

Felix Nussbaum (1904-1944). L'orgoglio oltre l'oblio

Non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri [...]. Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i 'mussulmani', i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale¹.

Nelle riflessioni svolte molti anni dopo l'esperienza nel lager, Primo Levi distingue le due categorie di chi è sopravvissuto e di coloro che non ce l'hanno fatta. Secondo Levi, il valore testimoniale di chi non è tornato è senza dubbio più alto poiché, pur privo di immagini o parole, è più reale e completo di quello offerto da chi è scampato alla morte. La memoria trasmessa 'per delega' da chi ha fatto ritorno a casa – anche se fondamentale da un punto di vista storico – è necessariamente parziale, poiché l'essenza della Shoah risiede proprio in quel fondo impossibile da raccontare.

Felix Nussbaum ha il paradossale privilegio di sfuggire a questa regola, poiché egli non è scampato allo sterminio e la sua vicenda diventa quindi una deposizione di significato generale. Tuttavia, i suoi dipinti e disegni, realizzati quasi fino all'ultimo istante, sembrano sfidare l'incapacità per un 'sommerso' di ritrarre la fine, che Levi fa dipendere dalla progressiva e disarmante alienazione dello spirito. Nussbaum riesce a contrapporre alla morte dell'anima la volontà di esserci e di restare nel mondo e, in tal senso, la sua opera può esser

considerata una delle più straordinarie espressioni dell'arte della memoria. L'importanza decisiva dei quadri di Nussbaum deriva dal fatto che essi rappresentano visivamente il terrore nazista e gli eventi nei quali, dalla metà degli anni Trenta del Novecento, incorsero gli ebrei d'Europa. In un percorso di ascensione emozionale, l'artista tedesco descrive gradualmente le tappe della diversità, dell'esclusione, dell'internamento e della persecuzione, fino alle soglie della deportazione ad Auschwitz, dove viene condotto e muore nel 1944 insieme alla moglie Felka Platek.

Felix Nussbaum merita però di essere riscoperto non solo perché prezioso testimone visivo dell'avvenimento storico più tragico del XX secolo, ma anche in quanto artista moderno, impegnato e, pur non legato a gruppi o a correnti, pienamente integrato nel dibattito artistico del proprio tempo². La sua pittura infatti può essere compresa solo se messa in relazione con alcuni dei principali episodi artistici degli anni Venti e Trenta, in particolare la *Neue Sachlichkeit* tedesca e alcuni dei suoi maggiori esponenti, come Max Beckmann, Christian Schad o George Grosz. Ma lo sguardo di Nussbaum, in virtù di una biografia che – anche a causa dell'esilio volontario – lo porta in pochi anni a spostarsi in vari luoghi d'Europa, si allarga a una conoscenza diretta di altre importanti manifestazioni del periodo, come la Metafisica e, in generale, tutto il Ritorno all'ordine italiano. Questo senza trascurare la lezione della grande tradizione del passato, in particolare della storia dell'arte te-



1. Felix Nussbaum, *I Due Ebrei* (*Interno della Sinagoga di Osnabrück*), 1926, olio su tela, 116x99 cm. Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus, prestito dalla Niedersächsische Sparkassenstiftung (foto: © Museumquartier Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus).

desca, costantemente rintracciabile nei motivi iconografici e in molti dei suoi spunti stilistici.

Lo studio dei classici e il confronto con le tendenze contemporanee definiscono una personalità intellettuale e artistica continuamente capace di aggiornarsi, pur entro una dimensione per la maggior parte intimistica e appartata. L'arte filosofica di Nussbaum – come definita da un saggio di Philippe Dagen³ – prima ancora di quello storico rappresenta infatti il dramma interiore e psicologico. L'«autobiografia mascherata»⁴, raccontata dal gran numero di autoritratti – molti dei quali dal tono particolarmente grottesco – non è tanto una manifestazione edonistica, quanto il mezzo per rappresentare la propria condizione di diversità e farvi rispecchiare la tragedia della Storia. La ricorrenza del motivo autobiografico conferisce al lavoro di Nussbaum un'aura quasi profetica, poiché la solitudine già espressa dai dipinti giovanili è la stessa che, sempre più carica di angoscia, lo isola dal mondo nelle opere più mature. L'autoritratto è pertanto lo strumento con il quale Nussbaum

palesa la propria emarginazione, sia in quanto artista – rispetto all'accademismo e alle correnti – sia in quanto ebreo nell'Europa del tempo – rispetto alle osservanze e, successivamente, alle politiche persecutorie. La voce esternata dai personaggi di Nussbaum, tuttavia, pare destinata a restare inascoltata, poiché essi sono testimoni muti, «congelati in un momento fuori dal tempo, senza storia: sono bloccati nell'immagine, senza un prima e senza un dopo»⁵.

Nato nel 1904 a Osnabrück, in Bassa Sassonia, Felix Nussbaum è il secondogenito di una famiglia di buona borghesia ebraica. Dopo le prime frequentazioni locali, i primi contatti con il mondo artistico tedesco avvengono dal 1922, in seguito al trasferimento ad Amburgo, dove frequenta la Scuola di Arti Decorative. Il passaggio decisivo per la sua formazione avviene l'anno successivo, quando si sposta a Berlino ed entra nell'atelier Lewin-Funcke, dove incontra il pittore espressionista Ludwig Meidner, anch'egli ebreo, che diventa per lui un importante punto di riferimento

umano e artistico. Tramite Meidner, Nussbaum conosce la giovane allieva Felka Platek, che diventerà la sua compagna nella vita e nell'arte. In una Berlino scossa da aspre tensioni politiche e sociali, l'artista entra presto in contatto con le maggiori novità artistiche degli anni, soprattutto le radicali correnti della Novembergruppe, guidata da Max Pechstein e Cesar Klein, e del Dadaismo, che nell'estate del 1920 aveva raggiunto uno dei suoi vertici con la mostra *Dada-Messe*, tenutasi presso la galleria di Otto Burchard⁶. Ma soprattutto, nel clima del Ritorno all'ordine europeo, alla metà degli anni Venti in Germania si affermano le diverse anime della *Neue Sachlichkeit*. Nelle intenzioni del critico Gustav Hartlaub, ideatore del termine e curatore della mostra programmatica tenutasi alla Kunsthalle di Mannheim nel 1925, una nuova visione 'eterna' dell'opera d'arte deve permettere di «constatare come una nuova tendenza si fosse prodotta in relazione al 'desiderio di vedere' [*Sehnsüchten*] e alle reazioni di una generazione diversa da quella espressionista»⁷.

Dopo gli esordi ispirati a Munch e soprattutto a van Gogh (*Ricordo di Grüssau* del 1925, Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus), un primo dipinto che registra le tangenze dell'artista con la Nuova Oggettività è *I due ebrei* (*Interno della Sinagoga di Osnabrück*) del 1926 (Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus, fig. 1, tav. XXIX). All'interno della sinagoga della sua città, resa precisamente nei dettagli, Nussbaum si ritrae al fianco di un uomo più anziano, mentre alle loro spalle si sta svolgendo

una cerimonia liturgica. Le mantelle funerarie indossate da alcuni astanti inducono a pensare che si tratti della festa sacra dello Yom Kippur, una delle principali del calendario ebraico. È interessante osservare come lo stesso tema sia trattato, qualche anno più tardi, dalla pittrice lituana Antonietta Raphaël, personalità centrale nell'ambito delle relazioni tra ebraismo ed espressioni artistiche romane tra gli anni Trenta e Quaranta. Nel quadro *Yom Kippur nella Sinagoga* del 1931 (Milano, collezione privata, fig. 2, tav. XXX), l'artista raffigura una scena della cerimonia per il giorno del digiuno, immergendola in una «zona oscura dove un impressionismo decrepito si trasforma in un'alucinazione espressionista, nella *kabbalah* e nella magia»⁸. Attraverso l'uso di colori incandescenti – che, al pari di Scipione e del marito Mario Mafai, con cui forma la Scuola di via Cavour, smuovono gli oggetti raffigurati fin quasi a deformarli – la pur laica Raphaël coglie la tensione spirituale ed emozionale espressa dall'intera comunità ebraica romana durante la celebrazione del rituale.

Più che il rito collettivo in sé, il giovane Nussbaum adotta il soggetto per rappresentare la sua personale relazione con l'identità ebraica. Se la distanza fisica allontana l'artista dalla funzione sullo sfondo, un distacco psicologico e generazionale lo separa dall'altro uomo in primo piano, certamente un importante esponente della comunità di Osnabrück. Sebbene anch'egli sia vestito del *tallit*, le mani celate e lo sguardo severo puntato verso l'osservatore ne comunicano la volontà di affermare

2. Antonietta Raphaël, *Yom Kippur nella Sinagoga*, 1931, olio su tela, 48x64 cm, Milano, collezione privata (foto: © Centro Studi Mafai Raphaël).





3. Felix Nussbaum, *La piazza folle*, 1931, olio su tela, 97x195,5 cm Berlino, Berlinische Galerie.

la propria autonomia critica, in contrapposizione alle regole e all'ortodossia dei padri. Il dissidio tra appartenenza – a un gruppo, alla propria famiglia – e indipendenza intellettuale, affidato anche ad alcuni scambi epistolari avuti con Meidner⁹, saranno il fondamento di tutte le successive riflessioni sulla condizione di uomo e artista.

Nussbaum compie un'analisi più attenta alle novità introdotte dalla Nuova Oggettività tra il 1927 e il 1928, quando si avvicina al circuito della rivista «Das Kunstblatt», diretta da Paul Westheim. Tuttavia, egli mantiene una certa distanza dall'ala verista del movimento, radicata a Berlino, e costruisce un linguaggio sostanzialmente autonomo, dal gusto naïf e vicino all'opera di Max Beckmann. Sebbene sia il primo a parlare di 'oggettività' già nel 1917¹⁰ e partecipi alla mostra di Mannheim, l'artista di Francoforte rientra solo parzialmente nelle categorie concettuali promosse da Roh e Hartlaub, spesso preferendo al rigore puristico e alla 'lucidità ottica' una percezione della realtà più visionaria e a tratti deformata. *Paesaggio con mongolfiera* (*Strada di campagna con Felix Nussbaum che dipinge*) (Osnabrück, collezione privata) del 1928 sembra derivare direttamente da *Paesaggio con pallone* (Colonia, Museum Ludwig), dipinto da Beckmann nel 1917. I due quadri presentano la stessa articolazione compositiva, lo stesso plasticismo formale e lo stesso particolare della mongolfiera in volo che, nel caso di Nussbaum, riporta sulla superficie il nome della sua città. Rispetto al più anziano maestro, l'artista di Osnabrück dà

maggiore risalto alla presenza umana e, ritraendosi nell'atto stesso di dipingere il paesaggio, introduce la tematica del quadro nel quadro, molto presente nella produzione successiva.

Nel grande quadro *La piazza folle* del 1931 (Berlino, Berlinische Galerie, fig. 3, tav. XXXI), Nussbaum adopera il motivo del quadro nel quadro per dare forma visiva alla sua presa di posizione nei confronti della rigida tradizione consolidata nell'Accademia Prussiana delle Arti. Esposta alla Secessione berlinese *Künstler unter sich*, l'opera suscita grande scalpore e costituisce uno spartiacque nel percorso artistico del pittore. Infatti, all'apertura del nuovo decennio, l'artista inizia a mostrare un orientamento progressivamente più votato all'impegno e alla critica sociale. Come egli stesso dichiara («Mi sono lasciato alle spalle il mondo dell'innocenza per intraprendere strade più ambiziose. Ho realizzato grandi composizioni, opere che divertivano, accusavano e provocavano»¹¹), il soggetto scelto per *La piazza folle* rivela una decisa polemica contro i poteri istituzionali del mondo artistico tedesco. Nella berlinese Pariser Platz, davanti alla Porta di Brandeburgo, un gruppo di giovani artisti – tra cui si riconosce l'autore stesso – scarica da un camion decine di lavori, mentre sulla sinistra un'austera trafilà di docenti si appresta a entrare nel palazzo dell'Akademie, riconoscibile dall'iscrizione che compare in facciata. Dall'altra parte, sulla sommità di un edificio in rovina, il direttore dell'Accademia Max Liebermann è impegnato a realizzare un autoritratto,

sormontato da una vittoria alata. Già presente in *I due ebrei*, lo scontro generazionale investe adesso l'ambito delle arti e inizia a comporsi di un accento sempre più satirico e cupamente bizzarro, com'è dimostrato dalla banda in marcia sullo sfondo e dai ritratti caricaturali dei personaggi.

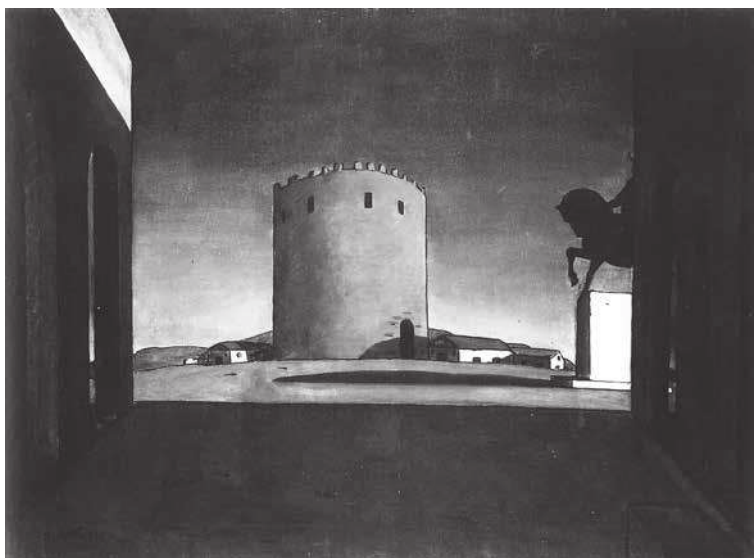
È proprio un riconoscimento assegnatogli dall'Accademia Prussiana delle Arti a permettere a Nussbaum di compiere un'esperienza fondamentale per il suo sviluppo artistico. Nell'ottobre del 1932 l'artista ottiene una borsa di studio e si trasferisce a Roma, dove risiede fino a giugno del 1933 presso l'Accademia tedesca di Villa Massimo. Durante i mesi romani, l'artista ha la possi-

bilità di aggiornarsi direttamente sulle principali correnti del Ritorno all'ordine, come la Metafisica, il realismo mitico di Carlo Carrà e il gruppo del Novecento Italiano, guidato da Margherita Sarfatti. È molto probabile che Nussbaum conoscesse già da tempo i lavori di de Chirico e Carrà poiché, fin dal 1918, si attestano numerosi scambi tra le principali riviste specializzate del settore. Tramite lo scrittore Theodor Däubler, «Valori Plastici» segnala alcuni dei maggiori periodici tedeschi del tempo – come «Das Kunstblatt» e «Der Sturm» – mentre, contestualmente, la galleria monacense di Hans Goltz diffonde in Germania la rivista romana e un volume su de Chi-

4. Felix Nussbaum, *Distruzione (2)*, 1933, olio su tela, 53x76 cm, Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus (foto: © C. Grovermann, Foto Strenger Atelier für Werbefotografie, Osnabrück).



5. Giorgio de Chirico, *La torre rossa*, 1913, olio su tela, 74x100 cm, Venezia, Peggy Guggenheim Collection (foto: © 2004 Rizzoli libri illustrati-Gruppo Skira).



rico¹². Tutti questi episodi editoriali, al pari delle manifestazioni espositive – tra cui si segnalano la mostra di alcuni artisti della berlinese Novembergruppe presso la Casa d'Arte Italiana nell'ottobre del 1920 e, l'anno successivo, l'arrivo in Germania del gruppo di «Valori Plastici», in occasione di *Das junge Italien*, organizzata da Mario Broglio a Berlino e poi ad Hannover – comportano un mutamento di orientamento della critica italiana nei confronti dell'arte tedesca, fin lì biasimata in quanto identificata *tout court* con un Espressionismo 'bolscevico' e solipsistico¹³. Lo studio ravvicinato delle opere metafisiche, insieme al contatto con l'archeologia romana, produce in Nussbaum una vera folgorazione, per i caratteri di inquietudine e di mistero che riflettono il suo spirito e la situazione storica e sociale. Inoltre, è facile immaginare che l'artista tedesco non resti indifferente ai movimenti che agitano l'ambiente romano all'inizio del decennio e rinnovano le iniziali spinte creative del *rappel à l'ordre*. Le tendenze principali sono il muralismo, che giunge alla ribalta nella Mostra della Rivoluzione Fascista e nella successiva pubblicazione, nel 1933, del *Manifesto della Pittura Murale*, e gli impeti espressionisti dei due gruppi della Scuola romana, gravitanti soprattutto intorno alle gallerie di Pier Maria Bardi e di Libero de Libero.¹⁴

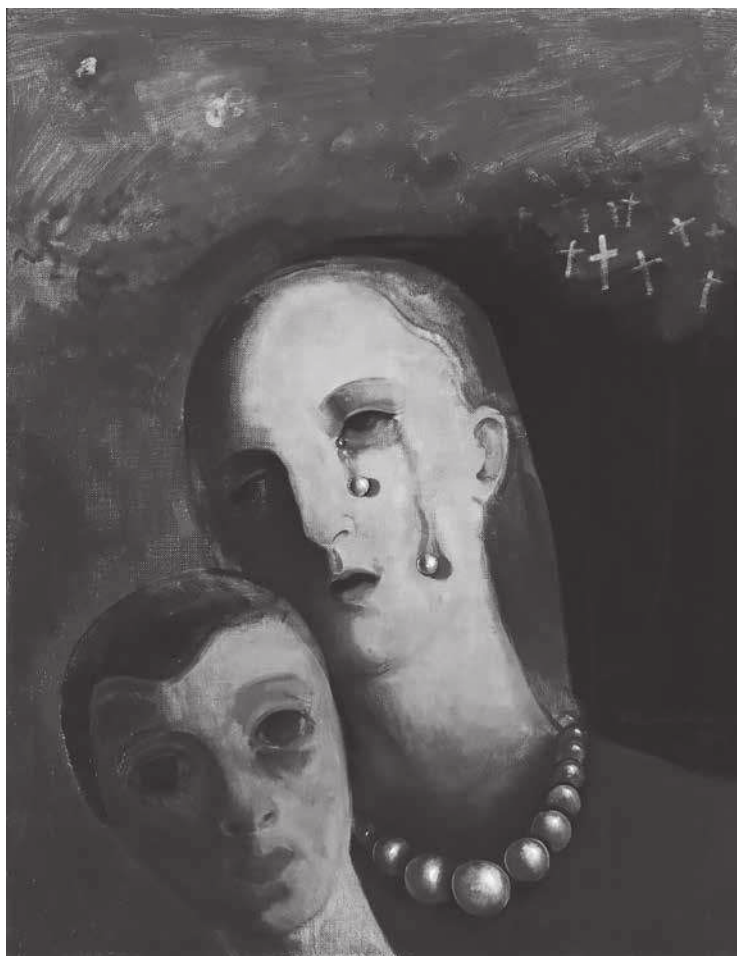
Anticipato da uno studio su cartone, il dipinto *Distruzione (2)* (1933, Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus, fig. 4, tav. XXXII), è ispirato alla pittura di Giorgio de Chirico e di Mario Sironi. Su una vasta piazza italiana, due edifici fortemente scorciati – uno dei quali porticato – conducono lo sguardo dell'osservatore verso lo sfondo, occupato da una rappresentazione del Colosseo. Nella composizione, nella ricerca di una dimensione ulteriore che si cela dietro le architetture¹⁵ e nel sentimento enigmatico generale il quadro richiama tanto le prime opere metafisiche di de Chirico, ad esempio *La torre rossa* del 1913 (Venezia, Guggenheim Collection, fig. 5, tav. XXXIII), quanto gli esiti più coevi del maestro, legati a una riflessione interna sulla pratica pittorica stessa. Al pari di molti artisti tedeschi del tempo, Nussbaum è attratto dalla pittura metafisica per la sua capacità di elaborare «uno spazio irreal, senza atmosfera, dove le cose appaiono come un collage su una scena immaginaria»¹⁶. Le due figure collocate sulla sinistra non contraddicono gli assunti dechirichiani, poiché sono ridotte a ombre che, seppur inespressive e ammutolite, sono capaci di comunicare l'angoscia provata dall'artista nelle settimane successive alla salita al potere di Hitler in Germania. I frammenti di quadri in primo piano, oltre a creare un ponte visivo con *La piazza folle*, ricon-

ducono a due episodi realmente accaduti a breve distanza l'uno dall'altro, ossia il rogo dei libri compiuto dai nazisti a Berlino il 10 maggio 1933 e l'espulsione dell'artista da Villa Massimo, in seguito a una rissa con un altro studente. Attraverso l'incrocio tra l'attualità e le vicende autobiografiche, Nussbaum dà voce al suo senso di profonda solitudine, dinanzi alla piega che gli eventi vanno prendendo in Europa.

Dopo aver lasciato Roma, Nussbaum si sposta in Liguria, dove trascorre tra Alassio e Rapallo la seconda parte del 1933 e tutto il 1934. In questo periodo dipinge molti soggetti marini, solitari e sospesi, ispirati alle vedute realizzate da Carrà durante la prima metà degli anni Venti. Lavori come *L'albero dietro il muro* del 1934 (Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus) citano in modo quasi pedissequo *Pino sul mare* del pittore milanese (1921, collezione privata) e cercano di trasmetterne lo stesso senso «di illusione assorta e pacata [...] di desolato eppure dolcissimo e straziante silenzio»¹⁷.

In compagnia di Felka, nel 1935 Nussbaum lascia l'Italia ma, non potendo rientrare in Germania, decide di spostarsi dapprima a Parigi e quindi in Belgio, dove risiede principalmente a Ostenda. L'esilio interiore vissuto dall'artista diventa definitivamente anche fisico e risponde, come denuncia da Bertolt Brecht¹⁸, alla condizione vissuta in quegli anni da tutti gli artisti e intellettuali tedeschi avversi al regime nazista. Fino alla fine degli anni Trenta, Nussbaum traduce il suo intenso senso di smarrimento in un vasto ciclo di autoritratti, in cui spesso si raffigura con attributi legati al mondo del carnevale e del teatro comico. L'intonazione grottesca delle maschere che popolano i lavori di questo periodo rinvia chiaramente a James Ensor, come attesta anche l'ottenimento, da parte di Nussbaum, di un premio in un concorso dove è membro della giuria lo stesso pittore belga. Nella scelta del soggetto, i punti di contatto tra i due artisti sono molteplici, poiché anche Ensor dipinge delle maschere sardoniche, che esprimono la rabbia verso un mondo che percepisce sempre più ostile. Come già il maestro belga, Nussbaum delega alla maschera il compito di rappresentare il sentimento di frustrazione per la propria condizione di uomo e artista condannato all'emarginazione e al declassamento.¹⁹ Le tante variazioni sul genere dell'autoritratto compiute da Nussbaum nella seconda metà del decennio – egli si ritrae indifferentemente con una fascia o uno *chiffon* in testa, nell'atto di urlare in un megafono, all'aperto come in un ambiente chiuso – evidenziano la perdita di qualsiasi ruolo sociale che spetta a un artista non allineato. L'ossessione

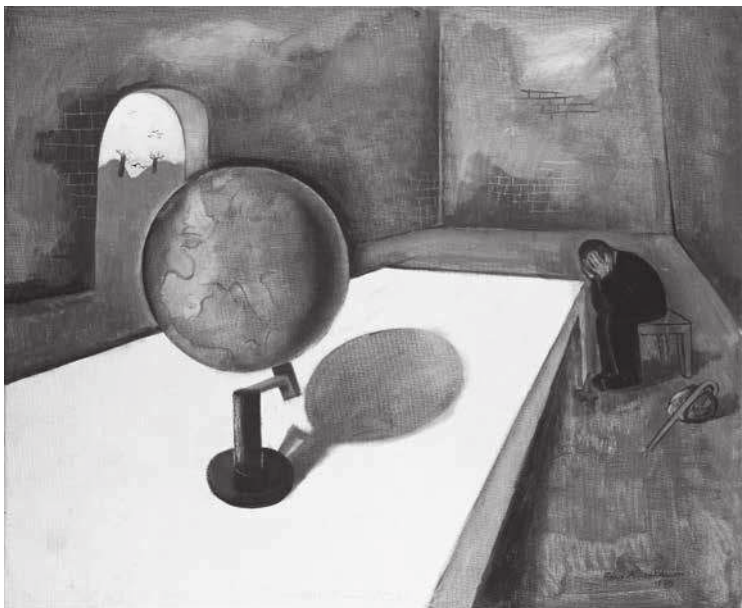
6. Felix Nussbaum, *Le perle (I dolenti)* (2), 1938, olio su tela, 61x50 cm Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus, prestito dalla Niedersächsische Sparkassenstiftung (foto: © Museumquartier Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus).



per la propria immagine è il mezzo perspicuo che egli adotta per descrivere lo stato di soggetto *sans identité sociale* condannato dalla morale borghese del tempo, «paria sociale ancor prima che razziale»²⁰. Molti degli autoritratti mascherati realizzati fino alla conclusione del decennio confluiscono in *Mascherata* del 1939 (Chicago, The David and Alfred Smart Museum), in cui l'artista tedesco omaggia l'Ensor de *L'intrigo* (1890, Anversa, Koninklijk Museum), accrescendone ulteriormente la deformazione e il senso di oppressione.

L'intensificarsi delle misure persecutorie contro gli ebrei impedisce il ritorno in Germania a Felix e Felka Nussbaum che, pur non ottenendo la cittadinanza belga, dal settembre del 1937 si stabilizzano a Bruxelles. Sono mesi fondamentali per l'arte europea, sempre più congiunta con i drammatici eventi che sconvolgono il continente. Se Picasso risponde alla barbarie perpetrata dai nazifascisti nei Paesi Baschi con l'esposizione di

Guernica all'Exposition Universelle di Parigi, nel luglio del 1937 a Monaco apre i battenti la mostra *Entartete Kunst*, che presenta le opere 'degenerate' delle Avanguardie, individuate equisite dalla Camera delle Belle Arti del Reich²¹. La risposta alla famigerata rassegna monacense si ha nel novembre dell'anno successivo con l'esposizione *L'Art allemand libre*, organizzata alla Maison de la Culture di Parigi dall'associazione *Freie Künstlerbund*, di cui fanno parte anche Max Ernst e Paul Westheim²². Nussbaum, invitato da Westheim, partecipa con un paio di dipinti, tra cui *Le perle* (2) (Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus, fig. 6, tav. XXXIV), opera che dichiara un accostamento al linguaggio picassiano del tempo. Infatti, a partire da *Guernica*, tra la fine del 1937 e l'inizio del 1938 l'artista spagnolo elabora una serie di variazioni sul tema della sofferenza femminile e rappresenta spesso volti di donne piangenti. Anche se meno sfigurata rispetto alle donne ritratte da Picasso, la



7. Felix Nussbaum, *Il rifugiato (1) (Visione europea)*, 1939, olio su tela, 87x72 cm, Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus, prestito da Irmgard e Hubert Schlenke, Ochtrup (foto: © Museumquartier Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus).

protagonista del quadro di Nussbaum è coinvolta nello stesso vortice di dolore, enfatizzato dalle lacrime perlacee che ne solcano il viso. Lo sguardo attonito del figlio – quasi nuovamente la raffigurazione di una maschera – carica l'opera di ulteriore angoscia, così come il cimitero e l'accento a un combattimento bellico sullo sfondo. Come in Picasso, il quadro è una rilettura dell'iconografia della Pietà e diventa «simbolo di una maternità sconsolata»²³ per le sorti dei figli e per l'intera Europa, alle soglie della tragedia che ne avrebbe mutato la storia.

Le perle (2) è una delle opere che Nussbaum espone in una mostra personale organizzata a Bruxelles nel 1939, malgrado la sua situazione diventi di giorno in giorno più difficile. Privato della famiglia, della patria e di un circuito espositivo, egli sperimenta «la quintessenza della solitudine dell'esilio»²⁴ che lo accompagnerà fino alla fine. L'artista rappresenta la sua condizione di isolamento nel dipinto *Il rifugiato (1) (Visione europea)* (Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus, fig. 7, tav. XXXVI), veduta stranianti di un ambiente disadorno e dominato in primo piano da



8. Felix Nussbaum, studio per *La Sinagoga del campo*, 1940, matita e inchiostro di china su carta, 18x28 cm, Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus, prestito dalla Niedersächsische Sparkassenstiftung (foto: © C. Grovermann, Foto Strenger Atelier für Werbefotografie, Osnabrück).

un grande mappamondo. Il sapore metafisico di questo interno è accentuato dalla corrispondenza tra le forme geometriche – la sfera del globo e il grande parallelepipedo bianco del supporto – e dal ribaltamento prospettico, che ingrandisce il tavolo e relega la figura umana quasi sullo sfondo. Asserragliata nella sua muta disperazione, essa evoca tanto l'immagine della *Melancholia* düreriana quanto quella dell'ebreo errante, come attestano gli attributi del bastone e della pietra²⁵. L'uomo è ormai per Nussbaum rassegnato a una sorte senza via d'uscita e fosca come gli uccelli che volteggiano nel paesaggio in lontananza e l'ombra che, sul mappamondo, si allunga minacciosamente sull'Europa.

Lo stato di emarginazione accomuna il destino di Nussbaum a quello di tanti grandi artisti tedeschi o comunque attivi in Germania che, considerati 'degenerati', sono messi alla berlina dal regime. Fin dalle prime settimane di vita, la dittatura avvia una politica di 'arianizzazione' della cultura, allontanando dall'insegnamento accademico numerosi esponenti delle Avanguardie – tra cui Klee, Dix e Beckmann – e chiudendo i cancelli di scuole come il Bauhaus, accusato di essere un «nido e crogiuolo di bolscevismo culturale». L'angoscia vissuta da chi si oppone al culto estetizzante declamato dalla propaganda nazista, spesso scegliendo la strada dell'esilio, è ben sintetizzata da una riflessione di Oskar Schlemmer, risalente al 1936: «Può un artista sensibile nascondere il capo nella sabbia e camminare barcollando, come fosse pazzo, nella realtà dei giorni nostri, irta di oscuri destini?»²⁶.

Come esemplifica il caso di Nussbaum, le circostanze sono ancora più difficili per gli artisti ebrei che, il più delle volte, non possono dichiararsi al sicuro nemmeno lontano dalla Germania, a causa delle occupazioni militari tedesche o dell'instaurazione di regimi collaborazionisti. Tragicamente comune a quella di Nussbaum è la vicenda di Charlotte Salomon, autrice di *Leben? oder Theater?* (1940-42), opera verbo-visiva che, fondendo pittura, composizione musicale e drammaturgia, descrive le memorie di una giovinezza spezzata dall'antisemitismo. I fogli raccontano i patimenti vissuti a causa della persecuzione, che costringono l'artista a lasciare la Germania per trovar rifugio in Provenza. Ricercata e scoperta, la Salomon viene però prima internata nel campo di Gurs e, quindi, definitivamente deportata ad Auschwitz, dove muore nel 1943 all'età di 26 anni. Nel corso del 1940, anche Felix Nussbaum vive una prima esperienza di prigionia nel sud della Francia. In seguito all'occupazione del Belgio da parte della Wehrmacht, egli viene infatti arrestato in quan-



9. Felix Nussbaum, *Autoritratto nel campo*, 1940, olio su compensato, 52,5x41,5 cm, New York, Neue Galerie Foto: © Ph. Hulya Kolabas per Neue Galerie, New York).

to 'straniero nemico' e condotto da Bruxelles nel campo di Saint-Cyprien, nella regione dei Pirenei Orientali. A differenza di Charlotte Salomon, che in *Leben? oder Theater?* non riporta alcuna cronaca della detenzione, al suo ritorno nella capitale belga Nussbaum raffigura il ricordo del lager in alcuni disegni e dipinti a olio. Lo studio preparatorio per *La Sinagoga del campo* (Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus, fig. 8) rappresenta un gruppo di uomini in preghiera davanti a una baracca diroccata, mentre in primo piano qualche misero oggetto spunta dal terreno. Più che tramandare l'immagine del luogo di preghiera – nel campo non esisteva ovviamente nessuna sinagoga – l'artista cerca di riportare più fedelmente possibile la penuria della vita quotidiana nel campo francese e il modo in cui la ritualità devozionale permettesse ad alcuni suoi compagni di non spegnere la fiamma della speranza.

Il ricordo della reclusione a Saint-Cyprien si fa drammaticamente più acuto in *Autoritratto nel campo* (1940, New York, Neue Galerie, fig. 9, tav. XXXV), opera in cui Nussbaum si raffigura in primo piano, di tre quarti, davanti a un cortile serrato tra due baracche e una barriera di filo spinato. Nella minuta descrizione dei dettagli, l'artista narra la



10. Felix Nussbaum, *Solitudine*, 1942 olio su tela, 95x61 cm, Berlino, Jüdische Museum, acquisto reso possibile dai fondi provenienti dalla Fondazione DKLB (foto: © Ph. Roman März).

11. George Grosz, *Costruzione*, 1920 olio su tela, 81x61 cm Düsseldorf, Kusttammmlung Nordrhein-Westfalen.

disperazione vissuta dai detenuti, che divengono quasi figurine spettrali – quella seduta sulla sinistra, con il volto tra le mani, ripropone il soggetto de *Il rifugiato* – umiliate nello spirito e sfinite nel corpo. Seguita da altri dipinti realizzati a memoria dopo il ritorno a Bruxelles, *Autoritratto nel campo* è una preziosa testimonianza storica del sistema di concentramento, al pari delle registrazioni visive eseguite da altri artisti che, come ad esempio Aldo Carpi²⁷, verranno rinchiusi in un lager. Inoltre, questo autoritratto è particolarmente importante poiché evidenzia la conoscenza di Nussbaum della grande tradizione pittorica europea. Se gli esili profili delle figure sullo sfondo rimandano alle moltitudini di anime dannate, che affastellano gli inferni dipinti da Hieronymus Bosch o di Hans Memling, il mezzo busto raffigurato da vicino e l'espressione penetrante dichiarano un debito nei confronti della ritrattistica quattro-cinquecentesca tedesca e italiana. Lo sguardo dell'artista, puntato orgogliosamente verso l'osservatore – in contrapposizione alla lacerazione delle vesti e al

degrado circostante – coniuga descrizione e indagine psicologica e richiama i personaggi ritratti da Antonello da Messina, Hans Holbein il Giovane o Lorenzo Lotto.

Mentre a Osnabrück l'intera comunità ebraica viene spazzata via dalla deportazione, nel Belgio occupato dai nazisti le condizioni di vita dei coniugi Nussbaum – si erano sposati in sede civile nel 1937 – diventano costantemente più difficili. Iscritto nelle liste degli ebrei di Bruxelles e ricercato dalla Gestapo, l'artista non può dipingere liberamente e decide di nascondere alcune delle opere presso alcuni conoscenti. Nei quadri dipinti tra il 1942 e il 1943, il sempre vivo interesse per la pittura metafisica e per la Nuova Oggettività porta Nussbaum a introdurre nei suoi quadri il soggetto dei manichini, soli o accompagnati da qualche figura umana. I personaggi ritratti in *Manichini* (1943) o in *Solitudine* (1942, Berlino, Jüdisches Museum, fig. 10), ancor più che dai manichini di de Chirico o di Carrà, sembrano influenzati dagli automi meccanici che George Grosz dipinge

nel biennio 1920-21 (*Costruzione*, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, fig. 11, tav. XXXIX). Alla maniera delle marionette di Grosz, che già rappresentavano «l'essere umano come ingranaggio funzionante della collettività promossa dalla propaganda, [...] le cui componenti funzionali possono essere sostituite e scambiate a piacere»²⁸, i manichini di Nussbaum simboleggiano l'uomo-oggetto creato dalla guerra e dalla persecuzione. Anche se ancora riconoscibile, l'uomo raffigurato in *Solitudine* è messo a nudo e privato di voce e identità, non meno del gemello-manichino che sopraggiunge alle sue spalle e tenta invano di farsi ascoltare con un megafono.

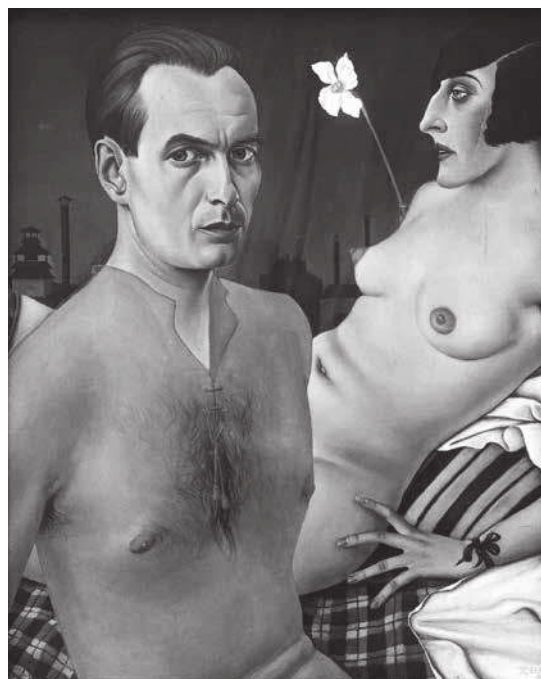
Sera (Autoritratto con Felka Platek) (Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus, fig. 12, tav. XXXVII), risalente agli stessi mesi, è una delle opere che meglio attestano l'approssimazione di Nussbaum allo stile della *Neue Sachlichkeit*. In particolare, la scelta di rappresentarsi insieme alla moglie nell'intimità del proprio ambiente privato, rinvia direttamente ad *Autoritratto con modella* di Christian Schad (1927, collezione privata, fig. 13, tav. XXXVIII). Come Schad, Nussbaum sceglie di raffigurarsi in quello che sembra essere il momento immediatamente successivo all'amore fisico e ritrae la nudità quasi totale dei due corpi. A esclusione del piano più allungato e dell'impostazione frontale del ritratto della moglie, il quadro di Nussbaum sembra ricalcare quello dell'artista bavarese. In entrambi i casi un elemento arboreo è associato ai nudi delle donne – Felka impugna un ramoscello, mentre un fiore spunta alle spalle della modella – ma, soprattutto, il pantalone slacciato di Nussbaum cita la cucitura sul petto con cui Schad simboleggia la sua cicatrice. La stessa sensazione di angustia che pervade i dipinti indica che, pur con significati diversi – a Schad interessa sottolineare soprattutto il distacco egotico che caratterizza l'universo dell'artista – anche nelle figure di Nussbaum si riscontra quel «brivido dell'inafferrabile» [...] dove tutto è talmente chiaro da diventare oscuro e talmente oggettivo da apparire incomprensibile»²⁹. L'abbraccio dei due coniugi Nussbaum, senz'abiti e vulnerabili come i manichini, è l'ultimo – e inutile – baluardo possibile contro l'ostile mondo esterno che incombe al di là della finestra.

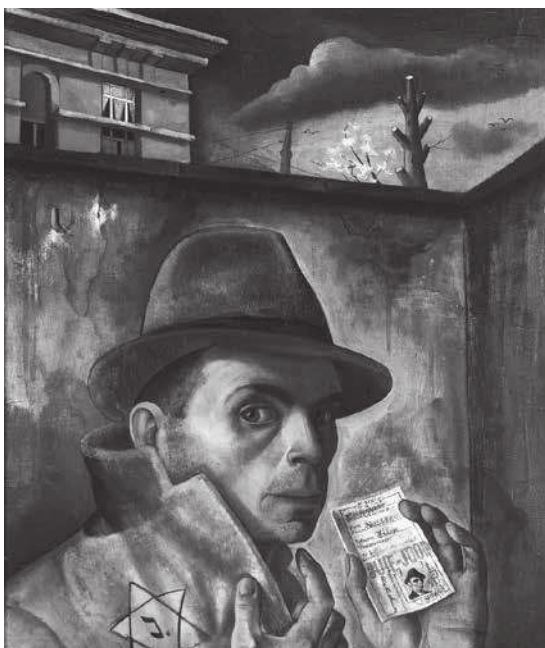
Nel corso del 1943 e all'inizio del 1944, mentre i rastrellamenti nazisti incalzano a tappeto in tutto il Belgio, Nussbaum allestisce un improvvisato atelier in un seminterrato del centro di Bruxelles, dove realizza i suoi ultimi drammatici quadri. L'*Autoritratto con passaporto ebreo* (Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus, fig. 14, tav. XL), forse l'opera più nota dell'artista, è quella in cui egli meglio rappresenta la sua identità di 'diverso' in quanto



12. Felix Nussbaum, *Sera (Autoritratto con Felka Platek)*, 1942, olio su tela, 87x72 cm, Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus, prestito dalla Niedersächsische Sparkassenstiftung (foto: © Museumquartier Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus).

13. Christian Schad, *Autoritratto con modella*, 1927, olio su tavola, 76x62,5 cm, Amburgo, collezione privata.





14. Felix Nussbaum, *Autoritratto con passaporto ebreo*, 1943 ca., olio su tela, 56x49 cm, Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus, prestito dalla Niedersächsische Sparkassenstiftung (foto: © Museumquartier Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus).

ebreo e traduce il presentimento di una fine sempre più vicina. L'autoritratto può esser considerato quasi il *verso* di quello ambientato nel lager di Saint-Cyprien, poiché qui non raffigura un uomo reso senz'anima dalla prigionia, ma un fuggitivo costretto a evidenziare i segni della propria identità. Davanti all'invalidabile muro del ghetto – al di là del quale si scorgono i consueti alberi spogli – l'artista si ritrae schivo e impaurito, nell'atto di mostrare all'osservatore i simboli distintivi della sua 'diffamante' ebraicità. La mano destra scosta il bavero della giacca ed espone al di sotto la stella gialla con la lettera J, imposta dal 1941 a tutti gli ebrei registrati nei paesi del Reich, e la carta d'identità, su cui si scorgono la fotografia e il timbro *Juif – Jood*. Il documento riporta una cancellatura all'altezza del luogo di nascita e la menzione *sans* in luogo della nazionalità, indicando così lo stato di paria dell'artista e, per estensione, di tutto il popolo ebreo. L'opera va quindi considerata come «il tentativo di Nussbaum di visualizzare un incubo affinché possa essere esorcizzato»³⁰ e, in quanto tale, l'*extrema ratio* messa in campo per provare a salvarsi attraverso l'arte.

La stella di Davide compare anche in *Gruppo di tre* (Berlino, Deutsches Historisches Museum),

dipinto dalla complessa trama simbolica, firmato e datato gennaio 1944. Attraverso un intreccio di sguardi e di gesti, i tre personaggi attivano un dialogo silenzioso che, ancora una volta, pone al centro la questione dell'identità ebraica. L'uomo seduto osserva la stella gialla adagiata sul tavolo accanto a un giornale ripiegato e sembra esitante sull'obbligo di indossarla, mentre la donna si volge alla finestra quasi meditando un'impossibile fuga. La figura in piedi, vestita del *tallit*, alza il braccio destro in segno di benedizione e proietta la propria ombra di manichino su una mappa d'Europa affissa al muro. Nussbaum non può giustificare la tragedia storica con la promessa della redenzione e, in un dipinto come questo, sembra quasi esprimere la propria definitiva sospensione di giudizio sulla dialettica tra fede e ragione.

I Dannati e Trionfo della morte, quadri eseguiti poco prima dell'arresto, costituiscono il ciclo finale della pittura di Nussbaum, che abbandona irrevocabilmente l'aspetto narrativo e descrittivo per rappresentare allegorie allucinate e spettrali. Alcuni elementi tipici del suo repertorio, come il grottesco o la tematica comico-musicale, vanno a comporre delle «parabole»³¹ che descrivono una vera e propria discesa agli inferi. Il gruppo di dodici personaggi che si impongono sulla scena devastata de *I Dannati* rappresenta una sorta di palinsesto degli stati d'animo più infimi che l'uomo è condannato a provare a causa della guerra e della persecuzione. Alla ieraticità delle figure si contrappone la sfilata funebre di alcuni scheletri, che sopraggiungono da destra e trasportano le bare delle vittime della 'peste' contemporanea, indicata dai drappi neri sulle finestre degli edifici.

Trionfo della morte (1944, Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus, fig. 15, tav. XLI) è l'ultima opera dipinta da Nussbaum e, in quanto tale, il suo vero e proprio apocalittico testamento artistico. Il quadro è anticipato da una serie di disegni preparatori a matita e *gouache* su carta e costituisce una rivisitazione dell'iconografia della danza macabra, già introdotta dagli scheletri-monatti de *I Dannati*. Nussbaum dimostra di possedere un largo ventaglio di suggestioni sul tema, diffuso dal Medioevo soprattutto al di là delle Alpi. La danza macabra domina numerosi cicli di affreschi del mondo germanico e, soprattutto dal Cinquecento, si congiunge al trionfo della morte anche in molte opere pittoriche e grafiche. Ma, oltre ai padri tedeschi – su tutti l'omonimo dipinto di Pieter Brueghel il Vecchio del 1562 (Madrid, Museo del Prado) – Nussbaum guarda anche ad altri illustri precedenti, come i *Disastri della guerra* di Francisco Goya. Attraverso una tripartizione

compositiva, l'opera rappresenta l'annientamento della natura e del progresso compiuto dall'uomo nei secoli. Il rito musicale degli scheletri, intenti a suonare le loro lugubri melodie, si svolge al di sopra di una vasta stratificazione di macerie, simboli della distruzione delle conoscenze umanistiche e scientifiche. Al livello più alto, le maschere grottesche tante volte replicate dall'artista diventano aquiloni che solcano il cielo, come fossero mostruosi animali mitologici. Il dipinto accoglie tutta una serie di motivi e di spunti formali elaborati per anni e va perciò considerato la *summa* creativa di Nussbaum. Esso esprime la percezione della catastrofe e sintetizza l'immaginario profetico e visionario dell'artista, dal momento che rappresenta un'orchestra sinistramente simile a quelle che accompagnavano le marce nei lager e che l'artista probabilmente vedrà ma non potrà ritrarre. Nell'inferno terrestre di Nussbaum non c'è più posto per gli esseri umani e, in questo, egli si spinge più al di là di *Guernica* e di Otto Dix, altro suo importante riferimento visivo. Se la composizione e le tonalità cineree richiamano il trittico de *La guerra* (1929-32), le più tragiche

opere dixiane come *I sette vizi capitali* (1933) e, soprattutto, *Il trionfo della morte* (1933, Stoccarda, Galerie der Stadt Stuttgart) sono modelli imprescindibili per il folle *Zeitgeist* raffigurato da Nussbaum³². Tuttavia, nella versione dell'artista di Osnabrück scompare qualsiasi evocazione romantica e anche la storia, rappresentata in Dix dal soldato con elmetto e fucile, è ridotta in frantumi. La morte ritratta da Nussbaum non è la maestosa e altera dominatrice del quadro di Dix, ma assume le fattezze quasi ridicole di un male tanto banale quanto assoluto e inesplicabile. Egli dimostra di averla già conosciuta, prima ancora di salire, dopo che con Felka viene scoperto e arrestato dalla Wehrmacht, sull'ultimo treno in partenza dal Belgio per Auschwitz, il 31 luglio 1944.

Nell'impossibilità di ricostruire una cultura sconvolta dalla guerra e dall'odio, Nussbaum sembra quasi prefigurare la tesi sulla poesia come atto di barbarie dopo Auschwitz, successivamente proclamata da Theodor W. Adorno³³. Eppure la sua determinazione nel dipingere fino all'ultimo e nel voler mettere al sicuro i dipinti dimostra la ferma intenzione di non soccombere all'oblio e all'an-

15. Felix Nussbaum, *Trionfo della morte (La danza degli scheletri)*, 1944, olio su tela, 100x150 cm, Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus, prestito dalla Niedersächsische Sparkassenstiftung (foto: © Museumquartier Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus).



nullamento. Benché più solitaria rispetto a quella di altri artisti apertamente impegnati da un punto di vista politico, anche l'esperienza di Nussbaum si oppone fermamente al «trionfo di un sistema impostato sulla remissione critica della coscienza e sulla standardizzazione dei 'valori' al loro livello più basso»³⁴ e, in tal senso, ricopre una parte non trascurabile per la sopravvivenza della cultura europea.

In una fase storica in cui si fanno sempre più stringenti i conflitti tra identità e alterità e riemergono pericolose schegge xenofobe, la testimonianza artistica della Shoah lasciata da Felix Nussbaum assume un profondo rilievo. La sua opera si è conservata e, a partire dal 1969, una metodica riscoperta le ha permesso di riemergere e di costituirsi in una collezione museale mo-

nografica. Arricchito da una serie di acquisizioni e di donazioni, dalla fine degli anni Novanta il *corpus* principale delle opere di Nussbaum ha trovato definitiva collocazione a Osnabrück, negli spazi del Felix-Nussbaum-Haus, progettato da Daniel Libeskind. Come avrebbe fatto in seguito per lo Jüdisches Museum di Berlino, Libeskind struttura il Felix-Nussbaum-Haus secondo uno schema di 'linee di pensiero'³⁵, ideali traiettorie che collegano la città natale agli altri principali luoghi vissuti dall'artista e pongono così fine al suo esilio.

Edoardo Trisciuzzi
edoardo.trisciuzzi@gmail.com

NOTE

1. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, 2007, p. 64.

2. Un'imprescindibile fonte di conoscenza sulla vita e sull'opera di Nussbaum è la biografia scritta dall'amico medico Fritz Steinfeld, pubblicata con il titolo *Ver-gast-nicht vergessen. Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Kulturgeschichtliches Museum, Bramsche, 1984. Tra le pubblicazioni monografiche dedicate all'artista, rilievo particolare assumono L. Zerull, *Felix Nussbaum*, Hannover, 1998 e il più recente T. Hengstenberg, S. Zielke (a cura di), *Felix Nussbaum im Spiegel seiner Zeit. Mit Werkheften aus der Sammlung Schlenke*, catalogo della mostra (Schloss Cappenberg, 28 ottobre 2012-7 aprile 2013), Bönen, 2012. Per una contestualizzazione dell'opera dell'artista all'interno delle espressioni estetiche ebraiche, si consulti inoltre H.G. Golinski e S. Hieckisch-Picard (a cura di), *Das Recht des Bildes. Jüdische Perspektiven in den modernen Kunst*, catalogo della mostra (Kunstmuseum Bochum, 21 settembre 2003-4 gennaio 2004), Heidelberg, 2003.

3. Cfr. P. Dagen, *L'art philosophique de Felix Nussbaum*, in L. Sigal-Klagsbald, N. Hazan-Brunet (a cura di), *Felix Nussbaum (1904-1944)*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 22 settembre 2010-23 gennaio 2011), Paris, 2010, pp. 23-37.

4. D. Schultz, E. Timms, *Autobiographical motifs in the paintings of Felix Nussbaum*, in «Word & Image», 24, 2008, 3, p. 226.

5. L. Sigal-Klagsbald, *Introduction*, in *Felix Nussbaum (1904-1944)*, cit., p. 15.

6. Tra i molteplici contributi ricognitivi sul tema, si segnalano almeno B. Doherty, *Berlin*, in L. Dickerman (a cura di), *Dada*, catalogo della mostra (Washington, 19

febbraio-14 maggio 2006), Washington, 2005, pp. 84-112, e I. Schiaffini, *Metafisica, Dada, Surrealismo*, Roma, 2011, pp. 88-96.

7. A. Negri, *Carne e ferro*, Milano, 2007, p. 17. Contestualmente alla mostra di Mannheim, il critico Franz Roh pubblica *Postexpressionismus. Realismo magico* e conia l'altra fondamentale denominazione con cui viene battezzato il gusto oggettivo e impersonale che si diffonde in Germania tra le due guerre. Sull'argomento, cfr. anche E. Rathke, *Nuova Oggettività – realismo magico. Tendenze artistiche nella pittura tedesca degli anni Venti*, in M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Realismo magico*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio-2 aprile 1989), Milano, 1988, pp. 49-56; E. Pontiggia (a cura di), *La Nuova Oggettività tedesca*, Milano, 2002; S. Barron, S. Eckmann (a cura di), *Nuova oggettività. Arte in Germania al tempo della Repubblica di Weimar 1919-1933*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 1° maggio-30 agosto 2015), Milano, 2015.

8. E. Braun, *From the Risorgimento to the Resistance: One hundred years of Jewish Artists in Italy*, in V.B. Mann (a cura di), *Gardens and Ghettos. The Art of Jewish Life in Italy*, catalogo della mostra (New York, Jewish Museum, 17 settembre 1989-1° febbraio 1990), Berkeley, 1989, p. 173.

9. L'artista si rivolge così a Meidner in una lettera datata 21 aprile 1925: «La sola cosa che posso fare è credere nei miei genitori, e per amore nei loro confronti (forse perché sono un idiota) osservare le feste. Questo non è ancora Dio? Se tale attaccamento che ho per i miei genitori è Dio, non posso saperlo. Tutto, la pittura, la natura, la gioia di vivere, può essere Dio; ma se si torna al 'Grande Tutto', questo si riassume nel concetto 'genitori'. Certamente, la pittura può esser la cosa più importante per me, ma non

più dei miei genitori. Nel momento in cui ho ancora i miei genitori davanti, sarebbe un peccato ricercare ciò che, in accordo con il pensiero umano, entra nella nozione di 'Grande Tutto'. Non so se sono io un po' limitato. Di sicuro, troppo giovane»: cfr. *Felix Nussbaum (1904-1944)*, cit., p. 52.

10. Nella presentazione del catalogo pubblicato per la mostra *Max Beckmann. Graphik*, tenuta a Berlino nel 1917, l'artista afferma: «Naturalismo contrapposto al proprio io. Oggettività della visione interiore». L'anno successivo ribadirà l'assunto in una *Dichiarazione di poetica*, comparsa poi sulla rivista «Tribune der Kunst und Zeit». Cfr. M. Beckmann, in *La Nuova Oggettività tedesca*, cit., pp. 11-14.

11. *Felix Nussbaum (1904-1944)*, cit., p. 145. La citazione è tratta da E. Langui, *Interview op Mansarden, Felix Nussbaum, de zachte humor in ballingschap*, intervista pubblicata il 5 febbraio 1939.

12. A questi fiorenti contatti critici tra i due paesi si può aggiungere un articolo pubblicato da Däubler in «Der Cicerone», in cui l'autore spiega come Roma sia «diventata la città dove fioriscono le arti». Alla Metafisica guardano tutti gli esponenti della Nuova Oggettività, sia l'ala berlinese – tra cui Grosz e Rudolf Schlichter – che quella classicista di Monaco, afferente al circuito di Goltz e rappresentata da Carl Mense, Georg Schrimpf e Alexander Kanoldt. Cfr. Negri, *Carne e ferro*, cit., pp. 93-97.

13. Ne sono prova molti contributi pubblicati tra il 1919 e il 1920 dai fratelli de Chirico e da Carrà su «Valori Plastici» e, soprattutto, l'aggressivo *La maschera della meccanica* di Italo Tavolato, uscito nel numero 5-6 del II anno della rivista. Per approfondire le relazioni critiche tra gli artisti della cerchia di Broglio e la ricezione dell'Espressionismo in Italia, cfr. M.G. Messina, *L'espressionismo nell'area di «Valori Plastici»*, in *L'espressionnisme: une construction de l'autre*, a cura di M.G. Messina, D. Jarrassé, Paris, 2012, pp. 61-76.

14. Per una compiuta panoramica su tutte le principali manifestazioni artistiche italiane negli anni Venti e Trenta del Novecento, cfr. F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino, 2013, in part. pp. 133-83.

15. In un dipinto come *Distruzione (2)*, Nussbaum sembra rifarsi al 'cortocircuito' seguito da de Chirico che, a una rigida sintassi architettonica, sovrappone «il bisogno di scomporre questa grammatica ferma attraverso ombre e prospettive consapevolmente sbagliate». Cfr. V. Trione, *De umbris*, in A. Bonito Oliva (a cura di), *La natura secondo de Chirico*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 aprile-11 luglio 2010), Milano, 2010, pp. 84-91.

16. F. Poli, *La Metafisica*, Roma-Bari, 1989, pp. 175-176.

17. M. Valsecchi, in F. Rinaldi, *Pino sul mare* (scheda n. 27), in M.C. Barbera (a cura di), *Carrà*, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 27 ottobre 2012-27 gen-

naio 2013), Milano, 2012, p. 154. *Pino sul mare* era stato peraltro presente alla mostra *Das junge Italien* del 1921 e aveva riscosso in Germania un immediato apprezzamento, in particolare quello dello storico dell'arte Wilhelm Worringer.

18. Cfr. B. Brecht, *Della qualifica di emigrante*, in Idem, *Poesie di Svenborg*, trad. di F. Fortini, Torino, 1976, p. 131.

19. Cfr. U. Becks-Malorny, *James Ensor*, Köln, 2006, pp. 57-62.

20. *Felix Nussbaum (1904-1944)*, cit., p. 26.

21. Per un approfondimento sulla *Entartete Kunst*, si rivelano utili la ricostruzione di P.-K. Schuster (a cura di), *Nationalsozialismus und 'Entartete Kunst'*, catalogo della mostra (Monaco di Baviera, Staatsgalerie Moderner Kunst, 27 novembre 1987-31 gennaio 1988), Monaco, 1988 e di S. Barron (a cura di), *'Degenerate Art'. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, catalogo della mostra (Los Angeles, L.A. County Museum of Art, 17 febbraio-12 maggio 1991), Los Angeles, 1991. Allo stato attuale, non sembra che fossero state esposte opere confiscate di Nussbaum. Cfr. inoltre D. Paparoni, *Il bello, il buono e il cattivo*, Milano, 2014, pp. 55-74.

22. Cfr. *Chronologie*, in *Felix Nussbaum (1904-1944)*, cit., p. 149.

23. P. Dagen, *Picasso*, Milano, 2009, p. 334.

24. Schultz, Timms, *Autobiographical motifs...*, cit., p. 240.

25. Cfr. *Le réfugiée (1) (Vision européenne)* (scheda n. 32), in *Felix Nussbaum (1904-1944)*, cit., p. 88.

26. O. Schlemmer, in U. Krempel, *Arte e coscienza: la verità dei quadri*, in G. Schoenberger (a cura di), *Artisti contro Hitler. Persecuzione, Esilio, Resistenza*, Bonn, 1984, p. 59.

27. Cfr. A. Carpi, *Diario di Gusen*, Torino, 1993.

28. R. Jentsch, *George Grosz Berlino-New York*, in Idem (a cura di), *George Grosz Berlino-New York*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 9 maggio-15 luglio 2007), Milano, 2007, pp. 111-12.

29. E. Pontiggia, *Christian Schad*, Milano, 2015, p. 27.

30. E. Gillen, *Night over Germany*, in Idem (a cura di), *German Art from Beckmann to Richter: Images of a divided country*, catalogo della mostra (Berlino, Martin-Gropius-Bau, 7 settembre 1997-11 gennaio 1998), Köln, 1997, p. 68.

31. P. Dagen, in *Felix Nussbaum (1904-1944)*, cit., p. 37.

32. Cfr. E. Karcher, *Otto Dix*, Köln, 2010, pp. 170-85.

33. Cfr. T.W. Adorno, *Critica della cultura e della società*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, 1972, pp. 4-22.

34. F. Sborgi, in Idem (a cura di), *Arte della libertà. Antifascismo, guerra e liberazione in Europa 1925-1945*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 16 novembre 1995-18 febbraio 1996), Genova, 1995, p. 22.

35. Cfr. I. Jaehner, *Pour une histoire de la collection*, in *Felix Nussbaum (1904-1944)*, cit., pp. 17-21.