⁴⁴ Cfr. Ulla Hjorth, *J.F. Willumsen i Europa*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2006, p. 34

¹⁴⁵ Cfr. Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 46

politici). Da grande oratore e agitatore quale era, è stato raffigurato come una vera guida per il popolo e come un avversario da temere politicamente parlando. Lo stesso artista affermò:

Hørup è raffigurato come si presentava in occasione di una riunione a Hvadrup nel 1885, una riunione molto importante per la neonata sinistra e per Hørup stesso. Qui ha tenuto uno dei suoi discorsi più infiammati e mordaci. Per questa ragione è raffigurato giovane, all'età di circa quarantaquattro anni, e secondo la moda del tempo, ovvero con una giacca corta e stretta¹⁴⁶.

Willumsen non ebbe mai modo di incontrarlo o sentirlo parlare “dal vivo” dunque dovette basarsi su fotografie, testimonianze di persone che gli erano state vicine in vita e sulla lettura dei suoi articoli e discorsi¹⁴⁷ (allo stesso modo degli artisti greci che realizzavano le loro opere facendo riferimento a testimonianze orali o scritte di altre persone). La figura finale non porta i tratti di Hørup così come lo ricordava chi lo conosceva bene, ma è diventata piuttosto un monumento, un tributo, ai suoi sforzi e ai suoi risultati. È nei suoi scritti che il politico e oratore viveva e continua a vivere, non nei suoi ritratti, ma è in questi ultimi che si trova il suo essere, la sua vera essenza. L'artista decise di rappresentare un uomo d'azione, che in vita lottò per la difesa dei suoi ideali, della democrazia e per dare una voce alla classe operaia danese (e le sue fattezze ricordano infatti quelle di una persona pronta ad una lotta fisica, non solamente simbolica). La storia dell'emancipazione delle persone più disagiate è narrata sui rilievi in bronzo che compaiono sulla base in granito, che raffigurano dei contadini cui vengono finalmente riconosciuti dei diritti. Willumsen trasse ispirazione da una storia che Hørup stesso scrisse a proposito dei paesani e della classe di bassa estrazione sociale danese¹⁴⁸. In essi si vede lo sviluppo verso i giorni di indipendenza, libertà e innovazione che il fondatore del partito radicale di sinistra contribuì a creare col suo operato. La colonna costituisce inoltre un tramite tra la statua e la natura circostante: il granito sembra terra, mentre la grande quercia in bronzo che vi compare ricorda uno degli alberi del parco: raffigurata con i rami ondegianti come se fossero scossi da un

¹⁴⁶ Cfr. *ibid.* p. 46

¹⁴⁷ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 18

¹⁴⁸ Cfr. Ulla Hjorth, *J.F. Willumsen i Europa*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2006, p. 35

forte vento, è simbolo di quel tumulto e di quella vitalità che furono così caratteristici del modo di fare di Hørup.

Quando nel 1908 la scultura venne completata e mostrata al pubblico, fu oggetto di pesanti critiche e più volte, in tempi passati e più recentemente, ne è stata proposta la rimozione dal Kongens Have. Alcuni, all'epoca, ritenevano offensiva la sua mancanza di somiglianza col soggetto originale, mentre per altri il monumento era semplicemente fin troppo provocatorio (nonostante le critiche maggiori fossero dirette verso la politica di Hørup, piuttosto che nei confronti di Willumsen)¹⁴⁹.

Nel 1945, poco prima della fine dell'occupazione da parte delle truppe naziste in Danimarca, il monumento venne distrutto dal Corpo Schalburg, un reparto paramilitare di volontari danesi che collaboravano con i tedeschi (nonostante tra le loro attività non rientrasse quella di rubare o distruggere le opere d'arte), quindi quello che oggi possiamo vedere nel parco è una sua riproduzione¹⁵⁰. Nel museo dedicato a Willumsen sono conservati un bozzetto ad opera dell'artista e la testa in bronzo della statua originale¹⁵¹, mentre nella sala della redazione del *Politiken* compare un bozzetto in cera¹⁵².

¹⁴⁹ Cfr. *ibid.* p. 36

¹⁵⁰ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 18

¹⁵¹ Cfr. <https://www.willumsensmuseum.dk/hoerup-monumentet/>

¹⁵² Cfr. Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 46

IMMAGINI DI FINE CAPITOLO



Figura 24. J.F. Willumsen, *Il Grande Rilievo*



Figura 25. J.F. Willumsen, *Fregio dei musicanti*



Figura 26. J.F. Willumsen, Riflessione



Figura 27. J.F. Willumsen, La ragazza con i pantaloni



Figura 28. J.F. Willumsen, Appartenenza



Figura 29. J.F. Willumsen, Il monumento per i genitori

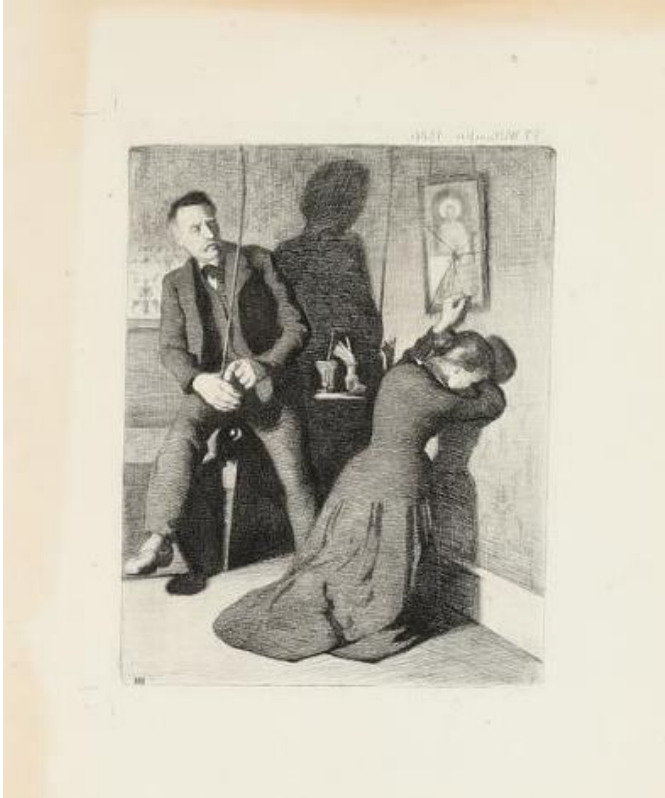


Figura 30. J.F. Willumsen, Matrimonio



Figura 31. J.F. Willumsen, Urna cineraria con papaveri



Figura 32. J.F. Willumsen, Urna cineraria con motivo di lutto



Figura 33. Viggo Hørup in una fotografia del 1901



Figura 34. J.F. Willumsen, Monumento a Hørup



Figura 35. J.F. Willumsen, Monumento a Hørup (dettaglio del rilievo)



Figura 36. J.F. Willumsen, Monumento a Hørup, bozzetto originale

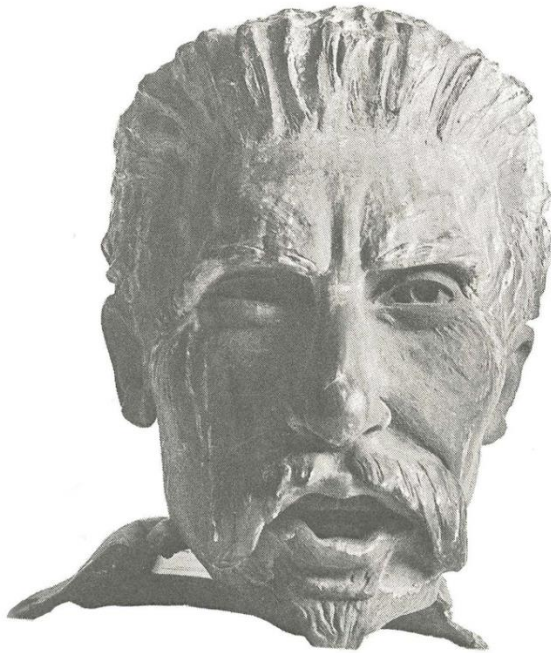


Figura 37. J.F. Willumsen, Monumento a Hørup, testa originale in bronzo

GLI ANNI DEI VIAGGI, L'INTERESSE PER LA FIGURA UMANA E LA NATURA

Come preannunciato nel capitolo precedente, nel 1897 Willumsen venne nominato direttore artistico della fabbrica di porcellane Bing & Grøndahl, dove incontrò la scultrice Edith Wessel, la quale venne prima nominata sua assistente e poi diventò la sua seconda moglie¹⁵³. L'anno seguente ruppe con Juliette e realizzò un busto in gesso con i tratti della sua nuova amante, riproducendolo in più copie e di colori diversi. Il più noto è quello dipinto di rosso, colore che notoriamente rimanda ai concetti di amore e passione. La donna non appare bella nel senso tradizionale del termine, ma vi è un ideale di ripresa delle statue greche antiche, con i suoi grandi occhi, lo sguardo distaccato e fisso, il piccolo sorrisetto enigmatico. Allo stesso tempo però appare anche come una donna moderna, dai tratti fieri e decisi, forte alla pari di un uomo e non paragonabile al sesso debole¹⁵⁴. Indubbiamente Willumsen provava per lei una forte attrazione ma anche molta stima, in quanto appariva una donna indipendente ed emancipata (tanto che si recò successivamente da sola a New York per lavorare da Tiffany's e solo in seguito Willumsen la raggiunse, senza però raggiungere il successo sperato)¹⁵⁵. La sua ammirazione e i suoi sentimenti nei confronti di Edith sono ben espressi in una lettera datata 11 dicembre 1923, indirizzata all'amico Carl Petersen:

*Violentemente e senza possibilità di fuga, come una forza della natura, arrivarono i miei sentimenti per lei, già nel primo momento in cui ci vedemmo per la prima volta. Il mio amore per lei era elevato. Era il grande Eros, come lo chiamavano gli antichi greci. Io penso che solo poche persone abbiano avuto l'occasione di provare qualcosa di tanto sublime. Ovviamente non scenderò nei dettagli. Ma col mio grande amore per lei capii alcuni concetti della vita che prima avevo solo sentito nominare a parole. La nobiltà, la bontà, l'armoniosità, e anche il bello. Per la prima volta nella mia vita capii cosa significasse essere felice.*¹⁵⁶

¹⁵³ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 60

¹⁵⁴ Cfr. Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 54

¹⁵⁵ Cfr. Anne Gregersen, *Vitale Willumsen. J.F. Willumsens dyrkelse af krop, natur og livskraft*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2008, p. 18

¹⁵⁶ Cfr. Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, p. 82

Questa stima nei confronti della sua nuova compagna sbocciò poi in modo definitivo in un'opera pittorica che al giorno d'oggi è la più nota tra quelle realizzate dall'artista, che raffigura Edith in montagna, nei panni di una giovane e intrepida scalatrice. Già nel 1901 Willumsen, in una serie di lettere indirizzate alla donna, aveva scritto che non vedeva l'ora di rappresentare delle persone. Non gli importava quanto bello potesse essere un paesaggio: esso rappresentava solo uno sfondo all'esistenza umana. Arrivò alla conclusione che un uomo ricavasse forza da una montagna posta dietro di lui, mentre la figura di una donna risultasse addolcita da un paesaggio idilliaco alle sue spalle. Successivamente sviluppò questo tema, donando alla natura aspetti diversi in modo da enfatizzare la condizione umana¹⁵⁷.

Nel 1903, in seguito al divorzio di Willumsen dalla prima moglie Juliette, i due artisti si sposarono. L'anno prima si erano recati sui Pirenei e sulle Alpi Svizzere, trovandovi una via di fuga dal caos cittadino che specialmente negli USA avevano avuto modo di sperimentare¹⁵⁸. Ed è proprio a questo periodo, e più precisamente al 1904, che risale appunto l'opera appena menzionata, una delle più emblematiche dell'artista, così speciale da essere diventata iconica nella storia dell'arte danese¹⁵⁹: *Un'alpinista*. In quegli anni, si stava assistendo a una progressiva emancipazione da parte delle donne, complice la presa di coscienza da parte loro riguardo i propri diritti e il proprio valore come singole piuttosto che come semplici compagne degli uomini. In questo dipinto questa presa di coscienza è ravvisabile da come il soggetto principale (la stessa Edith) sia posta in primo piano. È lei la protagonista, con le montagne sullo sfondo, posta in una posa in cui trasuda molta sicurezza in sé stessa e fierezza: pare quasi una dea vichinga o una valchiria, completamente in simbiosi e a suo agio nell'ambiente circostante (a titolo di esempio, notiamo l'ombra sul cappello in alto a sinistra che riprende il colore dei monti sullo sfondo, o la gonna verde come il prato sottostante) che insomma non teme di essere schiacciata dalle forze della natura. In quegli anni Willumsen cominciava a nutrire un certo interesse nei confronti dello studio sul

¹⁵⁷ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 30

¹⁵⁸ Cfr. Anne Gregersen, *Vitale Willumsen. J.F. Willumsens dyrkelse af krop, natur og livskraft*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2008, p. 18

¹⁵⁹ Cfr. *CLOSE-UP. Bjergbestigersken of fysikeren. Rollemodeller i det 20. århundrede*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 11 febbraio – 30 maggio 2010), a cura di Anne Gregersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2010, p.3

rapporto tra persona e natura, nonché l'indagine della correlazione tra natura drammatica e persona eroica, e a testimonianza di ciò ci sono diversi acquerelli, bozzetti e dipinti preparatori a questo grande quadro (come *Edith a Grindelwald*, 1903) in cui la donna è seduta, sta camminando o sta semplicemente ferma, stagliandosi contro i monti¹⁶⁰. Lo stesso concetto venne affrontato e ripreso anche da altri artisti simbolisti, come Ferdinand Hodler che iniziarono a dipingere donne delicate e giovanissime o, al contrario, donne forti e coraggiose, sempre a proprio agio con la natura e l'ambiente circostanti¹⁶¹. Allo stesso tempo, in quel periodo la sua attenzione era particolarmente rivolta all'elemento acqua, sia come materiale per dipingere (gli acquerelli sopra citati, appunto) che come soggetto da studiare (nubi, pioggia, ghiacciai, contrasto tra sole e pioggia)¹⁶²; vedremo in seguito i suoi dipinti con protagonista il mare.

La versione finale del dipinto venne acquistata dall'imprenditore G. A. Hagemann nel 1907 e oggi è infatti possibile andarla a vedere all'Hagemanns Kollegium di Copenhagen (una residenza per studenti universitari). Hagemann era uno uomo visionario e al passo coi tempi, che nutriva una cieca fiducia nella tecnologia e nel progresso, come anche nell'uguaglianza di genere tra uomo e donna¹⁶³. La residenza da lui fondata ospitava anche donne; questa figura femminile così indipendente e libera era dunque perfetta per stare lì, sotto gli occhi di tutti, come monito per un futuro più libero da disuguaglianze.

Siccome nel 1912 lo stesso Hagemann si mostrò contrario al fatto di prestare a Willumsen il suddetto dipinto per una mostra itinerante di arte scandinava negli Stati Uniti (a cura dell'American – Scandinavian Society), l'artista ne fece un'altra

¹⁶⁰ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenhagen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 138

¹⁶¹ Cfr. Ulla Hjorth, *J.F. Willumsen i Europa*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2006, p. 62

¹⁶² Cfr. Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, p. 86

¹⁶³ Cfr. *CLOSE-UP. Bjergbestigersken of fysikeren. Rollemodeller i det 20. århundrede*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 11 febbraio – 30 maggio 2010), a cura di Anne Gergersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2010, p.3

versione, che venne esposta a Buffalo, Toledo, Chicago New York e Boston¹⁶⁴. Questo dipinto è uguale al precedente per quanto concerne motivo, dimensioni e composizione, ma è molto più colorato e reso con una tecnica molto più libera. Se il primo presenta una maggior resa naturalistica dei dettagli, il secondo è più espressionistico nello stile ed è il risultato di un lavoro condotto con più fretta e nervosismo. È caratteristico come tutto ciò che nel quadro del 1904 sia chiaro, senza molti contrasti e poco drammatico, mentre in quello del 1912 tutto appare più scuro, i contrasti sono molto netti e il tono è maggiormente drammatico. Qui le nuvole sono più cariche di neve, i colori sono più variegati e le montagne sono rese più nel dettaglio. Le linee deboli della prima versione si sono fatte più marcate, così da consentire alla donna presente nel secondo dipinto di ottenere maggiore integrità e indipendenza dal paesaggio e dall'atmosfera circostante, che nel primo dipinto appare invece più poetica e idilliaca¹⁶⁵. Questo dipinto fu l'esito dell'influenza che la vista di El Greco ebbe su Willumsen quando si imbatté nelle sue opere in occasione di un viaggio in Spagna tra il 1910 e il 1911¹⁶⁶. In seguito, la sua palette si arricchì progressivamente di colori più forti, intensi e contrastanti. La fascinazione per l'artista greco fu talmente forte per lui che divenne quasi la sua ossessione e negli anni seguenti si identificò con lui, acquisendo i tratti salienti del suo stile: forma obliqua e angolare, luce drammatica, figure alte, colore dato per ampie campiture, gesti espressivi, profondità emozionale. Quando nel 1911 Willumsen passò per Firenze, mentre si trovava in Italia, acquistò *L'adorazione dei pastori*, risalente al 1565-1567, un dipinto che lui sosteneva fosse di El Greco ma riguardo il quale la critica di allora nutriva dei dubbi. Le sue presupposizioni si rivelarono corrette, ma all'epoca in pochi gli credevano: decise dunque di scrivere prima un articolo a sostegno delle sue idee e argomentazioni, che poi confluì in un libro che venne pubblicato in due volumi nel 1927 in Francia, col titolo *La jeunesse du peintre El Greco*¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Cfr. Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 58

¹⁶⁵ Cfr. Ulla Hjorth, *J.F. Willumsen i Europa*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2006, p. 61

¹⁶⁶ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 32

¹⁶⁷ Cfr. Mikael Wivel, *Dansk kunst i det 20. århundrede*, Gyldendal, København, 2008, p. 144-145

Tornando all'alpinista, è naturale che Willumsen stesso fu più soddisfatto del dipinto del 1912, che definì «più forte nelle linee e nei colori, più ricco nella sua funzione e più naturale e vero»¹⁶⁸. Nel 1919 venne venduto all'Associazione per l'Arte Contemporanea di Copenhagen, che lo donò allo Statens Museum for Kunst, il più importante museo danese, del quale costituisce uno dei capisaldi delle collezioni ivi esposte¹⁶⁹.

Un'alpinista venne esposto a Parigi proprio nel 1904 e venne citato a più riprese da parte della cronaca contemporanea. Nel *Journal des artistes* l'opera venne presentata come un ritratto dotato di un eclatante effetto decorativo, concepito e realizzato per mezzo di uno stile totalmente originale. L'anno seguente la tela venne presentata a Copenhagen presso la *Frie Udstilling* e ricevette immediatamente una modesta accoglienza, senza suscitare particolare scalpore; piuttosto venne descritta come “trascendentale”¹⁷⁰. In un articolo comparso sul giornale *Politiken* il futuro professore di letteratura Vilhelm Andersen insistette sul fenomeno della nuova moda femminile e sull'abbigliamento innovativo e moderno della donna: un pullover, una lunga gonna che lascia i piedi scoperti, un cappello in feltro mollemente poggiato sulla testa, degli stivali dalla suola bassa e una giacca lasciata sulle spalle. Allo stesso tempo, la descrisse come una Valchiria nordica dell'epoca precristiana e la definì una sorta di “anti-Madonna” dall'espressione da dominatrice (in contrapposizione allo sguardo sommessso col quale la Madre di Cristo viene sempre raffigurata)¹⁷¹. In aggiunta a ciò, il giornalista vi ravvide un certo potere erotico, al quale un uomo difficilmente avrebbe potuto resistere.

¹⁶⁸ Cfr. Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 94

¹⁶⁹ Cfr. *CLOSE-UP. Bjergbestigersken of fysikeren. Rollemodeller i det 20. århundrede*, catalogo della mostra (J.F. Willumsen Museum, Frederikssund, 11 febbraio – 30 maggio 2010), a cura di Anne Gregersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2010, p. 7

¹⁷⁰ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenhagen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), pp. 140-141

¹⁷¹ Cfr. Anne Gregersen, *Vitale Willumsen. J.F. Willumsens dyrkelse af krop, natur og livskraft*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2008, p.18

A conferma della sua ammirazione nei confronti della forza delle madri (tema già affrontato nel *Vaso della famiglia* e nell'incisione di Juliette incinta) e delle donne in genere, circa nello stesso periodo in cui realizzò *Un'alpinista*, Willumsen diede vita alla trilogia *Madre e figlia in tre fasi della vita*. Anche qui inoltre, come nel dipinto che vede Edith immersa in un paesaggio svizzero, vediamo il rapporto delle persone con la natura circostante. Il lavoro gli venne commissionato dall'imprenditore svedese Jacob Lachmann nel 1903-1904, che gli chiese di decorare le tre porte della sala da pranzo della sua villa a Charlottenlund, nel sud della Svezia¹⁷². Il motivo dominante in questa trilogia è la pedagogia secondo i precetti del filosofo Jean Jacques Rousseau¹⁷³, secondo il quale l'educazione avrebbe dovuto consentire ai bambini di crescere a stretto contatto con la natura, consentendo loro di percepire i loro bisogni più essenziali, rispettando e valorizzando i loro ritmi di crescita, senza alcuna forzatura. Per lui il fine ultimo dell'educazione era la piena realizzazione della natura umana nell'ordine della natura stessa¹⁷⁴. Willumsen si ispirò dunque a questi concetti e diede vita a tre dipinti in cui protagoniste sono una madre e sua figlia¹⁷⁵.

Nel primo episodio, *Gioco nella natura*, assistiamo a una scena di gioco in un parco. La bambina è seduta su una panchina di pietra col sole che si riflette sui suoi capelli biondi. L'atmosfera è molto serena e pacata, sullo sfondo si vede l'abitazione delle due protagoniste e vicino alla bimba sono presenti i giocattoli che ha appena messo da parte. La madre, in piedi accanto a lei in una posizione che ricorda quella dell'*Alpinista*, le porge un bicchiere di latte con affetto.

Il secondo dipinto prende invece il titolo di *Lezione nella natura*: in un bosco la madre, seduta su un tronco rovesciato e con uno sguardo serio, enfatizzato anche dalla gestualità, impartisce degli insegnamenti alla ragazzina, seduta su una roccia con sguardo assorto.

¹⁷² Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 146

¹⁷³ Cfr. Ulla Hjorth, *J.F. Willumsen i Europa*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2006, p. 28

¹⁷⁴ Cfr. J. J. Rousseau, *Emilio*, a cura di Paolo Massimi, Arnoldo Mondadori Editore, Roma, 2013

¹⁷⁵ Cfr. Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 28

Nella scena conclusiva, *La riconoscenza*, lo scenario è cambiato: non siamo più nella natura, ma all'interno di una stanza dalla cui porta si intravede l'esterno. I ruoli qui si sono capovolti: la figlia ormai adulta accompagna fuori la madre, ormai anziana, sotto la luce del sole, all'aria aperta.

In questa trilogia Willumsen ha dunque voluto porre l'accento sulla natura da intendere in qualità di metafora del benessere fisico e spirituale, che funge da legame tra una madre, desiderosa di vedere la sua bambina crescere sana, e sua figlia, riconoscente alla madre stessa di averla cresciuta così.

Questo motivo ricorrente della madre e del rapporto instaurato con la prole è centrale anche in *La zuppa della sera*, un dipinto realizzato diversi anni dopo, nel 1918, quando Willumsen, Edith e le loro figlie (Ingemor Gersemi e Anne Mathilde, detta Anse, nate rispettivamente nel 1906 e nel 1909)¹⁷⁶ si trovavano nel sud della Francia, dove Willumsen aveva deciso di trasferirsi stabilmente, per favorire del clima mite e della luce che tanto amava, nonché per ripercorrere le tracce di grandi artisti quali Cézanne e Van Gogh¹⁷⁷. La scena è connotata da un'atmosfera intima e familiare. La madre, Edith appunto, sta nel mezzo e versa la zuppa alle due figlie, che rivolgono entrambe lo sguardo verso di lei, in segno di riconoscimento. Sopra di lei una lampada, alla pari del potente sole della Francia meridionale riversa, violenta come una delle bombe che stavano esplodendo sul fronte in quel periodo, la sua luce gialla sulla tavola, che occupa l'intero primo piano del dipinto. Il pittore ha qui dato vita a un'immagine connotata di sacralità, ricordando certe scene bibliche, come la Cena a casa di Emmaus: un soggetto che era già stato affrontato in opere d'arte di artisti da lui ammirati, quali Caravaggio, Rembrandt e Goya¹⁷⁸ e che, a suo modo, era stato ripreso da Van Gogh, anche se con un uso diverso del colore, in *I mangiatori di patate*. In questo periodo, inoltre, Willumsen era fortemente influenzato dall'arte di El Greco, il cui uso teatrale della luce e le cui figure espressive furono qui per lui una fonte di

¹⁷⁶ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 61

¹⁷⁷ Cfr. Ulla Hjorth, *J.F. Willumsen i Europa*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2006, p. 55

¹⁷⁸ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 187

ispirazione molto significativa; in questo dipinto la sua ammirazione nei confronti dell'arte del pittore cinquecentesco risulta più che mai evidente nell'uso dei colori forti e del loro contrasto, come nelle espressioni caricaturali dei personaggi. Alla pari della Madonna per la cristianità, Edith è vista come un punto di riferimento per i suoi cari, che in lei cercano una fonte di conforto e sostegno per affrontare il tumulto che il mondo sta vivendo, ossia quello della Prima Guerra Mondiale. Per realizzarlo nel miglior modo possibile, fece diversi bozzetti preparatori a matita e si servì di fotografie da lui stesso scattate per conferire una fisionomia quanto mai verosimile alle tre protagoniste¹⁷⁹. Questo quadro piacque moltissimo a Willumsen stesso, il quale infatti decise che non lo avrebbe mai venduto e in una lettera all'amica e sua sostenitrice Alice Bloch scrisse:

«Il prezzo? Edith dice che non devo venderlo per meno di 25000 corone [danesi]. Vuole tenerlo se nessuno si dimostra disposto a pagare quel prezzo. Io penso che sia uno dei miei dipinti migliori»¹⁸⁰.

I temi della madre, del contatto con la natura e della luce vennero poi ripresi in *Dopo la tempesta*, un dipinto realizzato l'anno successivo rispetto a *Un'alpina*, ossia nel 1905, quando Willumsen si recò in Bretagna, a Pouldu¹⁸¹. Sullo sfondo si vede il mare, dove una nave è appena stata rovesciata da un naufragio, mentre in primo piano, sulla spiaggia, una donna dai vestiti scomposti, che conferiscono alla persona un aspetto più drammatico, corre con le braccia in alto in un gesto disperato, con a fianco il figlio. La protagonista qui non è una madre premurosa e protettiva, ma piuttosto una vittima della paura, impotente di fronte al potere insito negli elementi naturali e incapace di proteggere il suo bambino, che prova a raggiungerla e ad afferrare le sue vesti. Le figure qui sembrano sul punto di lanciarsi fuori dal quadro, verso lo spettatore, oltrepassando la cornice, fuggendo dal mare e dalle sue "demoniache" onde¹⁸². Ciò che colpisce maggiormente del dipinto è sicuramente la forte luce del sole che compare

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 186

¹⁸⁰ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 34

¹⁸¹ Cfr. Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 29

¹⁸² Cfr. Henrik Wivel, *J.F. Willumsen. Dansk Klassikerkunst*, Aschehoug, 2005, pp. 35-36

dietro i fuggitivi e che forma un pericoloso tutt'uno col mare. In questo quadro la natura non è più una compagna con la quale avere una convivenza armoniosa e pacifica, bensì si è tramutata in forza devastatrice; il sole pare essere una bomba che è appena esplosa piuttosto che un elemento essenziale al conferimento della vita. Allo stesso tempo, non è partecipativa al dolore dei protagonisti: dopo la tempesta, il sole è sorto di nuovo, illuminando a giorno lo scenario, riportando un'atmosfera di tranquillità, nettamente contrastante con i sentimenti di disperazione dei personaggi della vicenda¹⁸³. Qui la donna è in conflitto con la natura, che le ha probabilmente portato via il marito che si trovava a bordo della nave abbattuta dalla tempesta. L'essere umano ha perso potenza di fronte alla forza della natura, senza via di fuga alla furia devastatrice degli elementi.

Sono presenti elementi nuovi, come l'espressività dei gesti enfatizzati e dei colori forti, ma anche la volontà di sintetizzare le forme, visibile nei raggi del sole stilizzati, i quali si specchiano nelle onde che, in modo decorativo, si spingono verso la spiaggia. Lo stesso Willumsen aveva riferito che, come gli era già accaduto a Jotunheim anni prima, anche mentre si trovava sulla spiaggia si era sentito pervadere da un forte senso di inquietudine, sentendo il roboante rumore delle onde infrangersi contro gli scogli¹⁸⁴.

Questo quadro venne acquistato nell'autunno del 1913 dalla Nasjonalgalleriet di Oslo in occasione di un'esposizione del Sindacato degli Artisti della città. Nel 1908 l'opera era stata esposta a Copenhagen in occasione della Frie Udstilling e aveva ricevuto gli elogi da parte di Jens Thiis, il futuro direttore della Nasjonalgalleriet, che in un articolo aveva scritto:

*Willumsen è l'artista che domina la prima sala dell'esposizione, con la sua forza senza concessioni e la sua astuzia [...] la tela esercita una forza allo stesso tempo orrida e magnetica. Vedendo i contrasti striduli dei colori e la composizione pericolosamente teatrale, ci possiamo sentire ricalcitranti [...] ma c'è uno sprazzo di qualcosa di raro e grandioso nella composizione, c'è una forza selvaggia [...] qualcosa di disarmonico ed eclatante, ma è presente una grande forza drammatica nella colorazione e vi è un'audacia magnifica nel trattamento che il pittore ha riservato al sole.*¹⁸⁵

¹⁸³ Cfr. Mikael Wivel, *Dansk kunst i det 20. århundrede*, Gyldendal, København, 2008, p. 80

¹⁸⁴ Cfr. Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, p. 41

¹⁸⁵ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenhagen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno

Willumsen realizzò anche un'altra versione di questo dipinto nel 1916, quando viveva con la famiglia a Villefranche-sur-Mer¹⁸⁶, intitolandola *Pauro della natura. Dopo la tempesta n. 2*. Qui non c'è più il bambino dimenticato dalla madre, e non stiamo assistendo a una scena di naufragio. È invece presente una donna che, impaurita, nasconde il volto tra le braccia accasciandosi per terra, come per proteggersi da una forza che non ha né un nome né un volto. Si vedono ancora le reminiscenze simboliste, nonostante l'espressionismo stia prendendo il sopravvento. La donna si è allontanata dal mare, che ancora una volta spinge le sue onde violente verso la spiaggia. La terra brucia di rosso, il cielo è fosforescente. Il sole sembra esplodere anche qui e così facendo spinge una colonna di luce verso di lei, come in una sorte di Apocalissi. Non è dunque solo un fenomeno ottico, bensì anche fisico, quasi palpabile, che porta con sé la sua potenza distruttrice. È una forma aggressiva e bianca dalla quale si dipanano i raggi che tutto illuminano e tutto distruggono, simbolo di quel potere primordiale che in modo positivo o negativo agisce sul mondo tramite la sua energia, e al quale nessun essere vivente può sottrarsi¹⁸⁷.

Alla pari di Munch che nel dipingere *L'Urlo* aveva raccontato di come si fosse sentito sopraffare dalla forza misteriosa insita nella natura, anche Willumsen sembrava avesse dunque risentito della sua grandezza e infatti scrisse: «*il mare era piatto sotto il sole cocente, non vi era segno di vita e improvvisamente mi sono sentito spaventato come a Jotunheim [...] pensavo di dover fuggire da qualcosa di ignoto, dovevo liberarmi, urlare il mio urlo con i colori*»¹⁸⁸. La guerra coi suoi demoni interiori e la paura delle forze esercitate dalla natura, insita nel profondo del suo inconscio, prese forma nei suoi dipinti, per mezzo dei quali lasciò che queste forze interiori venissero a galla. Willumsen combatteva con una lunga serie di sentimenti e pensieri che non sono sempre

– 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 146

¹⁸⁶ *Ibid.* p.171

¹⁸⁷ Cfr. Mikael Wivel, *Dansk kunst i det 20. århundrede*, Gyldendal, København, 2008, p. 81

¹⁸⁸ Cfr. Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 30

immediatamente e chiaramente percepibili, ma che traspaiono dalle sue opere, per mezzo di un'attenta analisi delle stesse.

I potenti effetti di luce, le pennellate date con movimenti nervosi e l'espressiva colorazione sono anche qui sintomo dell'influenza su di lui esercitata da El Greco e dalle tremende notizie che arrivavano dal fronte della Prima Guerra Mondiale, che stava avendo luogo in quegli anni.

Un tema invece ben distante dalla visione pessimistica della guerra, più gioioso e ispirato alla voglia di vivere, è quello centrale di *Bambini al mare*, altra grandiosa opera, annoverata tra le migliori dell'artista danese.

Come già visto, di ritorno dagli USA Willumsen iniziò ad interessarsi alla vita all'aria aperta, al movimento, al rapporto dell'essere umano con la natura circostante, nonché allo studio del colore in base alla luce, alla stregua dei pittori impressionisti. In aggiunta a ciò, cominciò a seguire quell'interesse per la salute, l'igiene, la ginnastica e il mantenimento di un corpo sano e giovane che divenne cosa comune tra artisti e non alla fine del XIX secolo, prendendo il nome di Vitalismo¹⁸⁹. Esso trovò espressione nella filosofia, nello sport, nella medicina, così come anche nell'arte. Nuotatori e uomini atletici e sportivi, colti nell'atto di fare esercizio fisico, divennero dunque simbolo di salute e vitalità e iniziarono a popolare le tele degli artisti dell'epoca, come Zahrtmann e Munch¹⁹⁰ e, non da ultimo, come vedremo, lo stesso Willumsen. La nudità maschile venne vista come una sorta di simbolo di autocontrollo, forza, moralità e perfezione; gli artisti del tempo furono in larga parte influenzati dall'arte classica, specialmente quella Ellenica¹⁹¹. I dipinti di Willumsen con soggetti che danzano, giocano,

¹⁸⁹ Cfr. Anne Gregersen, *Vitale Willumsen. J.F. Willumsens dyrkelse af krop, natur og livskraft*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2008, p. 8

¹⁹⁰ Cfr. Patrik Steorn, *Naked men, gazes and desire. Kristian Zahrtmann from a Nordic perspective*, in «Perspective», Luglio 2019 (rivista digitale a cura dello Statens Museum for Kunst, il Museo d'Arte Statale), p. 23

¹⁹¹ Cfr. Patrik Steorn, *Naked men, gazes and desire. Kristian Zahrtmann from a Nordic perspective*, in «Perspective», Luglio 2019 (rivista digitale a cura dello Statens Museum for Kunst, il Museo d'Arte Statale), pp. 13-14

nuotano o camminano tra le montagne, possono dunque essere visti come raffigurazioni delle attività che rendono vitali quelle persone¹⁹².

In seguito al viaggio sulle montagne svizzere, i coniugi Willumsen decisero di cambiare aria, ambiente e paesaggio, puntando verso l'Italia: Roma, Orvieto e Pompei furono le loro prime tappe, per poi stabilirsi sulla costiera amalfitana¹⁹³. Fu qui che l'artista danese iniziò ad interessarsi allo studio del corpo nudo in natura, disegnando e fotografando i bambini che giocavano sulla spiaggia, retribuendoli per il loro lavoro di modelli con 10 *øre* all'ora¹⁹⁴. Gran parte del lavoro lo svolse in studio a Copenhagen, facendo riferimento alle fotografie scattate in estate: alla pari di altri artisti a lui contemporanei, come Munch, Gauguin, Hammershøi, fece uso del nuovo popolare mezzo artistico per rappresentare velocemente ed efficacemente il mondo circostante. Willumsen acquistò la sua prima macchina fotografica alla fine del XIX secolo e a partire dal suo soggiorno a New York nel 1900 cominciò a collezionare centinaia di ritagli da riviste e giornali, come anche fotografie e cartoline acquistate presso librerie, raffiguranti uomini e donne nelle pose più disparate, raccogliendoli in dei cataloghi appositi¹⁹⁵ e avendoli a disposizione per ogni evenienza (quindi per qualunque dipinto avrebbe voluto realizzare). All'inizio del XX secolo anche il fotografo tedesco Wilhelm Von Gloeden cominciò a realizzare ritratti fotografici di uomini e ragazzi italiani nudi, restando affascinato dalla loro corporatura robusta e abbronzata, cogliendone i movimenti sinuosi, in una sorta di idealizzazione classicista e fascinazione omoerotica, secondo i moderni canoni di mascolinità¹⁹⁶. Proprio l'aspetto dell'omoerotismo si rivelò centrale nel Vitalismo: l'immagine dei bei corpi atletici e nudi maschili erano una

¹⁹² Cfr. Anne Gregersen, *Vitale Willumsen. J.F. Willumsens dyrkelse af krop, natur og livskraft*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2008, p. 14

¹⁹³ Cfr. Henrik Wivel, *J.F. Willumsen. Dansk Klassikerkunst*, Aschehoug, 2005, p. 32

¹⁹⁴ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 20

¹⁹⁵ *J.F. Willumsen. Farver og striber*, catalogo della mostra (ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, 2 giugno 2018 – 13 gennaio 2019), a cura di Christian Gether, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, Danmark, 2018, p. 37

¹⁹⁶ Cfr. Patrik Steorn, *Naked men, gazes and desire. Kristian Zahrtmann from a Nordic perspective*, in «Perspective», Luglio 2019 (rivista digitale a cura dello Statens Museum for Kunst, il Museo d'Arte Statale), p. 4

manifestazione concreta dell'ideale di un'anima pura in un corpo sano, come una sorta di incentivo alle persone a fare sport e a tenersi in forma (non molto diversamente da ciò che accade ai giorni nostri) e allo stesso tempo potevano essere tesi a soddisfare gli occhi e lo sguardo degli omosessuali dell'epoca¹⁹⁷. Le immagini erano dunque aperte a più interpretazioni, e proprio questo fatto le rendeva ancora più interessanti agli occhi degli osservatori. Riguardo ciò che pensava Willumsen a riguardo, vedendo i suoi dipinti e leggendo le pagine delle sue memorie, possiamo affermare che lui fosse affascinato dal corpo e soprattutto dal corpo in movimento, maschile o femminile che fosse, da un punto di vista meramente artistico, piuttosto che interessato al corpo nudo per le sue implicazioni sessuali¹⁹⁸.

Tornando al dipinto dei *Bambini al mare*, essendo poi Willumsen dell'idea che il Mar Mediterraneo non fosse abbastanza "drammatico" per portare a termine la sua opera come voleva lui, si trasferì, come già visto con *Dopo la tempesta*, a Pouldu, in Bretagna. Il Mar Atlantico e le sue violente onde costituivano lo sfondo ideale ai suoi corpi in movimento: l'idea era quella di realizzare i bambini mentre correvano nel mare, culminanti con un bambino che si tuffa nell'acqua gettandosi all'indietro, il tutto enfatizzato dalla bianca schiuma marina¹⁹⁹.

Nel 1906 la coppia decise di trascorrere l'estate in madrepatria, girando per il paese, stimolati da alcuni loro amici che li rimproveravano di essere sempre all'estero e di non conoscere bene la loro stessa nazione. Edith dovette interrompere il viaggio in quanto incinta, dunque Willumsen proseguì da solo alla volta di Skagen, dove trascorse gli ultimi giorni di luglio e i primi di agosto di quell'anno assieme ad altri artisti della Colonia di Skagen. Lo vediamo infatti figurare a destra nel dipinto *Kunstdommere* (trad. *Giudici dell'arte*) assieme a P. S. Krøyer, Laurits Tuxen e Holger Drachmann. Willumsen non lasciò molti

¹⁹⁷ Cfr. Anne Gregersen, *Vitale Willumsen. J.F. Willumsens dyrkelse af krop, natur og livskraft*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2008, p. 33

¹⁹⁸ Cfr. Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 95

¹⁹⁹ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 155

ricordi scritti riguardo la sua permanenza, ma disponiamo di studi di spiaggia e mare datati 1906²⁰⁰.

L'estate di tre anni dopo, Willumsen ed Edith tornarono poi a Skagen con la figlia Gersemi e il figlio Jan, avuto da lui dal suo primo matrimonio con Juliette. Affittarono una piccola casa di campagna fino a quando Willumsen non decise di ritornare in Bretagna per continuare il suo lavoro al dipinto dei bambini sulla spiaggia²⁰¹. Cominciò a fare degli studi ad olio su tela, seguendo una tecnica simile a quella degli impressionisti, lavorando sulle proporzioni delle figure in rapporto alla composizione prospettica e allo sfondo. Dopo aver realizzato diversi bozzetti e disegni, fu tra Skagen e Copenhagen che Willumsen dipinse, proprio nel 1909, il suo "dipinto di prova", che intitolò *Bambini sulla spiaggia* (conservato nel museo a lui dedicato, a Frederikssund). L'anno seguente completò invece la versione finale, che oggi è visibile presso il Museo d'Arte di Göteborg, in Svezia²⁰². I colori utilizzati in quest'ultimo sono più accesi e vibranti rispetto a quelli della versione precedente. Inoltre, il ragazzo più grande, posto alla destra del dipinto, appare con le braccia alzate dritte verso l'alto, quasi a voler catturare i raggi del sole e l'aria circostante, mentre nella versione di prova del 1909 ha le mani giunte sulla testa, pronto a tuffarsi.

Willumsen stesso dichiarò che l'intera composizione avrebbe dovuto sprizzare gioia di vivere, freschezza e luce del sole da ogni parte²⁰³; per fare ciò si abbandonò a pennellate veloci, tratti secchi e decisi e pesanti strati di colore. La seconda versione appare più colorato, dinamico e violento rispetto alle tinte più neutre e naturalistiche della versione dell'anno prima²⁰⁴.

²⁰⁰ Cfr. Louise Bugge Jacobsen, Annette Johansen, *Med kunstneren på arbejde*, in *I bølgen blå. Willumsen og de badende børn*, catalogo della mostra (22 aprile – 21 agosto 2016, Skagens Kunstmuseer, Skagen; 7 settembre 2016 – 8 gennaio 2017, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund), Århus Universitetsforlag, 2016, p. 21

²⁰¹ Cfr. Louise Bugge Jacobsen, Annette Johansen, *Med kunstneren på arbejde*, in *I bølgen blå. Willumsen og de badende børn*, catalogo della mostra (22 aprile – 21 agosto 2016, Skagens Kunstmuseer, Skagen; 7 settembre 2016 – 8 gennaio 2017, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund), Århus Universitetsforlag, 2016, p. 21

²⁰² Cfr. Anne Gregersen, *Vitale Willumsen. J.F. Willumsens dyrkelse af krop, natur og livskraft*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2008, p. 16

²⁰³ Cfr. Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 96

²⁰⁴ Cfr. Anne Gregersen, *Det konceptuelle badebillede*, in *I bølgen blå. Willumsen og de badende børn*, catalogo della mostra (22 aprile – 21 agosto 2016, Skagens Kunstmuseer, Skagen; 7 settembre 2016 – 8 gennaio 2017, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund), Århus Universitetsforlag, 2016, p. 42

Riguardo il titolo, affermò che Laurits Tuxen l'avesse battezzato *Sole e giovinezza*, mentre il titolo da lui scelto fu *Bambini sulla spiaggia*. Nessuno dei due titoli però dovette convincerlo più di tanto, in quanto più che altro lo chiamò *Bambini al mare*.

Il fascino per il corpo nudo, virile e simbolo di buona salute fisica, costituì il fulcro per un poster che Willumsen disegnò nell'estate del 1910 per una mostra che tenne nel suo stesso studio. Lo vediamo qui nell'atto di ritrarre uno dei suoi modelli all'aperto, nel prato di fronte a casa sua, situata a Ryvangen, in Strandagervej, a nord di Copenhagen²⁰⁵. Appare quasi accecato dalla forte luce del sole mentre guarda il modello maschile nudo, posizionato in maniera da far risaltare la propria virilità e i muscoli. Come nel caso del dipinto dei *Bambini sulla spiaggia*, anche qui viene citato un esempio di quel Vitalismo che Willumsen aveva fatto suo in quegli anni, riprendendo il concetto già sedimentato nell'antica Grecia secondo il quale il corpo fosse il tempio delle forze vitali. Nell'arte greca i protagonisti delle opere d'arte erano spesso campioni olimpionici o divinità dai poderosi muscoli, di una bellezza quasi soprannaturale; allo stesso modo uomini con queste qualità prendono posto nelle immagini vitaliste di inizio Novecento²⁰⁶.

Sullo sfondo dell'immagine, protetta da una linea di pioppi, compare la casa (nonché atelier) del pittore, i cui colori rossi e arancioni son ripetuti nelle scritte del manifesto. Qualche anno prima, oltretutto, Willumsen aveva progettato pure la sua stessa casa, a conferma di come fosse interessato ad ogni singola forma d'arte. All'epoca era insolito per un artista aprire il suo stesso studio al pubblico, ma come spesso accadeva con Willumsen, si dimostrò aperto al perseguimento di strade alternative, specie considerando il fatto che avesse molto da mostrare: la casa di recente costruzione, nonché la vasta produzione pittorica e scultorea degli ultimi anni. Gli osservatori si ritrovarono d'accordo su una questione: era

²⁰⁵ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 24

²⁰⁶ Cfr. Anne Gregersen, *Vitale Willumsen. J.F. Willumsens dyrkelse af krop, natur og livskraft*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2008, p. 32

valsa la pena vedere il posto in cui le opere erano state pensate e realizzate, come anche vedere i vari bozzetti e schizzi preparatori delle stesse²⁰⁷.

Anche tre anni dopo tenne un'altra mostra nel suo studio, il giorno del suo cinquantesimo compleanno, sempre mostrando al pubblico i suoi ultimi lavori²⁰⁸.

Il fascino del corpo e il tema della persona a proprio agio nell'ambiente circostante, come abbiamo visto, costituiscono l'asse portante di dipinti importanti quali *L'alpinista*, *I bambini al mare*, *Il poster per la mostra nello studio dell'artista*.

Nel dipinto *Un fisico* l'uomo, perfettamente a suo agio nel laboratorio in cui sta lavorando con attenzione, non è più raffigurato nella sua nudità e virilità. Qui, piuttosto che il corpo, viene osannata la mente e ne vengono celebrati l'ingegno, l'intelligenza e la dedizione al lavoro.

Nel 1912 l'industriale G. A. Hagemann incaricò appunto Willumsen di realizzare un'altra opera per lui, in modo tale da poterla appendere accanto all'*Alpinista*.²⁰⁹ Quest'ultima si presenta come una donna libera e completamente a suo agio tra le montagne; allo stesso tempo il *Fisico* protagonista di questo dipinto esprime il medesimo concetto di completa padronanza del luogo in cui si trova, nonché di studio delle leggi della natura e del tentativo di superarle. Da una parte, l'eroina che non teme le forze della natura e che sa cavarsela benissimo da sola, anche senza l'aiuto di un uomo; dall'altra, il supereroe moderno che con le sue scoperte contribuisce al progresso e alla salvaguardia dell'umanità.

In merito al soggetto del dipinto, Willumsen scrisse ad Hagemann che avrebbe avuto a che fare con la scienza e la sperimentazione, qualcosa cioè in linea con la personalità del committente. Quest'ultimo fu il direttore dell'Istituto Politecnico fino al 1913, dove usò molte delle sue energie e delle sue

²⁰⁷ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 24

²⁰⁸ Cfr. *Ibid* p. 61

²⁰⁹ Cfr. *Ibid*. p. 28

disponibilità economiche per crearvi un laboratorio elettrotecnico. Allo stesso tempo, per di più, partecipò a un progetto riguardante l'utilizzo dei raggi per trattare un certo tipo di malattie²¹⁰. In quel periodo si stavano compiendo diversi progressi nel campo della fisica, e risale proprio a quell'anno la pubblicazione della rivoluzionaria teoria degli atomi di Niels Bohr, il fisico danese che contribuì notevolmente alla comprensione della struttura atomica e agli studi di meccanica quantistica, vincendo anche il Premio Nobel nel 1922. È verosimile che Willumsen ebbe modo di incontrarlo presso il Politecnico²¹¹.

Il giovane scienziato raffigurato è colto nel momento in cui sta compiendo degli esperimenti proprio coi raggi di luce. L'attenzione (nonché la luce del quadro) è tutta rivolta verso il centro del quadro, dove si stanno compiendo gli studi. Particolare enfasi è inoltre posta sul volto e sul camice bianco dello scienziato, entrambi fortemente illuminati. Ciò consentì a Willumsen di lavorare sui contrasti tra i colori e sugli effetti della luce, la quale è stata affrontata con una notevole forza, tale da permeare il dipinto intero. Anche questo dipinto, come i precedenti appena affrontati, denota l'interesse che l'artista danese riponeva in quel periodo nei confronti di El Greco.

Willumsen stesso definì la versione che è presente nel museo a lui dedicato una "versione di prova": l'ultima versione prima del lavoro completo e definitivo, ossia quello che tutt'ora è appesa accanto a *Un'alpina* presso l'Hagemanns Kollegium a Copenhagen²¹². Per quest'ultimo scelse un modello in particolare, ossia il professore del Politecnico A. W. Marke, seguendo le sue lezioni e abbozzando suoi ritratti su carta in queste occasioni. In segno di ringraziamento per la sua pazienza, fece un ritratto di lui davanti alla versione finale di *Un fisico*, donandogli poi l'opera compiuta. In questa, Marke appare in tutto e per tutto come il tipico uomo moderno sicuro di sé stesso, dinamico e pieno di energie,

²¹⁰ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenhagen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 164

²¹¹ Cfr. *CLOSE-UP. Bjergbestigersken of fysikeren. Rollemodeller i det 20. århundrede*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 11 febbraio – 30 maggio 2010), a cura di Anne Gregersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2010, p. 13

²¹² Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 28

che per altro rappresentava l'ideale estetico di bellezza dell'epoca (alto, biondo, sano, brillante)²¹³.

²¹³ Cfr. *CLOSE-UP. Bjergbestigersken of fysikeren. Rollemodeller i det 20. århundrede*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 11 febbraio – 30 maggio 2010), a cura di Anne Gregersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2010, p. 14

IMMAGINI DI FINE CAPITOLO



Figura 38. J.F. Willumsen, Busto di Edith Wessel



Figura 39. J.F. Willumsen, Edith a Grindelwald



Figura 40. J.F. Willumsen, *Un'alpinista* (versione del 1904)



Figura 41. J.F. Willumsen, *Un'Alpinista* (versione del 1912)



Figura 42. El Greco, Adorazione dei pastori

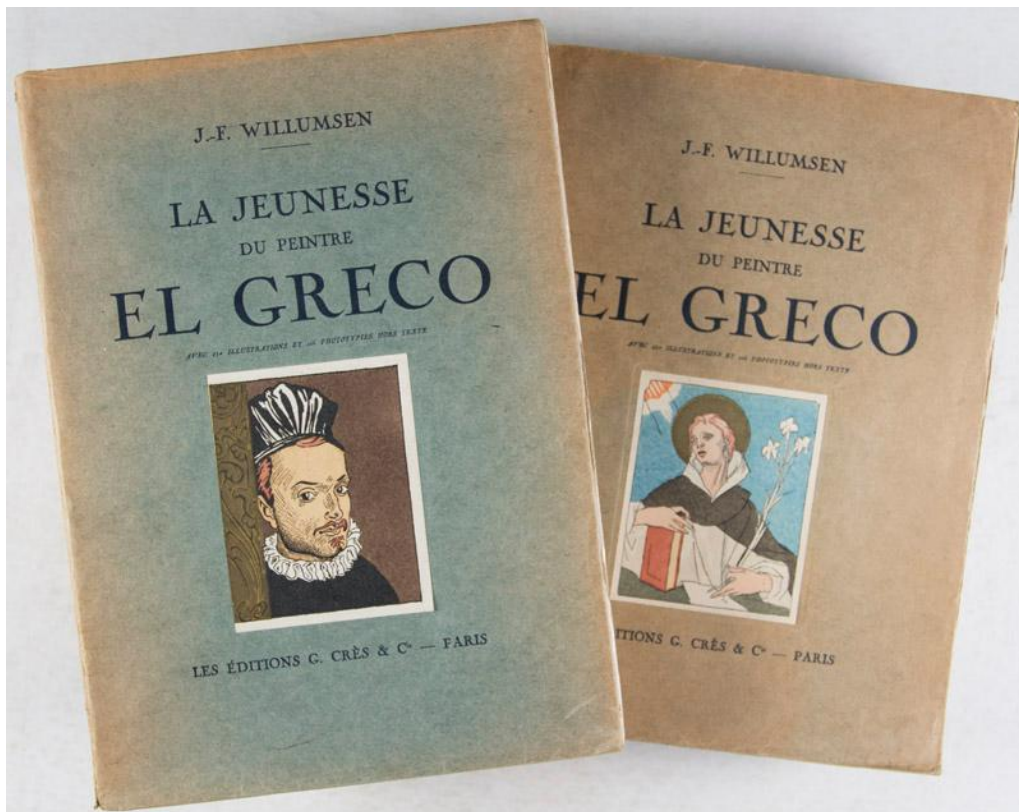


Figura 43. J. F. Willumsen, La jeunesse du peintre El Greco



Figura 44. J.F. Willumsen, *Il gioco nella natura*. Primo dipinto della serie *Madre e figlia in tre fasi della vita*



Figura 45. J.F. Willumsen, *La lezione nella natura*. Secondo dipinto della serie *Madre e figlia in tre fasi della vita*

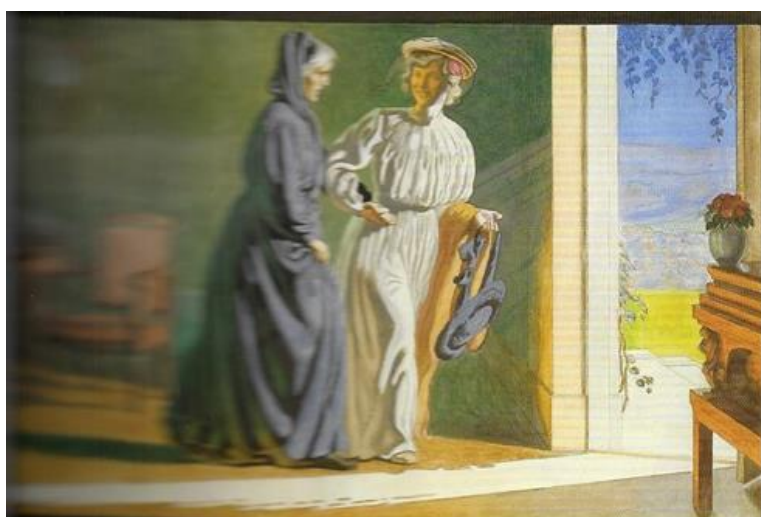


Figura 46. J.F. Willumsen, *La riconoscenza*. Terzo dipinto della serie *Madre e figlia in tre fasi della vita*



Figura 47. J.F. Willumsen, La zuppa della sera

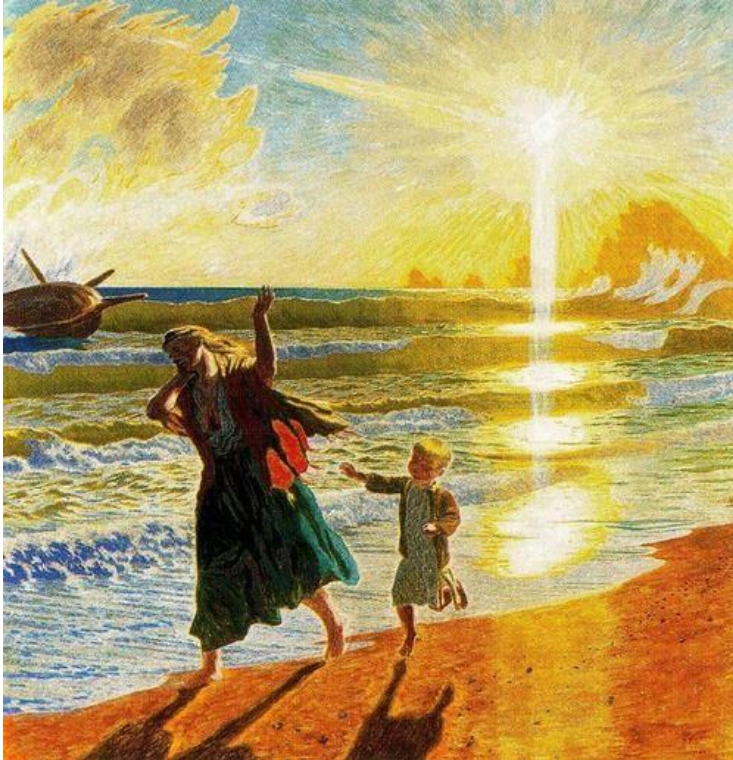


Figura 48. J. F. Willumsen, *Dopo la tempesta*



Figura 49. J. F. Willumsen, *Paura della natura. Dopo la tempesta n.2*



Figura 50. Michael Ancher, I giudici dell'arte

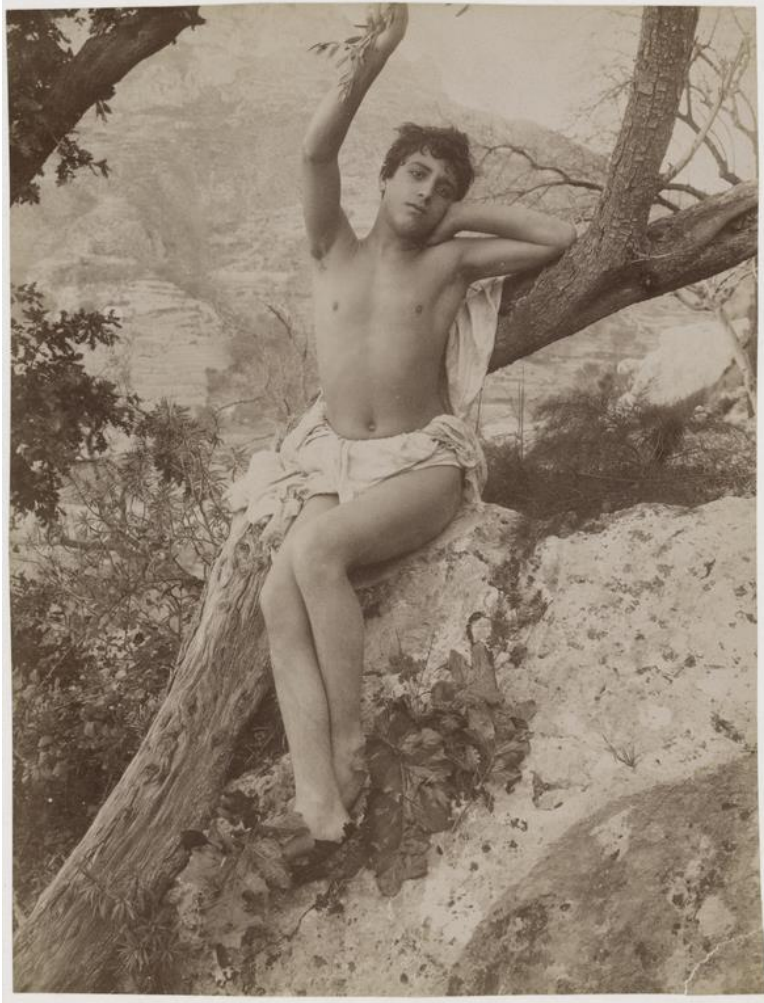


Figura 51. Wilhelm Von Gloeden, Giovane sull'albero



Figura 52. Edvard Munch, *Uomini al mare*



Figura 53. J.F. Willumsen, *Bambini al mare*



Figura 54. J.F. Willumsen, *Bambini al mare. Versione finale.*

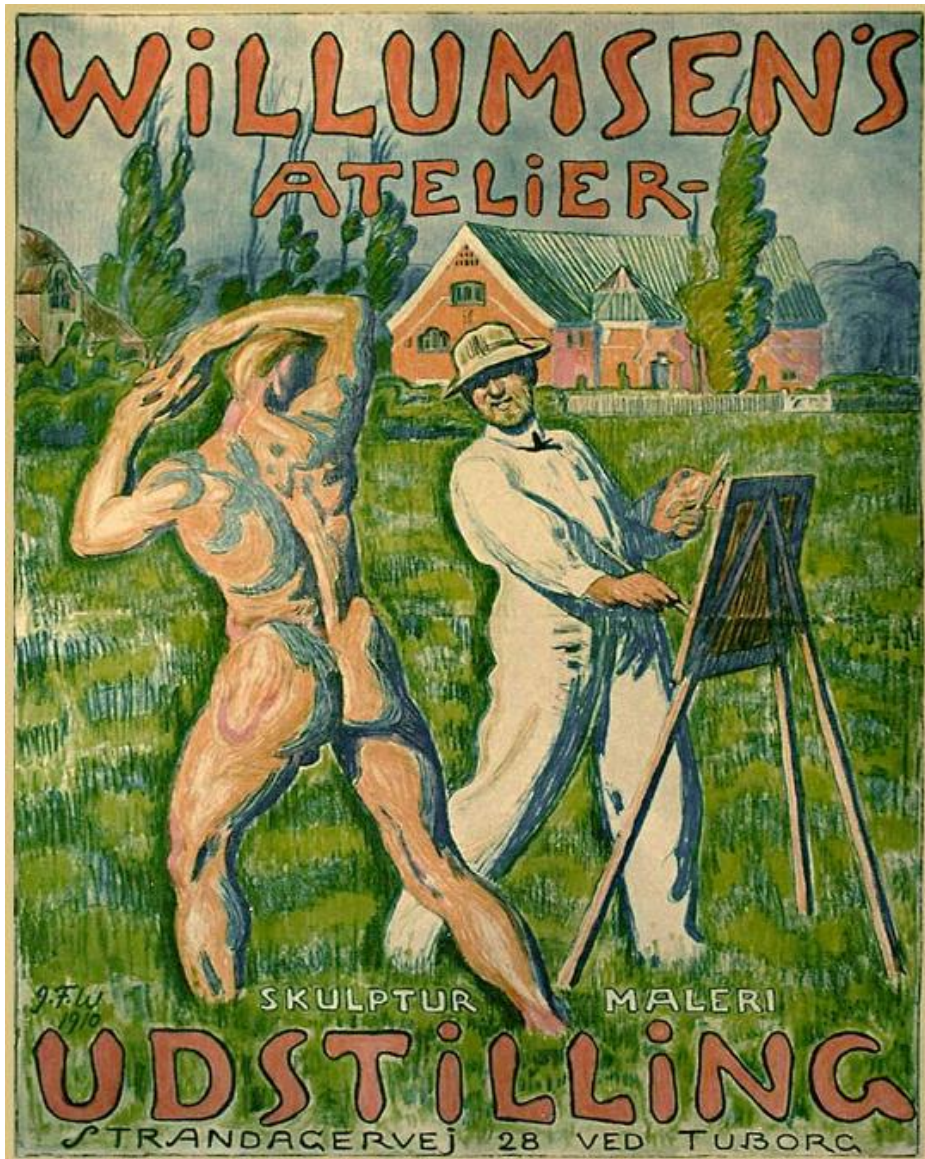


Figura 55. J.F. Willumsen, Il poster per la mostra nello studio dell'artista

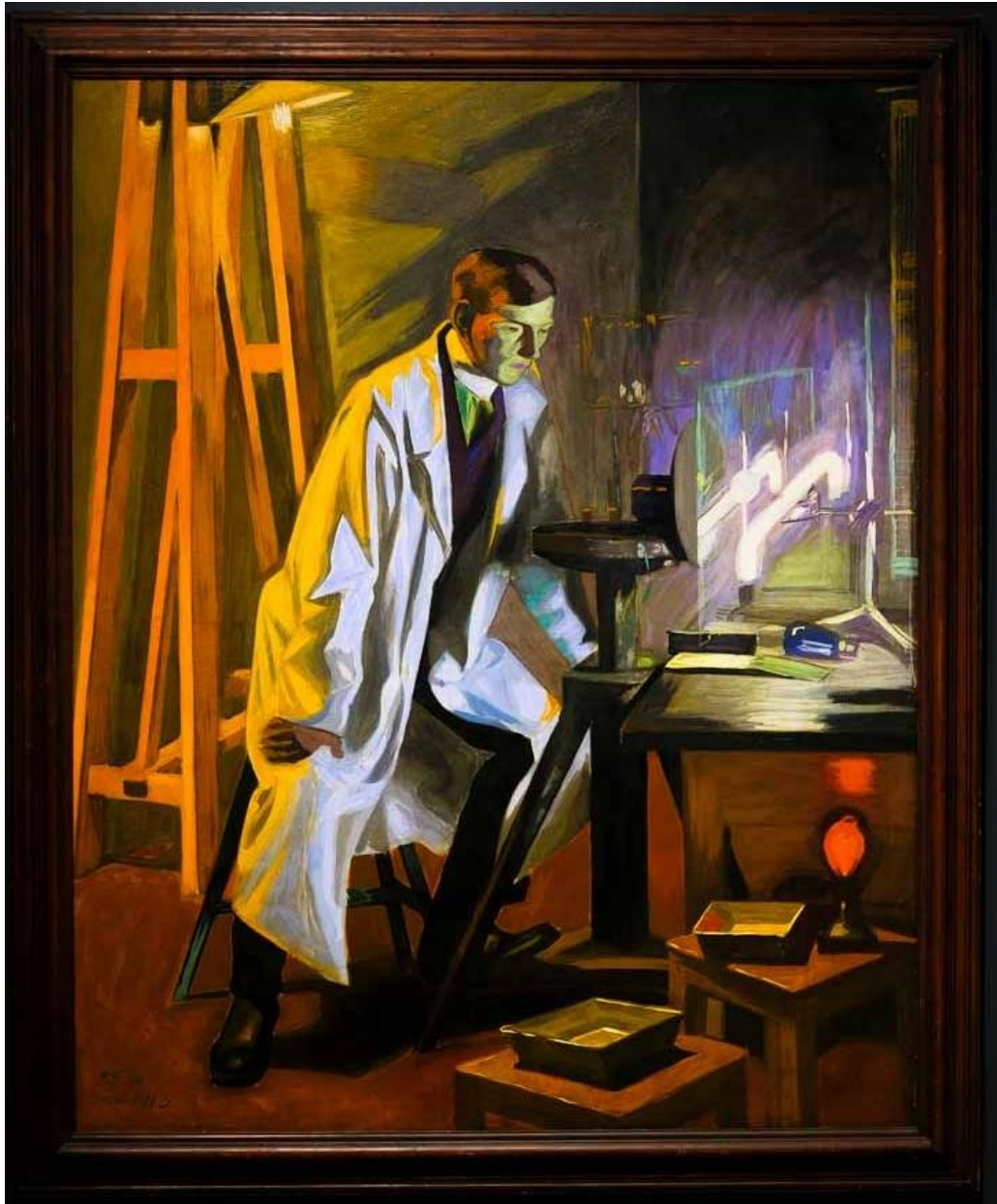


Figura 56. J.F. Willumsen, *Un fisico. Prova generale.*

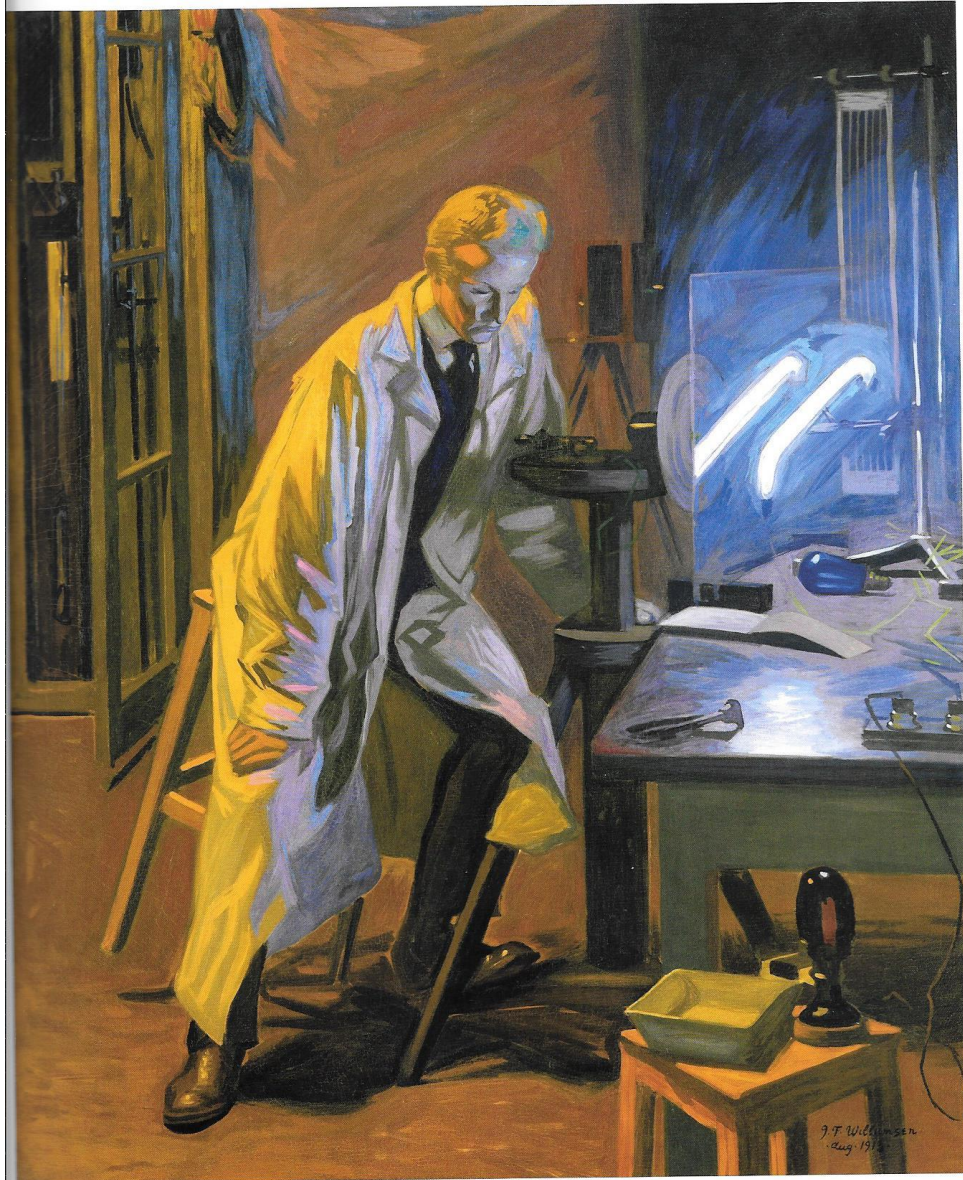


Figura 57. J.F. Willumsen, *Un fisico*

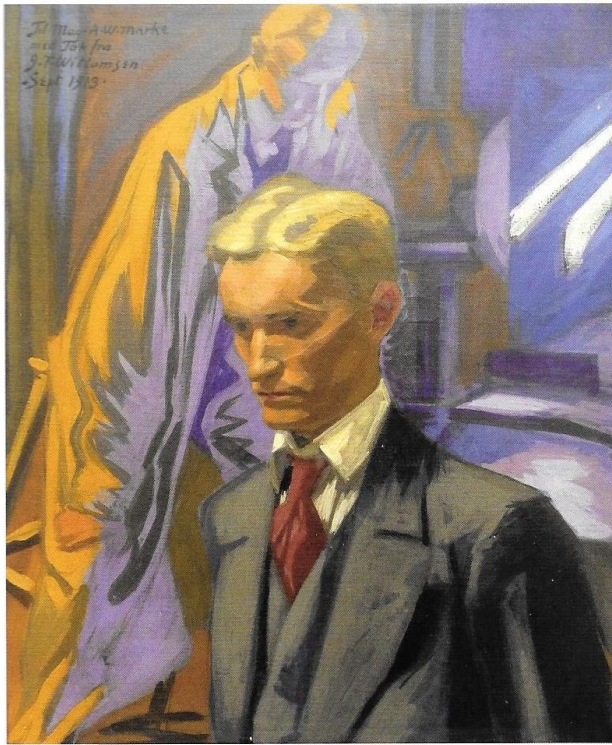


Figura 58. J.F. Willumsen, Ritratto di A.W. Marke

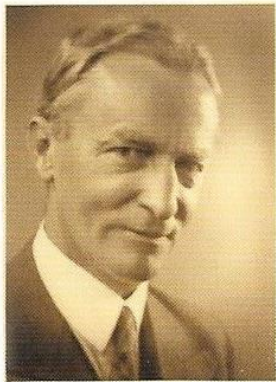


Figura 59. Ritratto fotografico di A.W. Marke

GLI ULTIMI ANNI: VENEZIA, LE BALLERINE, GLI AUTORITRATTI

Dopo aver viaggiato in Francia, sulle tracce di Gauguin e dei simbolisti all'inizio e a caccia delle principali innovazioni in campo artistico poi; in Norvegia e in Svizzera per ritrovare sé stesso e allontanarsi dal caos cittadino, nonché per testare con mano la potenza della natura e le possibilità di armonizzazione tra di essa e l'uomo; negli U.S.A. per tentare di sfondare in una realtà completamente diversa e più dinamica rispetto a quanto era abituato; e in Spagna sulle tracce del suo beneamato El Greco, Willumsen scelse l'Italia come tappa per le sue sperimentazioni in campo artistico. Gli anni Venti lo videro completamente assorbito, come visto, dal suo colossale *Grande Rilievo* e nel 1927 si era recato a Carrara²¹⁴ per toccare con mano i famosi marmi e ripercorrere le tracce dei grandi scultori della storia dell'arte italiana, primo su tutti Michelangelo.

L'artista, sempre negli anni Venti, si era recato a Venezia, restandone affascinato, ma ammettendo di “non sapere da dove e come iniziare a dipingerla”, come lui stesso affermò in una lettera indirizzata all'amica Alice Bloch il 28 settembre 1920²¹⁵.

All'inizio degli anni Trenta, comunque, diventò la sua città preferita (forse anche complice il fatto che qui incontrò la persona che divenne il suo ultimo amore dopo Edith, che lo lasciò nel 1928, come si vedrà in seguito) e vi si stabilì per diverso tempo²¹⁶. Come nel caso di centinaia di artisti in precedenza, anche lui restò particolarmente affascinato dalla qualità della luce cangiante in base al momento della giornata, dal riflesso dei palazzi nelle acque della laguna e dalla vita cittadina in genere. A questo periodo risalgono delle singolari vedute della città lagunare, ciascuna delle quali è caratterizzata da colori molto forti, ambientate specialmente di notte. Il suo tratto distintivo, in tal senso, fu dipingere scene di vita notturna in cui un cielo blu scuro o nero è rotto da una forte luce lunare quasi fosforescente, la quale colpisce e

²¹⁴ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 62

²¹⁵ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 192

²¹⁶ Cfr. Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, p. 108

irradia i palazzi circostanti, trasformandoli in posti quasi spettrali e fiabeschi. A dominare è ancora una volta la luce, assieme al colore, che arriva a ricoprire addirittura le cornici dei dipinti al fine di enfatizzarne l'effetto. Lo stesso artista dichiarò che: «[...] prima di ogni cosa, era la luce della notte ad interessarmi. Il giallo fosforescente della luna, il “giallo mistico”, il colore della mia vita, fu quello con cui lavorai maggiormente in quegli anni».²¹⁷

Altri protagonisti assoluti di queste tele sono gli edifici: come visto, Willumsen fu un artista a tutto tondo, affascinato e interessato ai principi dell'architettura. I palazzi, dipinti in modo minuzioso e dettagliato, si stagliano contro il cielo scuro in tutta la loro maestosità, irradiati dalla forte luce lunare e riflettendosi nelle acque dei canali. L'artista non era però solito riprodurre ciò che vedeva in modo oggettivo: spesso gli edifici risultano spostati rispetto alla realtà, come nel caso della tela con *Due palazzi con un giardino presso il Canal Grande*: i due palazzi (uno dei quali, quello sulla destra, è Palazzo Contarini dal Zaffo) sono dipinti in modo minuzioso per riprodurre il dato reale, ma in realtà ci sarebbe un edificio in più sulla destra, che qui è stato rimosso²¹⁸.

Altro elemento essenziale di queste opere sono il simbolo di Venezia per eccellenza, che di sicuro non poté sfuggire all'occhio di Willumsen, così attento ai dettagli e al concetto di movimento, ovvero le gondole. Queste ultime e i rispettivi gondolieri popolano i dipinti dell'artista, contribuendo a rafforzare l'idea di una città dinamica e sempre viva. In *Palazzo Morosini sul Canal Grande* i gondolieri sono addirittura nudi, riprendendo il tema molto caro a Willumsen già vent'anni prima, all'inizio del Novecento, del culto del corpo e della vita all'aria aperta. Qui i due vogatori contribuiscono, assieme alla singolare prospettiva dell'edificio, a conferire una forte dinamicità all'insieme. È inoltre uno dei rari casi in cui la città è stata dipinta in una scena di vita diurna.

Sempre scene di vita notturna sono *Il Canale di San Trovaso di Venezia al chiaro di luna* e *Piazza SS. Giovanni e Paolo a Venezia di notte*, rispettivamente del 1930 e del

²¹⁷ Cfr. J. F. Willumsen, Ernst Mentze, *Mine Erindringer fortalt til Ernst Mentze med biografiske Oplysninger, Noter og Kommentarer*, København, Berlingske Forlag, 1953, p. 260

²¹⁸ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 44

1931²¹⁹. L'influenza di El Greco è qui ben evidente, più che negli altri casi, per il modo in cui il colore e la luce sono trattati. Nella prima tela è forte il contrasto tra il colore giallo degli edifici, il rosa del cielo e l'azzurro dei raggi lunari, il quale contribuisce a pervadere la tela di un'atmosfera fortemente surreale, tanto che sembra quasi lo scenario di un sogno. È come se i palazzi, che riflettono la luce lunare e riflettono la loro immagine nell'acqua, appartenessero maggiormente al mondo onirico piuttosto che a quello reale²²⁰. Diverso, per il modo in cui è trattato e per l'assenza di dinamicità, è il caso del secondo dipinto, in cui il protagonista assoluto è il silenzio. Al di fuori del gondoliere in basso a sinistra, non c'è nessuno, la piazza è deserta, dominata dal monumento equestre a Bartolomeo Colleoni del Verrocchio. A tal proposito, c'è da dire che Willumsen in un viaggio a Roma aveva avuto modo di entrare in contatto con l'architettura del regime fascista, restando affascinato dalle linee geometriche ed essenziali della stessa, nonché di avvicinarsi alla pittura Metafisica e al suo esponente De Chirico quando si recò nuovamente a Parigi²²¹. Anche in questo caso siamo di fronte alla prova del fatto che Willumsen fosse particolarmente attento alle novità in campo artistico, lasciandosi influenzare e sperimentandole in prima persona.

Se con i dipinti appena visti il pittore si era dimostrato maggiormente interessato al punto di vista architettonico e più tradizionale della città, un caso diverso è costituito dalla tela della *Festa del Redentore*, dove a dominare la scena sono i colori sgargianti dei fuochi d'artificio, che illuminano il cielo e le acque di Venezia con i toni del rosso e, soprattutto, come sempre, del giallo²²². Il motivo trainante di questo dipinto è sicuramente il contrasto tra il nuovo e il vecchio, tra modernità e tradizione: qui sono la festa e il divertimento a dominare la scena, mentre gli edifici storici passano in secondo piano, nonostante si tratti comunque di una festa a carattere religioso. Solo la chiesa sullo sfondo appare ben illuminata, come a voler sottolineare la sacralità dell'evento nonostante il modo moderno di festeggiarlo.

²¹⁹ Cfr. Ulla Hjorth, *J.F. Willumsen i Europa*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2006, pp. 100-101

²²⁰ Cfr. Mikael Wivel, *Dansk kunst i det 20. århundrede*, Gyldendal, København, 2008, pp. 56-57

²²¹ Cfr. Ulla Hjorth, *J.F. Willumsen i Europa*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2006, p. 173

²²² Cfr. *Ibid.* p. 99

Come preannunciato, a Venezia Willumsen incontrò la donna che restò con lui dal 1928 fino alla fine dei suoi giorni, la ballerina e pittrice Michelle Bourret, di 37 anni più giovane²²³, che divenne protagonista di un'originale serie di dipinti. In questi, la donna compare vestita con costumi diversi e dai colori sgargianti, da sola mentre balla in stanze quasi totalmente vuote e dallo sfondo colorato. Il colore, come nel caso delle vedute di Venezia, si sposta addirittura sulla cornice: questo contribuisce a enfatizzare l'artificialità dei quadri, che divengono paragonabili a fotogrammi di film (infatti il formato di questi quadri è quasi sempre lo stesso, salvo poche eccezioni)²²⁴.

Nelle tele in cui è ritratta una Michelle Bourret danzante, tutta l'attenzione è focalizzata su di lei, non c'è nessun altro soggetto sul quale lo spettatore possa focalizzare lo sguardo. Come in una scena teatrale, la donna balla su un palcoscenico immaginario davanti agli occhi di tutti, con disinvoltura e senza il minimo imbarazzo. Desideroso com'era di cogliere il corpo in movimento in tutta la sua grazia, la danza costituiva per Willumsen il tema ideale da affrontare nelle sue tele, tema che aveva catturato il suo sguardo già quando aveva cominciato ad appassionarsi all'arte antica. Le pose delle ballerine da lui riprodotte possono infatti essere viste come una sorta di tributo alla ceramica greca, dove figure danzanti compaiono a più riprese, come nel caso del *Vaso di Talos*, risalente al 420-410 a.C.²²⁵.

Ad essere qui rappresentata non è più la madre amorevole e affettuosa dei dipinti dei decenni precedenti, bensì una persona giovane, indipendente e spensierata, con tanta voglia di vivere e di divertirsi. È come se andando avanti col tempo, sentendo ormai la sua giovinezza lontana, Willumsen avesse voluto aggrapparsi per un ultimo istante alla spensieratezza degli anni precedenti, legandosi a una persona capace di riportarlo in qualche modo al periodo della gioventù. La donna qui non è più vista come un ricordo della madre o come una compagna affettuosa, ma piuttosto come una compagna di giochi, un'amica dell'infanzia. Questi temi del divertimento, della gioia di vivere e della scherzosità sono ben evidenti specialmente nei costumi da lei indossati nella trilogia della danza che l'artista dipinse nella prima metà degli anni Trenta.

²²³ Cfr. Mikael Wivel, *Dansk kunst i det 20. århundrede*, Gyldendal, København, 2008, p. 52

²²⁴ Cfr. J.F. Willumsen. *Farver og striber*, catalogo della mostra (ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, 2 giugno 2018 – 13 gennaio 2019), a cura di Christian Gether, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, Danmark, 2018, p. 32

²²⁵ Cfr. Flaminio Gualdoni, *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivants da San Francesco a Bill Viola*, Johan e Levi Editore, Monza, 2017, p. 98

In *Michelle Bourret danza in un costume da marinaio*, la vediamo ballare a piedi nudi con addosso una casacca bianca da marinaio, con le braccia conserte sul petto, guardando con sguardo sicuro verso lo spettatore. Sullo sfondo, ossia un porto marittimo, compaiono le onde del mare date da colpi rapidi di pennello, una piccola barca attraccata a un molo e la sagoma di un veliero in lontananza. Il colore del cielo, sui toni del rosa e del violetto, è ripreso sulla cornice del quadro.

Il dipinto con *Michelle Bourret con un costume da arlecchino* la vede invece esibirsi in punta di piedi con addosso delle scarpette da danza e vestita col costume della popolare maschera lombarda. I colori dei vestiti sono messi in risalto dallo sfondo di un giallo sgargiante, il colore prediletto dal pittore danese. Lo sguardo, messo in risalto da un trucco pesante, in questo caso non è rivolto verso gli spettatori, ma verso un pubblico immaginario sulla destra. Anche qui la donna appare estremamente sicura di sé e padrona del suo corpo, fasciato dalla casacca colorata di arlecchino ma dotato comunque di una forte sensualità

Infine, in *Michelle Bourret danza il valzer di Boston*, la donna indossa un elegante vestito nero, volteggiando in una sala vuota, fatta eccezione per due sedie. La figura fasciata nell'abito nero si staglia su uno sfondo totalmente rosa, il colore femminile per eccellenza. L'ombra della ballerina sul pavimento è invece data da una macchia di colore rosso fuoco, il colore della passione che Michelle pareva metterci nei suoi movimenti.

Al di là della figura in sé, in questi quadri il protagonista principale è il corpo in movimento con la sua forza e la sua armonia. Come nel caso del dipinto dei *Bambini sulla spiaggia*, dove i corpi dei soggetti rappresentati costituiscono il simbolo di vitalità e libertà di muoversi, anche i quadri con le ballerine «sono espressione del paradosso secondo il quale il corpo vitalista e “al naturale” è allo stesso tempo un corpo disciplinato e controllato. La danza stessa, infatti, contiene in sé questa bipolarità: il ballo è movimento codificato e frutto di studio, dove il corpo esprime convenzioni estetiche e convenzioni specifiche; allo stesso tempo però è espressione di indipendenza fisica e libertà mentale e, in certe culture, anche un rito, una catarsi»²²⁶.

²²⁶ Cfr. Anne Gregersen, *Vitale Willumsen. J.F. Willumsens dyrkelse af krop, natur og livskraft*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2008, p. 21

Qui Willumsen ha voluto fare un tributo alla danza in genere, ma in modo particolare alla danza più “popolare”, folkloristica²²⁷ (quasi alla stregua di un Toulouse-Lautrec) piuttosto che al balletto ufficiale, più indirizzato a un pubblico borghese (prediletto, come noto, da Degas).

Michelle Bourret compare anche nel dipinto *La torta di compleanno. Uno scherzo*, del 1943, dove la vediamo raffigurata in maniera ben diversa rispetto ai dipinti appena visti, realizzati un decennio prima. In quel periodo Willumsen era particolarmente attratto da un altro aspetto riguardante l’analisi della figura umana, ossia la fisiognomica, nonché dagli studi sui tipi di persona, che attribuivano un aspetto asimmetrico e sproporzionato a un tipo losco e probabilmente criminale²²⁸. Questa teoria divenne popolare nell’immediato, tanto che anche Willumsen, così attento alle novità in campo artistico (e alle relative parodie) la fece propria, dando vita a una serie di ritratti e autoritratti estremamente caricaturali. È appunto il caso del dipinto sopra menzionato, realizzato in occasione del suo ottantesimo compleanno. Come in una pubblicità dell’epoca (e quindi facendo una satira della stessa) la donna, sorridente e dall’aspetto estremamente soddisfatto, con in testa un cappello da chef, presenta la sua creazione, una piccola torta, a un pubblico immaginario. Trattasi di Michelle Bourret, che compare sulle scene come un’attrice di teatro, con tanto di sipario alle sue spalle. Al di là dell’ironia, Willumsen riuscì anche ad introdurre nel dipinto una piccola parte sentimentale: le ali poste sulle spalle di Michelle costituirono probabilmente una forma di ringraziamento di Willumsen alla sua amata, “vista quindi come una figura angelica”²²⁹, un angelo appena sceso dal cielo che, nonostante i tempi difficili che correvano all’epoca (durante la Seconda Guerra Mondiale la Danimarca venne occupata dai nazisti) era riuscita a fargli comunque la torta di compleanno²³⁰.

²²⁷ Cfr. Ulla Hjorth, *J.F. Willumsen i Europa*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2006, p. 119

²²⁸ Cfr. *J.F. Willumsen. Farver og striber*, catalogo della mostra (ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, 2 giugno 2018 – 13 gennaio 2019), a cura di Christian Gether, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, Danmark, 2018, p. 20

²²⁹ Cfr. Anne Gregersen, *Challenging the precepts of modernism: the late work of J.F. Willumsen*, in «RIHA Journal», n.39, 11 maggio 2012, p. 20

²³⁰ Cfr. Mikael Wivel, *Dansk kunst i det 20. århundrede*, Gyldendal, København, 2008, p. 620

Willumsen non si limitò a caricaturizzare gli altri (la sua compagna compresa) ma incluse anche sé stesso in questo “progetto”: disponiamo infatti di diversi suoi autoritratti estremamente ironici, dove pare prendersi gioco di sé stesso e di chi lo osserva. Ne è un caso esemplare il suo *Autoritratto con corona d'alloro*, sempre del 1943. Vediamo un uomo anziano, con un viso allungato in modo caricaturale, dall'aspetto triste e stanco, coronato da una corona d'alloro come un dio greco o un imperatore romano. La sua espressione, resa con “*una serietà che non può essere presa sul serio*”²³¹ pare indicare che “*il trionfo non è altro che un'illusione fugace, uno scherzo o una fantasia disperata*”²³², destinato ad estinguersi col passare del tempo e con il sopraggiungere della vecchiaia.

Un altro suo autoritratto particolarmente degno di nota lo vede invece con addosso un camice da artista; Willumsen lo realizzò dieci anni prima rispetto a quello con la corona d'alloro, il giorno del suo settantesimo compleanno (come vediamo scritto in alto a sinistra sulla tela) sottolineando quindi che “*quello fu un giorno di lavoro come tutti gli altri e non un giorno di festa*”²³³, sentendo ormai l'approssimarsi della fine della sua carriera (nonostante sarebbe morto ben venticinque anni dopo). Qui lo vediamo ormai anziano, con un'espressione stanca, davanti a una tela vuota, da lui indicata tenendo in mano quello che sembra un pastello o del carboncino. Il camice bianco tipico del suo mestiere cade pesantemente addosso al suo corpo ingrassato. La malinconia e la disillusione sono sottolineate dal vuoto della stanza, dipinta di un colore rosso acceso, e dall'ombra scura che gli sta attorno.

Willumsen si autoritrasse a più riprese nell'arco della sua lunga vita (negli anni giovanili soprattutto tramite delle fotografie che lo vedono impegnato nel suo studio). In tutti i casi si percepisce il suo stato emozionale: era infatti solito rappresentare più

²³¹ Cfr. Anne Gregersen, *Challenging the precepts of modernism: the late work of J.F. Willumsen*, in «RIHA Journal», n.39, 11 maggio 2012, p. 21

²³² Cfr. *J.F. Willumsen. Farver og striber*, catalogo della mostra (ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, 2 giugno 2018 – 13 gennaio 2019), a cura di Christian Gether, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, Danmark, 2018, p. 20

²³³ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 195

che altro il suo stato d'animo e non tanto la situazione oggettiva vera e propria, tentando di trasmettere più il suo lato interiore che quello esteriore²³⁴.

Quando Willumsen compì settant'anni, decise di donare ai posteri un ricordo di sé stesso (e dell'artista speciale che era stato) autoritraendosi in una serie composta da tre tele, ovvero la *Trilogia del Tiziano morente*. Già notiamo che il titolo è surreale: non è Tiziano a morire, bensì Willumsen²³⁵ (e siamo ben distanti dal modo che Tiziano aveva di concepire il colore, ovvero come materia creatrice di primaria importanza). Non è però strano che Willumsen si identifichi col più grande pittore veneziano di sempre: la megalomania, come già visto, fu uno dei suoi tratti caratteriali e professionali più noti, dunque non è sorprendente un atto estremo in tal senso²³⁶.

L'intenzione dell'artista non fu quella di sottolineare la fine della sua stessa esistenza, “*ma di rappresentarne il processo attivo, donando a sé stesso una rinascita fisica ed esistenziale*”²³⁷. Si rifiuta di considerare la sua missione come compiuta e dona delle istruzioni ai posteri per interpretare lui come artista e le sue opere.

Nella prima opera della serie, l'artista sta cadendo dentro una grotta oscura, mentre i pennelli e la tavolozza che fino a poco tempo prima teneva in mano sono caduti a terra, a sottolineare la fine della sua carriera artistica.

Nella seconda tela una figura completamente nuda e di colore grigio, come una scultura, è stesa nella grotta, con una benda sugli occhi, mentre lotta contro la morte. Si tratta di un riferimento alla scultura della *Notte*, realizzata da Michelangelo nella Cappella De' Medici presso San Lorenzo, a Firenze²³⁸. Il significato della trilogia potrebbe essere in questo senso un riferimento alla Malinconia, causata dal paradosso della paura di morire ma anche della stanchezza nei confronti della vita da parte dell'artista. Nel terzo e ultimo dipinto è risorto, con le sembianze di sé stesso per

²³⁴ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 42

²³⁵ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 198

²³⁶ Cfr. Mikael Wivel, *Dansk kunst i det 20. århundrede*, Gyldendal, København, 2008, p. 308

²³⁷ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 46

²³⁸ Cfr. Ulla Hjorth, *J.F. Willumsen i Europa*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2006, p. 175

quanto concerne la testa e il torso e di una tigre per quanto riguarda il resto del corpo (la fonte d'ispirazione per questo dettaglio fu la poesia *The Tiger* di William Blake, del 1794²³⁹). È sospeso in aria, tra sole e luna, sotto ci sono i raggi che passano attraverso le nuvole, il paesaggio è tipicamente danese; il “genio martire e addolorato” volteggiava su un ambiente a lui ben noto²⁴⁰. È strano nella sua iconografia, al di fuori del canone di normalità del tempo. Si distanzia dagli altri e ciò lo rende ancora “più morente”, è una sorta di disperazione dell'artista stesso, che sceglie il confronto con la massa imponendosi con la sua originalità²⁴¹.

Si tratta di un lavoro sfaccettato e ricco, che è un po' il riassunto della sua vita, della sua carriera e del suo modo di essere: un uomo moderno con una missione. Ciò che è puramente artistico e stilistico a lui non interessa, bensì è il messaggio che importa. La sua intuizione dei fenomeni esistenziali è maggiore rispetto a quella di altri e quindi è tenuto a trasmetterla a chi non è in grado di percepire le cose così chiaramente come lui. Non riesce però a tenere il suo ego al di fuori della sua missione, non può annullare e dimenticare sé stesso²⁴².

Desiderando appunto di non essere dimenticato, l'artista pensò spesso a un museo che potesse far sì che le sue opere venissero conservate e non andassero perdute.

Il 15 aprile 1957 il Willumsens Museum, a Frederikssund, aprì le sue porte ai visitatori. L'edificio, che venne costruito per contenere la collezione personale di opere di Willumsen e *Il Grande Rilievo*, venne progettato dall'architetto Tyge Hvass²⁴³. Lo stesso Willumsen aveva lavorato a più progetti ma nessuno di essi venne poi tenuto effettivamente in considerazione, in quanto troppo impegnativi in termini di costi e di dimensioni. Né Willumsen né la sua arte avevano alcuna connessione con

²³⁹ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 204

²⁴⁰ Cfr. Mikael Wivel, *Dansk kunst i det 20. århundrede*, Gyldendal, København, 2008, p. 309

²⁴¹ Cfr. Anne Gregersen, *Challenging the precepts of modernism: the late work of J.F. Willumsen*, in «RIHA Journal», n.39, 11 maggio 2012 (rivista digitale a cura della Biblioteca d'Arte Nazionale della Danimarca) p. 27

²⁴² Cfr. Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, p. 124

²⁴³ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 63

Frederikssund; semplicemente la città in questione mise a disposizione un lotto di terreno per erigere l'edificio e partendo da questo presupposto Willumsen donò la sua collezione alla città. Inizialmente l'aveva offerta allo Stato danese e alla città di Copenhagen, ma senza ottenere alcun risultato concreto²⁴⁴.

Già nel 1929 l'artista aveva offerto la sua collezione personale di arte antica, "L'antica collezione", allo Stato. Nel corso dei suoi numerosi viaggi intorno all'Europa, si era procurato i vari pezzi d'arte da mercanti, antiquari e collezionisti privati. Aveva cominciato presto e nel 1910 la sua collezione si era già espansa notevolmente, specialmente per merito del fatto che versava in buone condizioni economiche. L'antica collezione è composta a circa 2000 oggetti di fattura varia: dipinti, disegni, stampe, sculture, ceramiche, oggetti vari fatti a mano, tessuti, riguardo i quali si informava in modo meticoloso in modo da ripercorrerne la storia²⁴⁵. Ne è un esempio il dipinto dell'*Adorazione dei pastori*, acquistato nel 1911 in occasione di un viaggio a Firenze. Scrisse un intero libro su questo dipinto, fornendo le motivazioni che confermassero la sua teoria, ossia che fosse opera di El Greco²⁴⁶ (come al giorno d'oggi si è infatti propensi a pensare). Non c'è alcun dubbio riguardo l'importanza che rivestiva la Collezione per Willumsen (i dipinti, ad esempio, erano appesi alle pareti di casa sua e in molti casi faceva innumerevoli schizzi degli stessi). Aveva sperato che venisse esposta nella sua casa in Strandargervej, ad Hellerup, dove non viveva più, e che dunque questa diventasse una casa-museo. La proposta venne però respinta e nel 1947, in seguito a un'interruzione dovuta alla guerra, l'Antica Collezione venne esibita a Charlottenborg e le opere di Willumsen presso la *Frie Udstilling*²⁴⁷. Dieci anni dopo, il Willumsens Museum aprì a Frederikssund come un museo per l'arte di Willumsen,

²⁴⁴ Cfr. Ulla Hjorth, *J.F. Willumsen i Europa*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2006, p. 175

²⁴⁵ Cfr. Anne Gregersen, *Kunstneren som samler, curator, kunsthistoriker og museumbygger*, in *Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 10 giugno 2018 – 30 dicembre 2018), Hatje Cantz Verlag GmbH, Berlin, 2018, pp. 17-18

²⁴⁶ Cfr. Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenhagen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 32

²⁴⁷ Cfr. Anne Gregersen, *J.F. Willumsens billedsamlinger, collageestetik og modifikation af fortiden*, in *Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 10 giugno 2018 – 30 dicembre 2018), Hatje Cantz Verlag GmbH, Berlin, 2018, p. 157

mentre la sua Collezione personale venne allocata al piano terra. Il diretto interessato purtroppo non vide mai il museo fatto e finito: all'epoca della sua apertura si trovava nel sud della Francia ed era troppo anziano e indebolito per affrontare il viaggio. Morì l'anno dopo, il 4 aprile 1958 a Cannes, alla veneranda età di 94 anni. Venne poi seppellito nel giardino del museo stesso (e al suo fianco venne seppellita anche l'urna di Edith, che morì il 30 gennaio 1964)²⁴⁸.

²⁴⁸ Cfr. Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 63

IMMAGINI DI FINE CAPITOLO

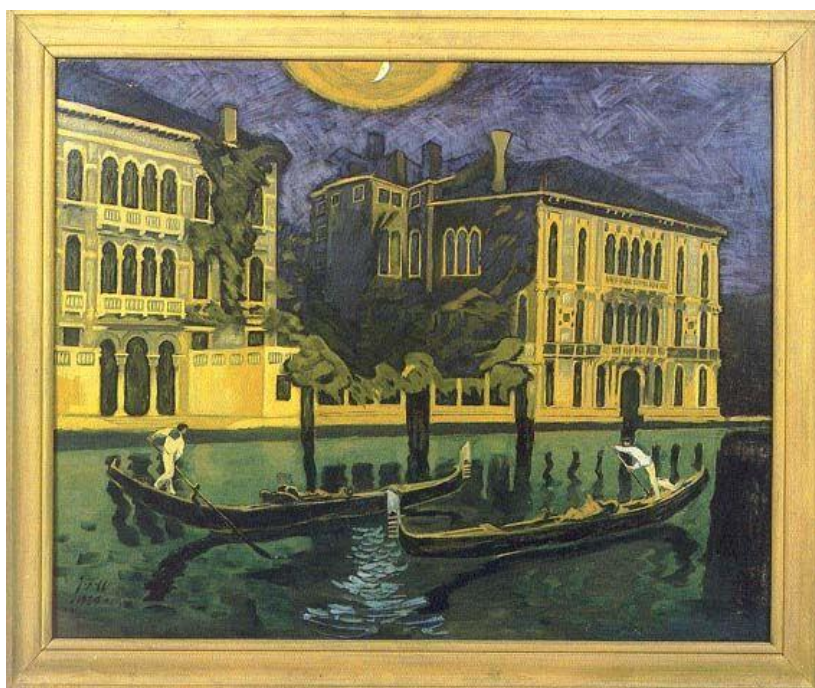


Figura 60. J.F. Willumsen, *Due palazzi con un giardino presso il Canal Grande*

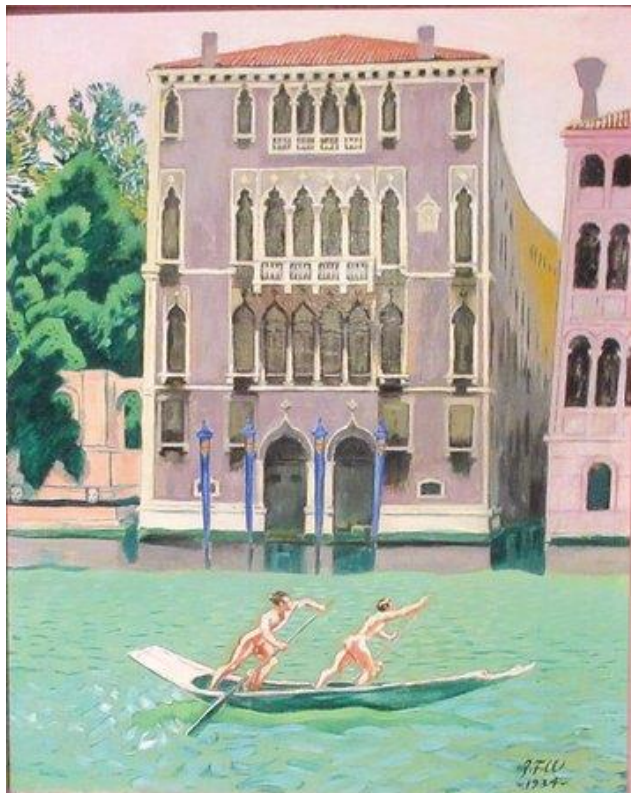


Figura 61. *Palazzo Morosini sul Canal Grande*



Figura 62. Il Canale di San Trovaso di Venezia al chiaro di luna

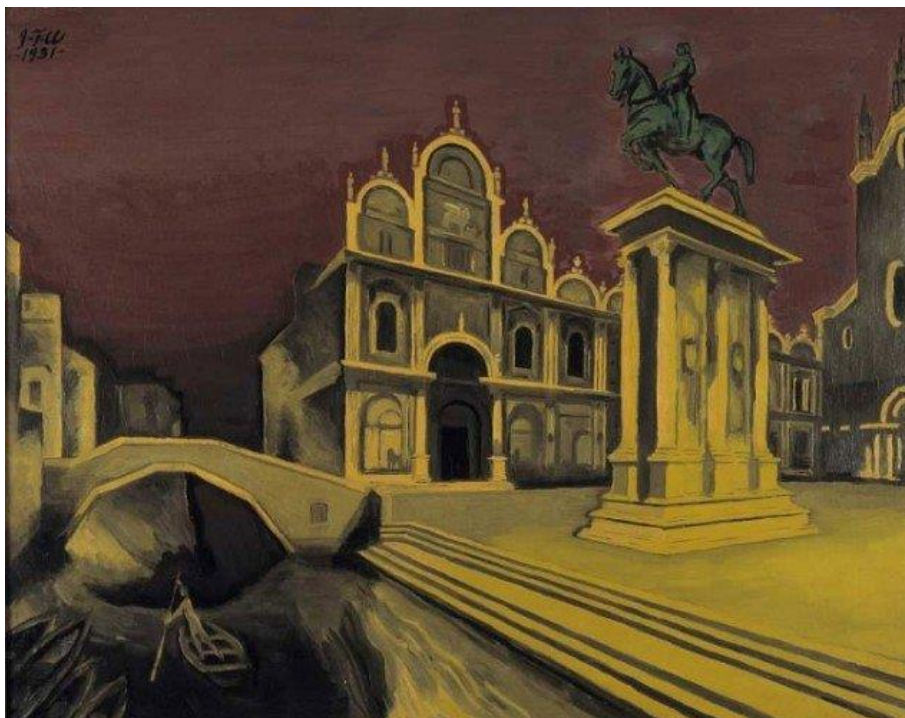


Figura 63. Piazza SS. Giovanni e Paolo a Venezia di notte



Figura 64. J.F. Willumsen, La Festa del Redentore



Figura 65. Michelle Bourret danza in un costume da marinaio



Figura 66. Michelle Bourret danza in un costume da arlecchino



Figura 67. Michelle Bourret danza il valzer di Boston



Figura 68. Pittore di Talos, Vaso di Talos



Figura 69. J.F. Willumsen, La torta di compleanno. Uno scherzo.

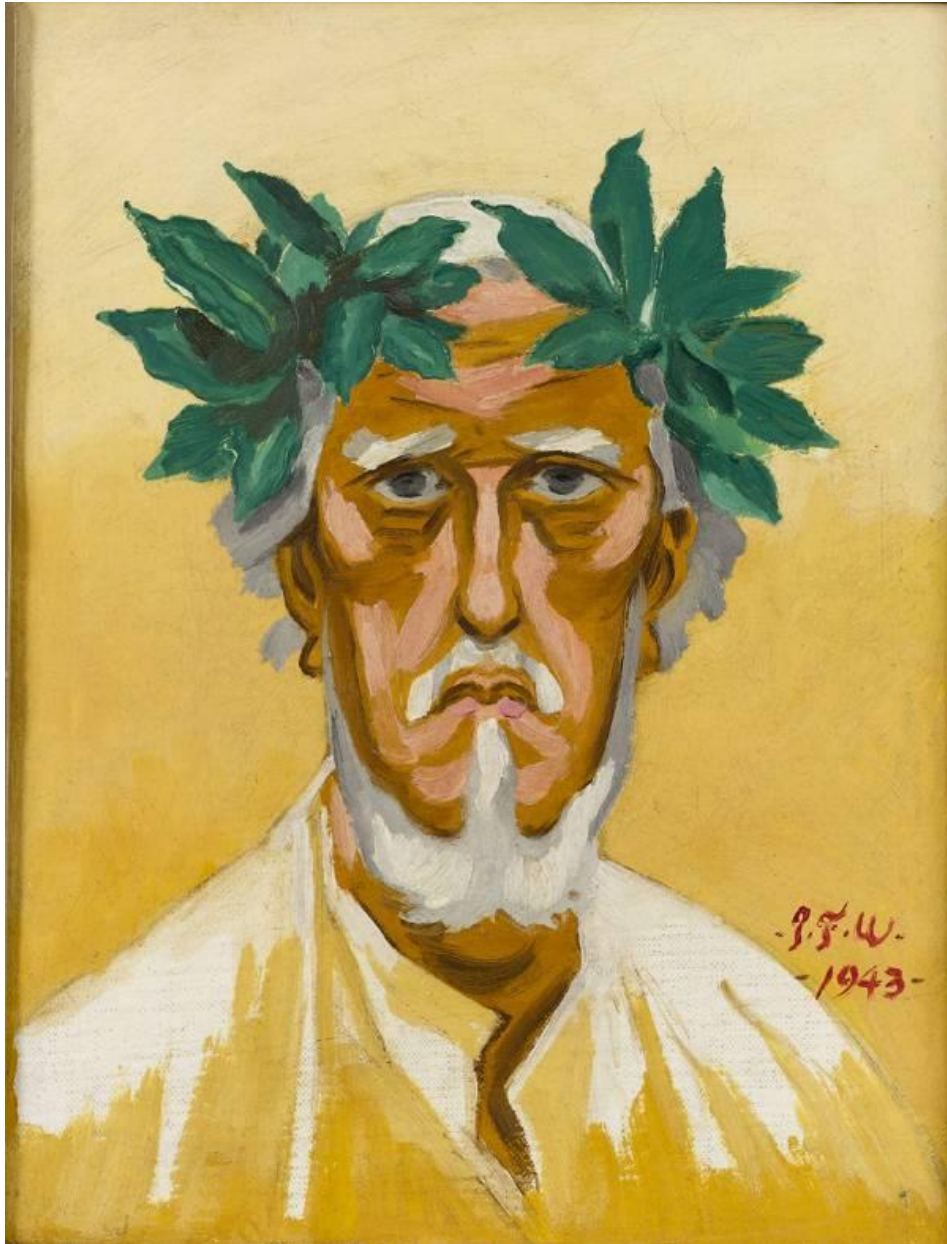


Figura 70. J. F. Willumsen, Autoritratto con corona d'alloro



Figura 71. J. F. Willumsen, Autoritratto con il camice da artista

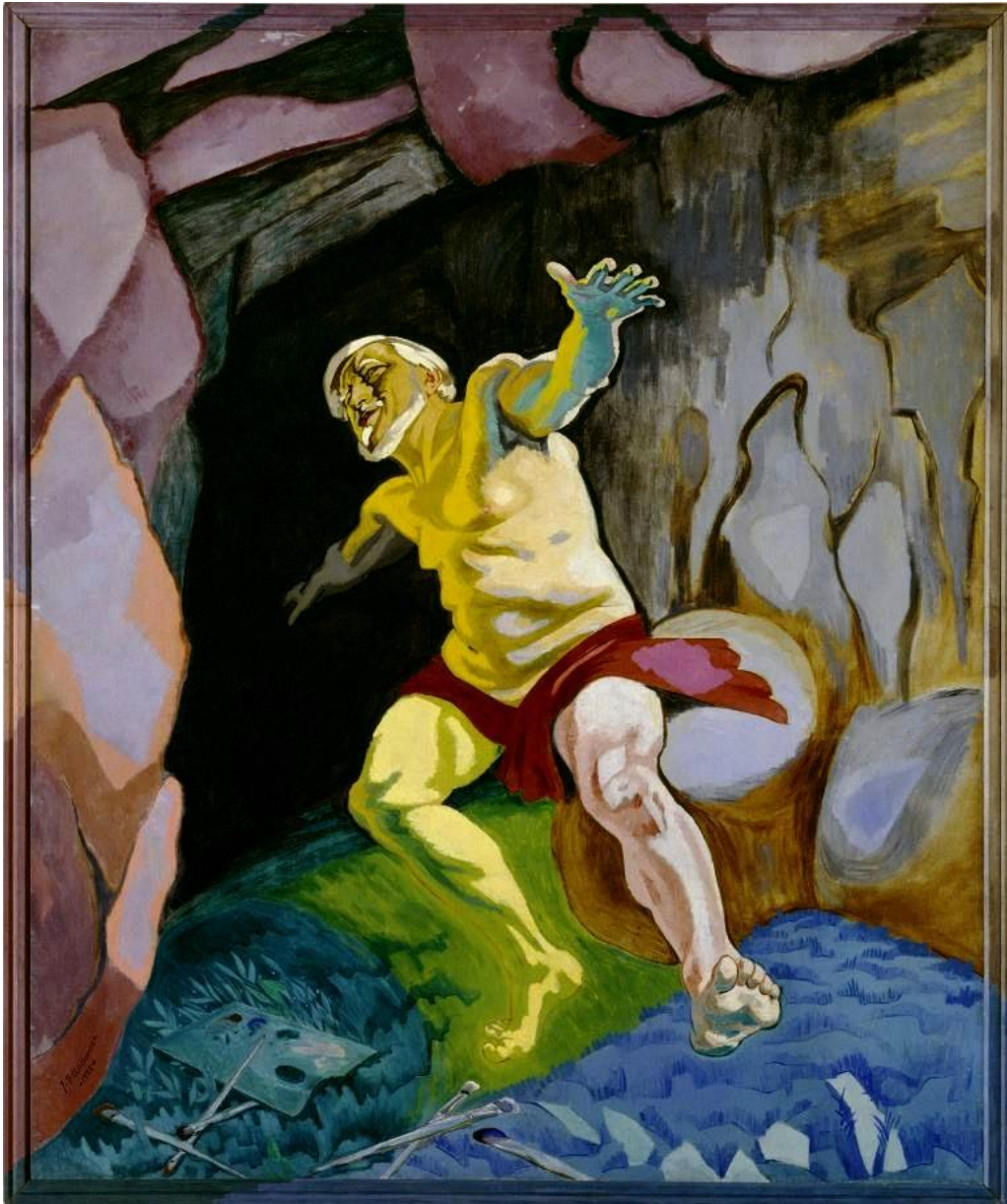


Figura 72. J. F. Willumsen, Tiziano morente



Figura 73. J. F. Willumsen, La statua di pietra. Non vedere nulla, non sentire nulla, non toccare nulla

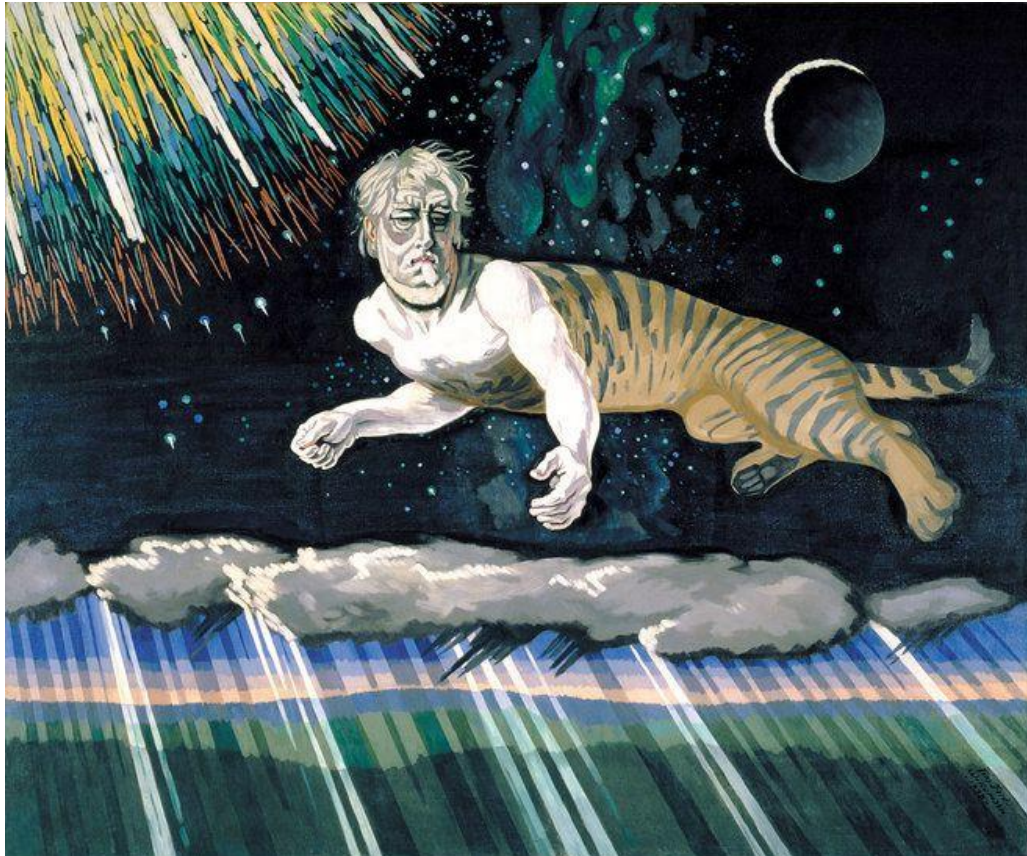


Figura 74. J. F. Willumsen, *L'enigma celeste*



Figura 75. Willumsens Museum al giorno d'oggi



Figura 76. Willumsens Museum. Veduta del Grande Rilievo.



Figura 77. Willumsens Museum. L'antica collezione dell'artista

CONCLUSIONI

Come abbiamo visto, J.F. Willumsen fu un artista a tutto tondo. Si dedicò a tutte le forme di arte visiva: pittura (che costituì sempre il suo ambito artistico preferito), scultura, fotografia, nonché all'architettura, sperimentando e studiando l'arte a lui contemporanea e risultando anche spesso un passo avanti rispetto alla sua epoca. Proprio per questo motivo può essere considerato come l'artista che portò un'aria di innovazione alla Danimarca, dove prima della sua ascesa, le personalità più importanti in ambito artistico erano state lo scultore Thorvaldsen e i pittori della colonia di Skagen. Il motivo portante di questa sua costante voglia di rinnovarsi fu il fatto che trascorse gran parte della sua vita al di fuori del suo paese natio, assorbendo e facendo sue le novità che circolavano sia in Europa (fece molteplici viaggi tra Francia, Spagna e Italia) che negli Stati Uniti d'America.

Willumsen iniziò come Realista, virando ben presto verso il Simbolismo, avendo incontrato Gauguin durante uno dei suoi primi soggiorni in Francia. Questo costituì per lui il punto di svolta verso nuove sperimentazioni. L'influenza maggiore la trasse però dai viaggi in Spagna all'inizio del Novecento: qui "incontrò" El Greco, che diventò il suo artista preferito e il motore ispiratore per opere di stampo più espressionistico.

Ciò che possiamo dedurre da questa tesi è sicuramente il fatto che Willumsen rimase ben al corrente e cosciente di ciò che accadeva attorno a lui in ambito artistico, traendo la giusta dose di ispirazione dai suoi colleghi francesi, tedeschi, italiani più o meno famosi, senza dunque isolarsi dalle novità e dalle influenze altrui. Allo stesso modo però fu sempre una personalità estremamente indipendente, pronta a rimarcare testardamente la sua volontà di proseguire su una strada tutta sua e priva di intralci da parte di terzi, estraniandosi dalle critiche che potevano circondarlo.

Con il suo paese d'origine ebbe sempre un rapporto conflittuale; si può dire, in un certo senso, di "amore e odio". Detestava il fatto di essere nato nel periodo della disfatta danese contro la Prussia, in cui molta dell'identità nazionale (ivi compresa anche quella artistica) andò perduta e in cui rimproverò ai danesi di essere diventati insofferenti e poco aperti di mente nei confronti delle novità culturali. Nei decenni precedenti le due Guerre Mondiali e negli anni intercorsi tra le stesse, però, rimarcò

sempre con un certo orgoglio il fatto di essere nordico e scandinavo e “un passo avanti” rispetto ad altri colleghi di altre nazioni.

Willumsen fu dunque una persona molto originale e unica nel suo genere, che lottò sempre per affermare le sue idee e la sua persona nel mondo artistico, apportando sicuramente delle novità non indifferenti al panorama (soprattutto) pittorico del suo paese.

Il fine ultimo di questa tesi è stato quindi quello di riportare alla luce questa personalità così straordinariamente contraddittoria, complessa, talentuosa e innovativa, cercando di renderla nota al di fuori dei confini nazionali - cosa che di certo lui approverebbe se fosse ancora tra noi.

Bibliografia

Aase Bak, Ingeborg Bugge, Nina Hobolth, *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p. 21, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 46, 48, 50, 54, 58
[*La donna e la natura. Motivi nell'arte simbolista di J.F. Willumsen e Harald Slott-Møller, 1890-1920 ca.*]

Louise Bugge Jacobsen, Annette Johansen, *Med kunstneren på arbejde*, in *I bølgen blå. Willumsen og de badende børn*, catalogo della mostra (22 aprile – 21 agosto 2016, Skagens Kunstmuseer, Skagen; 7 settembre 2016 – 8 gennaio 2017, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund), Århus Universitetsforlag, 2016, p. 21
[*Con l'artista al lavoro, in Nell'onda blu. Willumsen e i bambini al mare*]

Lise Buurgård, *J.F. Willumsen. Bjerget. Kvinden. Selvet.*, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1999, p. 11, 17, 18, 20, 38, 41, 43, 45, 65-66, 72, 82, 86-87, 99, 108, 124, 132-133,
[*J.F. Willumsen. La montagna. La donna. Sé stesso.*]

Frank Claustrat, Amalie Grubb Martinussen, Nikolaj Pors, Tobias Raun, Andrea Rygg Karberg, *Gerda Wegener*, catalogo della mostra (ARKEN Museum for Moderne Kunst, 7 novembre 2015 – 16 maggio 2016), ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, Danmark, 2015

Ning de Coninck Smith, *Da barnet blev klædt af – og på*, in *I bølgen blå. Willumsen og de badende børn*, catalogo della mostra (22 aprile – 21 agosto 2016, Skagens Kunstmuseer, Skagen; 7 settembre 2016 – 8 gennaio 2017, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund), Århus Universitetsforlag, 2016
[*Quando il bambino venne svestito – e vestito, in Nell'onda blu. Willumsen e i bambini al mare*]

J.F. Willumsen. Farver og striber, catalogo della mostra (ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, 2 giugno 2018 – 13 gennaio 2019), a cura di Christian Gether, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ishøj, Danmark, 2018, p. 7, 10, 13, 20, 32, 37
[*J.F. Willumsen. Colori e strisce*]

Anne Gregersen, *Vitale Willumsen. J.F. Willumsens dyrkelse af krop, natur og livskraft*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2008, p. 8, 14, 16, 18, 21, 28, 29

[*Willumsen vitale. La resa di corpo, natura e forza vitale da parte di J.F. Willumsen*]

Anne Gregersen, *J.F. Willumsens identitetsleg i 1940'erne* in *Et værk uden grænser: J.F. Willumsen maleri Kongesønnens Bryllup, 1888 og 1949*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 13 maggio 2009 – 3 gennaio 2010), a cura di Anne Gregersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2009

[*Il gioco d'identità di J.F. Willumsen negli anni Quaranta*, in *Un'opera senza confini: il dipinto di J.F. Willumsen Il matrimonio del figlio del re, 1888 e 1949*]

CLOSE-UP. Bjergbestigersken of fysikeren. Rollemodeller i det 20. århundrede, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 11 febbraio – 30 maggio 2010), a cura di Anne Gregersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2010, p. 3, 7, 13-14

[*CLOSE-UP. L'alpina e il fisico. Modelli nel 20° secolo*]

Anne Gregersen, *Det konceptuelle badebillede*, in *I bølgen blå. Willumsen og de badende børn*, catalogo della mostra (22 aprile – 21 agosto 2016, Skagens Kunstmuseer, Skagen; 7 settembre 2016 – 8 gennaio 2017, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund), Aarhus Universitetsforlag, 2016, p. 42

[*Il dipinto marittimo concettuale*, in *Nell'onda blu. Willumsen e i bambini al mare*]

Anne Gregersen, *Kunstneren som samler, kurator, kunsthistoriker og museumbygger*, in *Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger*, catalogo della mostra

(J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 10 giugno 2018 – 30 dicembre 2018), Hatje Cantz Verlag Gmbh, Berlin, 2018, pp. 17-18

[*L'artista come collezionista, curatore, storico dell'arte e costruttore di musei*, in *Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn e le loro collezioni*]

Anne Gregersen, *J.F. Willumsens billedsamlinger, collageestetik og modifikation af fortiden*, in *Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 10 giugno 2018 – 30 dicembre 2018), Hatje Cantz Verlag Gmbh, Berlin, 2018, p. 142, 149, 157

[*Le collezioni di dipinti, estetica del collage e modifiche del passato*, in *Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn e le loro collezioni*]

Flaminio Gualdoni, *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivants da San Francesco a Bill Viola*, Johan e Levi Editore, Monza, 2017, p. 98

Yannis Hadjinicolaou, *J.F. Willumsen og El Greco: samling, praksis og teori*, in *Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 10 giugno 2018 – 30 dicembre 2018), Hatje Cantz Verlag Gmbh, Berlin, 2018

[*J.F. Willumsen e El Greco: collezione, prassi e teoria*, in *Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn e le loro collezioni*]

Ulla Hjorth, *J.F. Willumsen i Europa*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2006, p. 23, 26, 28, 34, 35, 36, 55, 61-62, 99-101, 119, 173, 175, 176

[*J.F. Willumsen in Europa*]

Peter Michael Hornung, *Peder Severin Krøyer*, Forlaget Palle Fogtdal, København, Danmark, 2005, p. 194, 214

Peter Michael Hornung, *Kongesønnens Bryllup. Om et monumentalmaleri fra Willumsens ungdom*, in *Et værk uden grænser: J.F. Willumsen maleri Kongesønnens Bryllup, 1888 og 1949*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum,

Frederikssund, 13 maggio 2009 – 3 gennaio 2010), a cura di Anne Gregersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2009, p. 19, 21, 23-24, 26-27, 30
[*Il matrimonio del figlio del re. A proposito di un dipinto monumentale della giovinezza di Willumsen*, in *Un'opera senza confini: il dipinto di J.F. Willumsen Il matrimonio del figlio del re, 1888 e 1949*]

Peter Michael Hornung, *Orgoglio patriottico e fioritura artistica in un periodo di fallimenti nazionali. La pittura danese nella seconda parte del XIX secolo*, in *Munch e lo spirito del Nord. Scandinavia nel secondo Ottocento*, catalogo della mostra a cura di Marco Goldin (Villa Manin, Passariano di Codroipo, 25 settembre 2010 – 6 marzo 2011), Linea d'ombra, Treviso, 2010, pp. 54-56, 58, 60-61, 63, 65

Sarah Huss Jønsson, *Den brede vitalisme. Køns- og kropdyrkelse i den vitalistiske kunst i Danmark i begyndelsen af det 20. århundrede eksemplificeret ved fire værker*, in «*Idrætshistorisk Årbog 2008: Krydspres – sport, medier og udøvere*», n.24, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 1 marzo 2008

[*Il grande vitalismo. La resa di genere e corpo nell'arte vitalista in Danimarca all'inizio del 20° secolo spiegato tramite quattro opere*, in *Annuario della storia dello sport, 2008: Cross-press - sport, media e praticanti*]

Niels Kayser Nielsen, *Maleriet og den nye krop. Fire Nordiske kunstnere, 1900-1914*, in «*Idrætshistorisk Årbog 1999: Folkekultur og Finkultur*», n.15, Odense Universitetsforlag, Odense, Danmark, 17 agosto 1999

[*Il dipinto e il corpo nuovo. Quattro artisti nordici tra 1900 e 1914*]

Leila Krogh, *Catalogue book. The J.F. Willumsen Museum*, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 1996, p. 12, 14, 15-16, 18, 20, 28, 34, 38, 42, 44, 46, 50, 56, 60-62, 63

Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionisme. Willumsen, un artiste danois*, catalogo della mostra (Copenaghen, Museo Ordrupgaard, 2 marzo – 4 giugno 2006 e Parigi, Musée d'Orsay, 27 giugno – 17 settembre 2006), Éditions de la Réunion des

musées nationaux, Parigi, 2006 (per la versione francese del catalogo), p. 27, 29, 32, 34, 44, 48, 71, 78, 81, 86, 99, 103, 111-113, 117, 119, 120, 129, 131, 138, 140-141, 146, 155, 168, 170, 186-187, 192, 195, 198, 204

Sine Krogh, Jan Gorm Madsen, Jesper Svenningsen, Marianne Saabye, Anna Schram Vejlbj, *Souvenir. 50 udvalgte malerier*, Den Hirschsprungske Samling, København, 2011

Hjalmar Öhman, *J.F. Willumsen. Med kommentarer af J.F. Willumsen*, H. Aschehoug & Co., København, 1921, p. 9-10, 12, 13-16, 18, 19, 45, 46, 94, 96
[*J.F. Willumsen. Con commenti di J.F. Willumsen*]

Annette Rosenvold Hvidt, *Willumsens skygge* in *Et værk uden grænser: J.F. Willumsen maleri Kongesønnens Bryllup, 1888 og 1949*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 13 maggio 2009 – 3 gennaio 2010), a cura di Anne Gregersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2009, p. 108, 110-111

[*L'ombra di Willumsen*, in *Un'opera senza confini: il dipinto di J.F. Willumsen Il matrimonio del figlio del re, 1888 e 1949*]

J. J. Rousseau, *Emilio*, a cura di Paolo Massimi, Arnoldo Mondadori Editore, Roma, 2013

Jens Toft, *Maleriet som performativitet og palimpsest*, in *Et værk uden grænser: J.F. Willumsen maleri Kongesønnens Bryllup, 1888 og 1949*, catalogo della mostra (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 13 maggio 2009 – 3 gennaio 2010), a cura di Anne Gregersen, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danmark, 2009, p. 86
[*Il dipinto come performance e palinsesto*, in *Un'opera senza confini: il dipinto di J.F. Willumsen Il matrimonio del figlio del re, 1888 e 1949*]

J. F. Willumsen, Ernst Mentze, *Mine Erindringer fortalt til Ernst Mentze med biografiske Oplysninger, Noter og Kommentarer*, København, Berlingske Forlag, 1953, p. 260

Henrik Wivel, *Det sjælelige gennebrud*, in *Kvinden og naturen. Motiver i J.F. Willumsens og Harald Slott-Møllers symbolistiske kunst ca. 1890-1920*, catalogo della mostra (12 settembre – 29 novembre 1998, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg), F. Hendriksens Eftf., København, 1998, p.

[*La svolta spirituale in Donna e Natura. Motivi nell'arte simbolista di J.F. Willumsen e Harald Slott-Møller, ca. 1890-1920*]

Henrik Wivel, *J.F. Willumsen. Dansk Klassikerkunst*, Aschehoug, 2005, p. 5, 7, 10-11, 13, 15, 18, 19, 22, 25, 32, 35-36

[*J.F. Willumsen. Arte classica danese*]

Henrik Wivel, *Hammershøi i Davids Samling*, Davids Samling, København, 2017, p. 10, 88

Mikael Wivel, *Dansk kunst i det 20. århundrede*, Gyldendal, København, 2008, p. 10, 11, 52, 56-57, 69, 80-81, 125, 144-145, 306, 308-310, 620

[*L'arte danese nel 20° secolo*]

Sitografia

Anne Gregersen, *Challenging the precepts of modernism: the late work of J.F. Willumsen*, in «RIHA Journal», n.39, 11 maggio 2012 (rivista digitale a cura della Biblioteca d'Arte Nazionale della Danimarca) p. 20-21, 27

https://www.researchgate.net/publication/298410678_Challenging_the_Precepts_of_Modernism_The_Late_Work_JF_Willumsen

Patrik Steorn, *Naked men, gazes and desire. Kristian Zahrtmann from a Nordic perspective*, in «Perspective», Luglio 2019 (rivista digitale a cura dello Statens Museum for Kunst, il Museo d'Arte Statale), p. 4, 13-14, 23

<https://perspective.smk.dk/en/naked-men-gazes-and-desire-kristian-zahrtmann-nordic-perspective>

<https://denfrie.dk/om-os/om-den-frie/>

<https://denfrie.dk/om-os/arkiv/>

<https://jotunheimen.com/en/>

<https://www.willumsensmuseum.dk/hoerup-monumentet/>

INDICE DELLE IMMAGINI

Figura 1. P.S. Krøyer, *Hip, Hip, Hurra!*, 1888, olio su tela, 134,5 x 165,5 cm, Göteborg Konstmuseum

Figura 2. J.F. Willumsen, *Gli sposi tornano alle loro sedie dopo la benedizione. La Chiesa di Refsnæs a Kalundborg*, 1885, olio su tela, 123,5 x 127 cm, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 3. J.F. Willumsen, *Soffiatori del vetro presso la vetreria di Hellerup*, 1887, olio su tela, 280,3 x 155 cm, Viborg Kommune

Figura 4. P.S. Krøyer, *Veduta della Fonderia Burmeister & Wains*, 1885, olio su tela, 144 x 194 cm, Statens Museum for Kunst

Figura 5. J.F. Willumsen, *Il matrimonio del figlio del re*, 1888 e 1949, olio su tela, 162 x 370 cm, J.F. Willumsen Museum, Frederikssund

Figura 6. Fotografia del dipinto di J.F. Willumsen *Il matrimonio del figlio del re*, fotografia su cartone, 21,4 x 26,1 cm

Figura 7. J.F. Willumsen, *Donne bretoni sulla strada*, 1890, olio su tela, 100 x 100 cm, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 8. J.F. Willumsen, *Due donne bretoni si separano dopo una chiacchierata*, 1890, olio su tela, 100,4 x 93,2 cm, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg

Figura 9. J.F. Willumsen, *Tipica donna bretone*, 1890, olio su tela, 64 x 57,5 cm, J.F. Willumsens Museum

Figura 10. J.F. Willumsen, *Montagnes Russes*, 1890, olio su tela, 122 x 149,5 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo

Figura 11. J.F. Willumsen, *Cocotte a caccia presso Montagnes Russes*, 1890, rilievo su legno dipinto, 100 x 60,5 cm, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 12. J.F. Willumsen, *La Fertilità*, 1891, incisione, 24,7 x 34,2 cm, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 13. J.F. Willumsen, *Il vaso della famiglia*, 1891, altezza 51,2 cm; fondo 25 x 42 cm, argilla smaltata e cotta, Det Danske Kunstindustrimuseum, Copenhagen

Figura 14. Paul Gauguin, *Brocca in forma di autoritratto*, 1889, altezza 19,3 cm, porcellana dura vetrificata in verde oliva, grigio e rosso, Det Danske Kunstindustrimuseum, Copenhagen

Figura 15. J.F. Willumsen, *Manifesto per Den Frie Udstilling. 1902*, 1902, Litografia, 124,6 x 85,6 cm, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 16. J.F. Willumsen, *Manifesto per Den Frie Udstilling. 1896*, 1896, Litografia, 121,5 x 85 cm, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 17. J.F. Willumsen, edificio per *Den Frie*, progetto iniziale del 1898

Figura 18. J.F. Willumsen, dettaglio della facciata dell'edificio per *Den Frie*, 1898

Figura 19. J.F. Willumsen, *Jotunheim*, 1892 – 1893, legno, zinco dipinto e smalto su rame, 150 x 270 cm, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 20. Félix Vallotton, *Mont Blanc*, 1892, incisione su legno, 14 x 25 cm, Collezione privata

Figura 21. Félix Vallotton, *Mont Blanc*, 1892, incisione su legno, 32,5 x 25,1 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam

Figura 22. Gerhard Munthe, *Veduta di Nevlunghavn*, 1880, olio su tela, 65 x 48 cm, The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo

Figura 23. Gerhard Munthe, *Le Figlie delle Luci del Nord*, 1892, arazzo, 175 x 230 cm, Nordnorsk Konstmuseum, Tromsø

Figura 24. J.F. Willumsen, *Il Grande Rilievo*, 1893 – 1928, marmo, pietre preziose, bronzo dorato, 440 x 646 cm, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund (proprietà dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen)

Figura 25. J.F. Willumsen, *Fregio dei Musicanti*, 1893, gesso, 49 x 198 cm, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 26. J.F. Willumsen, *Riflessione*, 1896, terracotta, Thiel Gallery, Stoccolma

Figura 27. J.F. Willumsen, *La ragazza con i pantaloni*, 1897, 51 x 20 cm, Kunstindustrimuseet, Copenhagen

Figura 28. J.F. Willumsen, *Appartenenza. Studio per il Grande Rilievo*, 1899, gesso, 92 cm, J.F. Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 29. J.F. Willumsen, *Il monumento per i genitori*, 1900, argilla, 280 x 160 cm, Vestre Kirkegård, Copenhagen

Figura 30. J.F. Willumsen, *Matrimonio*, 1886, incisione, 20,5 x 16 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 31. J.F. Willumsen, *Urna cineraria con papaveri*, 1897, terracotta smaltata, altezza 36,5 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 32. J.F. Willumsen, *Urna cineraria con motivo di lutto*, 1898, terracotta smaltata, 65 x 39,5 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 33. Viggo Hørup in una fotografia del 1901

Figura 34. J.F. Willumsen, *Monumento ad Hørup*, 1905 – 1908, bronzo e granito, 439 cm, Kongens Have, Copenhagen

Figura 35. J.F. Willumsen, *Monumento ad Hørup*, 1905 – 1908, dettaglio del rilievo in bronzo, Kongens Have, Copenhagen

Figura 36. J.F. Willumsen, *Monumento ad Hørup*, 1905 – 1908, bozzetto originale in gesso, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 37. J.F. Willumsen, *Monumento ad Hørup*, 1905 – 1908, bronzo, testa della scultura originale, altezza 41,7 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 38. J. F. Willumsen, *Busto di Edith Wessel*, 1898, gesso dipinto di rosso, altezza 71,5 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 39. J. F. Willumsen, *Edith a Grindelwald*, 1903, olio su tela, 50,8 x 61,8 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 40. J. F. Willumsen, *Un'alpinista*, 1904, olio su tela, 206 x 169 cm, G. A. Hagemanns Kollegium, Copenhagen

Figura 41. J. F. Willumsen, *Un'alpinista*, 1912, olio su tela, 210 x 170,5 cm, SMK – Statens Museum for Kunst, Copenhagen

Figura 42. El Greco, *L'adorazione dei pastori*, 1567-1569, tempera e olio su legno, 63,5 x 76 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 43. J.F. Willumsen, *La jeunesse du peintre El Greco. Essai sur la transformation de l'artiste byzantin en peintre européen*, 2 voll., G. Crès & Cie, Parigi, 1927

Figura 44. J.F. Willumsen, *Il gioco nella natura*. Primo dipinto della serie *Madre e figlia in tre fasi della vita*, 1905, matita e tempera su tela, 53,4 x 68,3 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 45. J.F. Willumsen, *La lezione nella natura*. Secondo dipinto della serie *Madre e figlia in tre fasi della vita*, 1905, matita e tempera su tela, 43,2 x 67,6 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 46. J.F. Willumsen, *La riconoscenza*. Terzo dipinto della serie *Madre e figlia in tre fasi della vita*, 1905, matita e tempera su tela, 43,5 x 67,5 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 47. J.F. Willumsen, *La zuppa della sera*, 1918, olio su tela, 160 x 231 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 48. J.F. Willumsen, *Dopo la tempesta*, 1905, olio e tempera su tela, 155,5 x 150 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo

Figura 49. J.F. Willumsen, *Paura della natura. Dopo la tempesta n. 2*, 1916, olio e tempera su tela, 194 x 169 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 50. Michael Ancher, *I giudici dell'arte*, 1906, olio su tela, 156 x 223 cm, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, Hillerød

Figura 51. Wilhelm Von Gloeden, *Giovane sull'albero*, 1895 ca., fotografia all'albumina, 22,1 x 16,5 cm, Getty Museum, Los Angeles

Figura 52. Edvard Munch, *Uomini al mare*, 1907-08, olio su tela, 206 x 227,5 cm, Ateneum, National Gallery of Finland, Helsinki

Figura 53. J. F. Willumsen, *Bambini al mare*, 1909, olio su tela, 265 x 425 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 54. J. F. Willumsen, *Bambini al mare*, 1910, olio su tela, 265 x 427 cm, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg

Figura 55. J. F. Willumsen, *Il poster per la mostra nello studio dell'artista*, 1910, litografia, 125 x 85 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 56. J. F. Willumsen, *Un fisico. Versione di prova*, 1913, olio su tela, 208,5 x 170 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 57. J. F. Willumsen, *Un fisico*, 1913, olio su tela, 209,5 x 170 cm, G. A. Hagemanns Kollegium, Copenhagen

Figura 58. J. F. Willumsen, *Ritratto di A. W. Marke*, 1913, olio e tempera su tela, ca. 64 x 53 cm, collezione privata

Figura 59. J. F. Willumsen, *Fotografia del professore A. W. Marke*, 1913 ca., collezione privata

Figura 60. J. F. Willumsen, *Due palazzi con un giardino presso il Canal Grande*, 1934, olio su tela, 73 x 93 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 61. J. F. Willumsen, *Palazzo Morosini sul Canal Grande*, 1934, olio su tela, 92 x 73 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 62. J. F. Willumsen, *Canale San Trovaso di Venezia al chiaro di luna*, 1930, olio su tela, 92 x 73 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 63. J. F. Willumsen, *Piazza SS. Giovanni e Paolo a Venezia di notte*, 1931, olio su tela, 73 x 92 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 64. J. F. Willumsen, *La Festa del Redentore*, 1929, olio su tela, 86,8 x 99 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 65. J. F. Willumsen, *Michelle Bourret danza in un costume da marinaio*, 1931, olio su tela, 190 x 141 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 66. J. F. Willumsen, *Michelle Bourret danza in un costume da arlecchino*, 1934, olio su tela, 190 x 141 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 67. J. F. Willumsen, *Michelle Bourret danza il valzer di Boston*, 1935, olio su tela, 190 x 141 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 68. Pittore di Talos, *Vaso di Talos*, 420-410 a.C., ceramica a figure rosse, Museo Nazionale Archeologico, Palazzo Jatta, Ruvo di Puglia

Figura 69. J. F. Willumsen, *La torta di compleanno. Uno scherzo*, 1943, olio su tela, 142 x 91 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 70. J. F. Willumsen, *Autoritratto con corona d'alloro*, 1943, olio su tela, 35 x 27 cm, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 71. J. F. Willumsen, *Autoritratto con il camice da artista*, 1948, olio su tela, 140 x 118 cm, collezione privata

Figura 72. J. F. Willumsen, *Tiziano morente. Primo dipinto della serie del Tiziano morente*, 1935, 300 x 250 cm, olio su tela, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 73. J. F. Willumsen, *La statua di pietra. Non vedere nulla, non sentire nulla, non volere nulla. Secondo dipinto della trilogia del Tiziano morente*, 1937, 250 x 300 cm, olio su tela, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 74. J. F. Willumsen, *L'enigma celeste. Terzo dipinto della serie del Tiziano morente*, 1938, 250 x 300 cm, olio su tela, Willumsens Museum, Frederikssund

Figura 75. Willumsens Museum al giorno d'oggi

Figura 76. Willumsens Museum. Veduta del *Grande Rilievo*

Figura 77. Willumsens Museum. L'antica collezione dell'artista

RINGRAZIAMENTI

Un ringraziamento speciale va alla Professoressa Silvia Burini, che ha approvato e mostrato interesse nei confronti della mia idea fin da subito, invitandomi con serietà e professionalità a proseguire su questa strada ancora ignota nel panorama della storia dell'arte in Italia. Il suo lavoro, i suoi corsi e la sua carriera sono stati per me delle fonti d'ispirazione non da poco. Grazie davvero.

Allo stesso modo, desidero ringraziare il correlatore di questa tesi, il Professor Matteo Bertelè, per l'assistenza data nella fase di stesura di questa tesi. Grazie.

Voglio ringraziare i miei amici più cari per avermi ascoltata e spinta a non arrendermi mai nei momenti di sconforto che possono derivare da giornate passate tra i libri e il lavoro e per aver condiviso con me le gioie più grandi, tipo questa. Elena P., Elena S., Sara, Lisa, Mattia F. e Mattia M.: siete le migliori amiche & i migliori amici che potessi desiderare di avere al mio fianco. Grazie di cuore.

Un grazie mille, o *tusind tak*, che dir si voglia, va ai miei zii Jan e Anne, che mi hanno sempre appoggiata con entusiasmo fin dal primo momento in cui gli ho detto che avrei parlato di un artista danese nella mia tesi finale. Grazie per avermi sempre ospitata con amore a casa vostra in tutti questi anni, permettendomi di stare a stretto contatto col mio secondo paese d'origine (e dandomi la possibilità di fare le mie ricerche per scrivere questo lavoro).

I ringraziamenti per i miei genitori e per mio fratello non saranno mai abbastanza, ma ci provo. Grazie per avermi appoggiata sotto ogni punto di vista fin dall'inizio della mia carriera universitaria, spronandomi a seguire i miei desideri e a coltivare le mie passioni. E in particolare, grazie mamma per avermi insegnato il danese fin da piccola.

Infine, un grazie a Tiziano, che mi ha conosciuta quando ormai mi mancavano pochi esami e la tesi era ancora costituita da poche righe sul PC e molta confusione nella mia testa. Ci siamo incontrati nel momento più delicato di questo percorso universitario e

i tuoi incoraggiamenti e il tuo amore sono stati per me una fonte di forza. Non ho bisogno di aggiungere molto altro, se non che non vedo l'ora di vedere cosa ci riserva il futuro.

Giugno 2022