

I ricami di Herta Ottolenghi Wedekind zur Horst: mezzo di liberazione da una “prigione”

Diletta Haberl

Sapienza Università di Roma

Contact: Diletta Haberl diletta.haberl@gmail.com

ABSTRACT

This article presents a German artist totally rediscovered and never investigated by critics or historiography: Herta Ottolenghi Wedekind zur Horst. It then dwells on her conception of art as liberation from a prison, from a condition of malaise which can be described as traumatic. As Wedekind herself tells us in her poems, art can be that *bright ray of sunshine* that suddenly dazzles and awakens new energy. The discussion sheds specific light on how art becomes a kind of refuge, a profound exercise in meditation of the soul, and a moment of profound solitude aimed at achieving a new awareness.

Keywords

Embroidery art, keklosographs, psychodiagnostik, Rorschach test, unfinished art, Auguste Rodin

Introduzione

L'essere umano ha sempre desiderato ricercare realtà parallele a quella convenzionale con l'intento di sfuggire da un malessere o da una situazione traumatica. Uno degli espedienti utili a calarsi e immedesimarsi appieno in una dimensione differente è il fare artistico. Non è facile riuscire a dare una definizione alla parola “arte”. Ne consegue, infatti, una pluralità di giudizi estremamente soggettivi, personali e altamente diversificati. L'arte è frequentemente una sorta di rifugio, diventa un mezzo di comunicazione della sofferenza. Tuttavia, è, allo stesso tempo, anche un profondo esercizio di meditazione dell'anima: un momento di profonda solitudine finalizzata al raggiungimento di una nuova presa di coscienza. Recentemente ho avuto modo di riscoprire e approfondire una donna, Herta Ottolenghi Wedekind zur Horst (Figura 1), completamente dimenticata dalla critica e dalla storiografia, la cui figura si presta a questo tipo di lettura.



Figura 1: Herta Ottolenghi Wedekind in una fotografia, ritratta in giovane età. Archivio Ottolenghi-Wedekind, Camaiore.

“Come un vivo raggio di sole è divenuto parte del mondo ciò che era nato nella stanza della mia prigione” e l’arte delle kleksografie

Herta Ottolenghi Wedekind scrisse numerosissime poesie in lingua tedesca durante tutto l’arco della sua vita. Tali composizioni furono pubblicate in due volumi – le cui copie sono conservate presso l’archivio Ottolenghi – Wedekind di Camaiore in Toscana –, il primo risalente al 1951 – quando l’artista era ancora in vita – dal titolo *Wie ich es sah!, Ein Gruss an meine Nachfabren (Come l’ho visto!, Un saluto ai miei discendenti)* e il secondo pubblicato *post mortem* dal figlio Astolfo nel 1970, intitolato *Das Lied vom Ölbaum und Anderes, (Il canto dell’ulivo e altre opere)*. Tra le poesie vi è una, in particolare – conservata nel testo *Das Lied vom Ölbaum und Anderes* –, dedicata proprio all’operato artistico di Herta Ottolenghi percepito come liberatorio da un periodo traumatico e ricco di sofferenze:

gli arazzi della Ottolenghi-Wedekind¹

*Einst – da ich krank lag
und doch meine Seele voller Träume war
da betet’ ich,
Herr – gib mir die Erlösung meiner Kräfte
die wie gebannt in mir noch schlummern ohne Ausweg –

Und so geschah’s:
die schwachen Schultern fanden*

Tempo fa – quando ero malata,
e la mia anima era piena di sogni.
Cominciavo a pregare,
Signore – libera le mie forze,
che ancora sonnecchiano, come
incantate, senza via d’uscita –
E così avvenne:
le deboli spalle

¹ Le traduzioni qui riportate sono a cura della scrivente.

den einz'gen Weg zum Ausdruck mit dem Stift

trovarono l'unico modo

di esprimersi attraverso il pennello

Ein Form – und Tönespiel

Un gioco di forme e suoni

von unerhörter Fülle ward mein eigen

di inaudita abbondanza divenne mio

und fand den Weg durch Freund- und Schwesterhand

e si fece strada attraverso le mani di

amici e di mia sorella

in ungezählte fleiss'ge Mädchenhände.

in innumerevoli e diligenti mani di

ragazze.

Kunst ward System – System ward wieder Kunst

L'arte è diventata sistema – il sistema è

diventato di nuovo arte

und was erst mühsam ausgezählt

e ciò che prima con difficoltà doveva

essere misurato

hat alle Zeichen seines Werdens nun verloren

adesso ha perso tutti i segni della sua

evoluzione,

Bald – als lebend'ger Sonnenstrahl ging in die Welt

ma presto – come in un vivo raggio di sole,

è divenuto parte del mondo

was so in meinem Kerkerzimmer ich geboren.

ciò che era nato nella stanza della mia

prigione.

Il «gioco di forme e suoni»² di cui Herta parla è da riferire a un procedimento di preparazione di immagini e disegni per arazzi, tappeti e stoffe, a cui l'artista tedesca si dedicherà per tutto il corso degli anni Venti del Novecento. Herta Ottolenghi adotterà come elemento di ispirazione per i motivi che adoreranno i tessuti le cosiddette kleksografie di Justinus Kerner (Ludwigsburg, Germania, 1786 – Weinsberg, Germania, 1862) (Lago, Gomiero, Spinazzè 2021, 35). Si deve, difatti, proprio a questo medico e poeta tedesco, nato in una piccola città della Germania, la pubblicazione di un testo, noto come *Klecksographien* in cui si trovano alcune decine di macchie ottenute piegando in due un foglio su cui erano state fatte cadere alcune gocce di inchiostro. Kerner iniziò una collezione di kleksografie nel 1857, ma l'intera serie di *Klecksographien*, mit

²Il riferimento al suono è molto interessante. Herta Ottolenghi Wedekind, infatti, dedicherà una poesia, conservata nel già menzionato testo *Das Lied vom Ölbaum und Anderes* proprio alla musica, p. 23.

In tale componimento affermerà: *Und alle Kunst kam aus dem Geiste der Musik*, ossia *E tutta l'arte nasce dallo spirito della musica*, (che, evidentemente, Herta considerava avere il primato tra le arti). Nell'affermare che tutta l'arte nasce dello spirito della musica è possibile anche notare un riferimento a Nietzsche e alla sua opera *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (in italiano: *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*). Nietzsche cercò di andare alla ricerca dell'originale spirito artistico dei Greci. Egli, difatti, vorrebbe che l'arte autentica delle origini possa rianimare l'umanità devitalizzata (si veda in proposito <http://www.storiadelleidee.it/index.php/tra-800-e-novecento/friedrich-nietzsche/la-nascita-della-tragedia>, 01-09-2023). Questo pensiero di un'arte delle origini intesa come “salvifica” della società contemporanea viene condiviso appieno anche da Herta Ottolenghi Wedekind zur Horst, come appare evidente dai suoi testi poetici (in particolare nella poesia intitolata *Moral und Vorbild* (in italiano: *Morale e modello di riferimento*) conservata nel testo *Wie ich es sah!, Ein Gruss an meine Nachfahren* in cui afferma: *Die Griechen gaben uns dafür/I Greci ci hanno lasciato un'eredità/hoch seien sie bewundert/per cui sono ammirati/das „schöne Beispiel“ das uns führt/il “bell'esempio” che ci guida/durch alle die Jahrhundert./attraverso tutti i secoli.*)

Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers (Figure 2 e 3)³, fu pubblicata solo nel 1890 nella città di Stoccarda, in seguito alla morte dell'autore, avvenuta nel 1862.



Figura 2 e 3: due kleksografie dal testo *Kleksographien* del 1890 di Justinus Kerner.

Sotto ciascuna macchia ottenuta il medico decise di scrivere una poesia, ispirata all'immagine evocata dalla macchia stessa. Questa creazione, che di primo impatto può apparire bizzarra, deriva, in realtà, da un gioco che egli aveva fatto sin da ragazzo. Come afferma lo stesso Kerner nella sua autobiografia (*Bilderbuch aus meiner Knabenzeit* del 1849), da adolescente, infatti, il poeta prendeva spesso delle bacche di bosco e si divertiva a inserirle tra due fogli bianchi e a schiacciarle per osservare, successivamente, il risultato di questo esperimento. Da adulto, Kerner diede al suo “gioco” un approccio più scientifico. Herta aveva sicuramente avuto modo di conoscere e di cimentarsi con ogni probabilità in questa attività “ludica”, da cui rimase affascinata. Certamente, attraverso lo studio e la realizzazione delle kleksografie, divenne rilevante per Herta Ottolenghi Wedekind l'idea che ogni singolo elemento della natura e, dunque, anche una piccolissima goccia di inchiostro, fosse dotato di una “forza vitale”; innata al suo interno, capace di produrre, a sua volta, altra “forza vitale” che si sarebbe costituita – nel caso specifico delle kleksografie – in una forma iconografica liberamente interpretabile.

Le kleksografie tanto amate da Herta “respirano” (Marangoni 1923, 29), senza alcun contorno, e, dunque, sono dotate di anima e di vita (Figura 4).

³ È possibile consultare l'intero volume digitalizzato al seguente link: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kerner1890>



Figura 4: una kleskografia realizzata da Herta Ottolenghi Wedekind collezionata in un testo con numerosi bozzetti di kleskografie degli anni '20. Archivio Ottolenghi-Wedekind, Camaione.

Ancor prima di cimentarsi nella realizzazione di numerose kleskografie e dei successivi arazzi intorno agli anni Venti, nel corso del decennio precedente (anche se non si possiede una data precisa riferibile alla stesura del testo) l'artista tedesca aveva già dichiarato la sua avversità nei confronti dei contorni definiti nella poesia che ella stessa dedicherà al celebre scultore francese Auguste Rodin (Parigi, 1840 – Meudon, 1917). In tale componimento, infatti, l'autrice elogerà e marcherà il suo interesse per la tematica del *non finito* tipica delle sculture di Rodin. Una poetica capace di celebrare la mancanza di contorni definiti conferisce dignità e spessore ad ogni più piccola porzione del reale. Herta Wedekind, difatti, scriverà, nella poesia *A Rodin*:

An Rodin

Rodin – Du stürzender Wildbach –

doch gebändigt

durch die Ehrfurcht vor dem Höhern

das uns innewohnt.

Communion des geistdurchfluteten Menschen mit dem All

neue Wege sich ertastend.

Wo Michelangelo nur potentiel gewaltig

Du stets die schwere Masse fühlst –

Rodin – tu torrente impetuoso (spirito inquieto)

eppure, domato

dalla riverenza per lo spirituale

che risiede in ognuno di noi.

Comunione dell'uomo inondato dallo spirito con l'universo

esplorando nuove strade.

Dove Michelangelo era solo potenzialmente imponente

tu percepisci sempre la forza della materia –

Moses sich erhebend oder David - schleudernd seinen Stein

wie Naturkraft sich entladen würden sie. –

Aber Rodin – bei Dir ist der Mensch göttlicher Ausbruch

aus der Materie

Willen – Bereitschaft zum Edlen

horchend auf den innern Ruf

nicht zur Macht

doch zur Vollendung.

Rodin – Deine Gipse atmen

da ist die Oberfläche – aufgebrochen –

und verströmt sich dem Weltgeist⁴.

Es brennt von innen – ja – der brennende Mensch

der sich als Opfer verzehrende. –

Heilig Deine Kunst – Rodin

wie die Männerhände das Mädchen ertasten

oder der Faun die Nymphe hält

scheue Ehrfurcht des Starken vor dem Zarten

unser Bestes.

Wer bei Rodin wieder seinen Weg beginnt wie ich

weiss, dass Körper und Geist zusammengeben

auf Gewinn und Verderb.

Doch nur einmal in Jahrtausenden

blüht der Stein -wie unter Deiner Hand –

ohne Schüler blieb –

was Gott durchflutet

Mosè che si erige o David – che sta

scagliando la sua pietra

come forza della natura si scatenerebbero. –

Ma Rodin – con te l'essere umano diviene
un'esplosione divina

dalla materia

Volontà – disposizione (d'animo) verso una vita
(spiritualmente) nobile

ascoltando una vocazione interiore

non rivolta al potere

ma al compimento spirituale.

Rodin – i tuoi gessi respirano

lì la superficie è – aperta –
(comunica con lo spazio circostante)

e si confonde con lo spirito del mondo.

Brucia dall'interno – sì – l'essere umano

che si consuma come vittima.-

Sacra la tua arte - Rodin

proprio come le mani di un uomo che

toccano una fanciulla

o di un fauno che afferra una ninfa

timoroso rispetto del forte verso il tenero,

la nostra qualità migliore.

Chi ricomincia il suo cammino con Rodin come
me

sa che il corpo e la mente viaggiano paralleli

nel bene e nel male.

Ma solo una volta nell'arco di millenni

la pietra fiorisce – come la tua mano -

essa è così unica che non può avere un

seguito

ciò che Dio inonda⁵

⁴Il concetto di *Weltgeist* è un concetto Hegeliano comparso nelle *Lezioni sulla filosofia della storia* del 1837. Probabilmente Herta si lega alla concezione storicistica di Hegel, secondo cui ogni bisogno umano confluisce nel processo dialettico del raggiungimento dello spirito. L'arte è la prima tappa di un percorso in salita, la manifestazione sensibile dell'idea, dall'architettura, alla scultura, alla sua forma più alta, la poesia. L'arte, dunque, permette all'individuo di riconoscersi nel suo *Weltgeist*, non in maniera astratta, ma calata nella storia e nella società, quindi non per un'autocoscienza esclusivamente personale, ma collettiva e, in un certo senso, escatologica, (Lago, Gomiero, Spinazzè 2021, 52).

⁵Qui Herta identifica Dio con Rodin, considerandolo, dunque, un nuovo "Dio in terra".

Deiner keuschen Riesenfaust entsprang. –

nacque dal tuo casto pugno gigante.

È interessante notare come Herta nel suo “elogio a Rodin” cerchi di stabilire una comunicazione diretta con l’artista francese, chiamandolo sempre per nome. L’autrice si identifica con la forza spirituale delle opere dello scultore. Riflettendo, come già precedentemente citato, sul concetto del *non finito* e dunque di una superficie che si espande e vibra, perdendo la sua dimensione chiusa e verticale ed entrando, invece, nello spazio del vissuto umano (Lago, Gomiero, Spinazzè 2021, 52). Il nocciolo dell’ispirazione artistica di Herta risiede proprio in questo concetto che la stessa applicherà anche nella sua ampissima produzione tessile.

Hermann Rorschach e la tecnica delle kleksografie adottata in psicodiagnostica

Proprio negli stessi anni in cui Herta concretizzava il *gioco di forme e suoni* attraverso la tecnica della kleksografia, lo psichiatra svizzero Hermann Rorschach (Zurigo, Svizzera, 1884 – Herisau, Svizzera, 1922) pubblicò presso la casa editrice *Ernst Bircher Verlag* a Berna in Svizzera – precisamente nel 1921, poco prima della sua morte – la monografia *Psychodiagnostik, Methodik und Ergebnisse eines wahrnehmungs-diagnostischen Experiments (Metodologia e Risultati di un Esperimento percettivo-diagnostico)*. Egli aveva condotto numerosi studi sui malati di mente e aveva inserito nel suo volume dieci tavole create con kleksografie monocrome o policrome. Tali tavole prenderanno il nome di test di Rorschach⁶. Le immagini ideate dallo studioso e intellettuale svizzero vengono tutt’oggi sottoposte ai pazienti per esaminare, in particolar modo, le caratteristiche della personalità. Infatti, dall’interpretazione delle risposte date al momento della visione delle figure è possibile delineare un profilo per attitudini, un profilo di personalità (sfera dell’intelligenza, dell’affettività e del contatto sociale) nonché identificare eventuali nodi problematici del soggetto.

Non è ben chiaro se Herta Ottolenghi Wedekind conoscesse o meno il saggio dello psichiatra svizzero. Certo è che le kleksografie da lei realizzate e la conseguente nuova tecnica per la decorazione tessile furono brevettati nell’anno successivo a quello di uscita del volume di Rorschach, ossia nel 1922⁷. Il brevetto venne corredato da un logo (Figura 5), recante la scritta *Herta Ottolenghi Wedekind, Egern am Tegernsee*, località in Baviera dove l’artista si ritirò spesso per progettare le sue opere tessili. Lo stesso luogo negli anni Quaranta, ospiterà sua sorella Jula, che si dedicherà, in particolar modo, alla fotografia. Sul lago di Tegernsee i coniugi Ottolenghi avevano, difatti, aperto un atelier, diretto da Annika von Alvensleben e dalla sorella maggiore di Herta.

⁶Il metodo rimane ancora oggi ampiamente diffuso nella pratica clinica (si veda in proposito <https://www.internationalrorschachsociety.com/the-ivr/the-rorschach-test/>).

⁷La domanda di brevetto è, invece, datata, 1° febbraio 1921. Archivio Ottolenghi-Wedekind, Camaiore.



Figura 5: logo del brevetto di Torino, gennaio 1922. Archivio Ottolenghi-Wedekind, Camaione.

Tale brevetto fu solo il primo di tanti altri che, soprattutto il marito di Herta, Arturo Ottolenghi, fece riconoscere in numerose nazioni Europee⁸.

Herta, il marito Arturo e la partecipazione alle mostre nazionali e internazionali

Arturo aveva, certamente, una personalità molto differente rispetto a quella della moglie. Da una parte, infatti, Herta può essere considerata una donna introversa, riflessiva, malinconica e, soprattutto, amante e cultrice dell'arte. Arturo, invece, dall'altra, costituiva indubbiamente la mente imprenditoriale della famiglia Ottolenghi-Wedekind, sempre pronto a concludere e intraprendere nuovi affari⁹. Questa profonda differenza caratteriale tra i due coniugi, però, crea un connubio e un equilibrio perfetto tra una mente più creativa e irrazionale e una, al contrario, più concreta e pragmatica.

Herta scriverà – presumibilmente (in quanto non si possiede una data precisa) nel 1914, quando sposò Arturo Ottolenghi, o successivamente – una poesia che intitolerà *Glückliche Ehe* (Ottolenghi Wedekind 1970, 17), ossia *Matrimonio Felice* in cui è reso evidente come tra i due sposi vi fosse una perfetta armonia.

Matrimonio felice

Du warst mein Herold

und ich schützte Deine Ehre

wir klangen wie zwei Glocken ineinander

Sei stato il mio araldo

E ho protetto il tuo onore

Abbiamo suonato come due campane l'una nell'altra

⁸In Germania, Francia, Cecoslovacchia, Belgio e a Washington, Stati Uniti. Tali brevetti sono tutti conservati presso l'archivio Ottolenghi-Wedekind di Camaione. In ognuno di essi è presente, tradotta in varie lingue, la descrizione dell'innovativa e sapientissima tecnica inventata e ideata da Herta zur Horst «[...] morbidezza di contorni, varietà e originalità di forme, simmetria, inesauribile quantità di nuovi e originali motivi, quali la più accesa fantasia non potrebbe creare [...]».

⁹Tali conclusioni sono state tratte leggendo le numerose poesie scritte da Herta Ottolenghi Wedekind e consultando la fitta corrispondenza – conservata presso l'archivio Ottolenghi-Wedekind a Camaione - tra Arturo Ottolenghi e le diverse istituzioni internazionali e/o personalità che offrirono alla moglie la possibilità di esporre le proprie opere.

ich ging bei Deines Herzens Weisheit in die Lehre

Du folgtest meiner Seele kompliziertere Mäander.

Vertrauend haben wir geschaffen und gegründet

erfolgreich eins am andern uns entzündet

in zarter Rücksicht war's ein Nehmen und ein Geben

und lebte jeder doch für sich sein eignes Leben

Ho imparato dalla saggezza del tuo cuore

hai seguito i complicati meandri della mia anima.

Con fiducia abbiamo creato e costruito¹⁰

(le nostre anime) vivevano piene di vitalità
(unite) una all'altra

in una tenera considerazione era un continuo
prendere e dare

eppure, ognuno viveva la propria vita.

Fu proprio questo «continuo prendere e dare» mentre ognuno «viveva la propria vita» a far sì che Herta – molto probabilmente, come già accennato, grazie all'intraprendente spirito del marito – partecipasse alle più importanti mostre di arte applicata degli anni Venti.

Nel 1922 Herta Ottolenghi Wedekind prenderà parte alla Deutsche Gewerbeschau di Monaco con i suoi tappeti ricamati a mano, cuscini, paraventi e sedie. Successivamente l'artista partecipa a tutte le edizioni della Mostra internazionale delle arti decorative di Monza dal 1923 al 1930 (Figure 6 e 7).



Figura 6: sala personale di Herta Ottolenghi Wedekind, 1923, I Mostra internazionale delle arti decorative di Monza. Archivio Ottolenghi-Wedekind, Camaiore.

¹⁰Questo sarà il motto della famiglia Ottolenghi-Wedekind, *Aedificamus Fidenter*, presente nello stemma di Monterosso ad Acqui, raffigurante un grifone o un drago che emette fiamme rosse dalla bocca e in atto di scalare un monte rappresentante la collina di Monterosso ad Acqui Terme in provincia di Alessandria. Il titolo fu concesso alla famiglia da papa Pio XII, che, nel proprio stemma, aveva tre monti. Per tale motivo, si può ipotizzare, che gli Ottolenghi, oltre a voler rappresentare il colle di Monterosso volessero anche omaggiare il pontefice concessionario del titolo.



Figura 7: sala personale di Herta Ottolenghi Wedekind, 1925, II mostra internazionale delle arti decorative di Monza. Archivio Ottolenghi-Wedekind, Camaiore.

In occasione di queste mostre, Herta Ottolenghi instaurerà un rapporto particolarmente profondo e intenso con Brunilde Saporì, moglie del più famoso scrittore e critico d'arte Francesco Saporì (Massa Lombarda, 1890 – Roma, 1964). Brunilde Saporì ha eseguito personalmente la produzione di numerosissimi tappeti e arazzi – aiutata da «innumerevoli e diligenti mani di ragazze», come afferma l'artista stessa nella sua poesia precedentemente citata – realizzati sotto la guida e le indicazioni di Herta Wedekind. Vi è, infatti, un fittissimo scambio epistolare con i coniugi Ottolenghi¹¹, in cui Brunilde vanta i colori delle stoffe e, soprattutto, sottolinea la sua volontà di soddisfare le aspettative di Herta. Questo ci permette di comprendere quanto la moglie di Saporì riservasse una profonda ammirazione per l'artista tedesca, tanto che in una lettera del 1924, – inviata ad Arturo Ottolenghi – riferendosi alle opere di Herta Ottolenghi, affermò «[...] lei sa quanto quelle belle cose mi sono care e come io le ammiri [...]»¹².

La corrispondenza tra Brunilde Saporì, Arturo e sua moglie ci permette di comprendere che Brunilde realizzò una grande quantità di tappeti ed opere tessili seguendo attentamente le indicazioni di Herta e, soprattutto, mostrando sempre un profondo interesse nella scelta dei colori e dei loro accostamenti durante il processo di realizzazione. Brunilde Saporì stessa affermerà in una lettera, sempre del '24, «[...] credo che verrà molto bene il tappeto armonioso sia per la bellezza del disegno che dei colori [...]»¹³.

I colori di cui parla Brunilde Saporì sono perlopiù il rosso, il giallo, il blu, il verde e il beige, tinte che, sicuramente, a tutt'oggi, quando si osserva un arazzo ideato da Herta Wedekind, risaltano agli occhi dell'osservatore (Figure 8 e 9).

¹¹Consultabile presso l'archivio Ottolenghi-Wedekind di Camaiore.

¹²Lettera inviata da Brunilde Saporì ad Arturo Ottolenghi da Roma nel 1924. Archivio Ottolenghi-Wedekind, Camaiore.

¹³Lettera inviata da Brunilde Saporì ad Arturo Ottolenghi da Roma, piazza San Marco, 48, il 4 maggio 1924. Archivio Ottolenghi-Wedekind, Camaiore.



Figura 8 e 9: ricamo cm 191,5 x 135 e tessuto cm 120 x 168, Herta Ottolenghi Wedekind, anni Venti.

Herta dapprima abbozzava le sue kleksografie su carta millimetrata (Figure 10 e 11) per permettere, successivamente, ad abili tessitrici (tra cui Brunilde Saporì stessa) di tradurle su tessuti, stoffe e ricami.

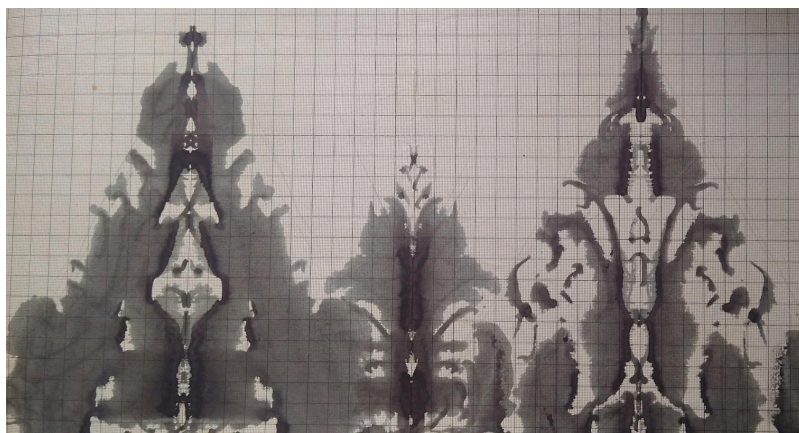


Figura 10 e 11: Herta Ottolenghi Wedekind, griglie di partenza, inchiostro su carta quadrettata, anni Venti. Archivio Ottolenghi-Wedekind, Camaiore.

I motivi si estendono uniformemente sulla superficie e risaltano per la loro struttura, simmetrica e speculare, e per i sopra citati colori. La tecnica e il procedimento che l'artista tedesca formulò – brevettati, come già detto, nel 1922¹⁴ – diedero origine a modelli su carta facilmente riproducibili e, pertanto, costituirono qualcosa di assolutamente inedito per l'epoca.

Il critico Francesco Saporì esprime la sua ammirazione per la sala di Herta – presso la Mostra internazionale delle arti decorative di Monza dal 1923 – tanto da affermare di essere dovuto tornare più volte per osservare gli oggetti esposti, senza mai stancarsi (Saporì 1923, 374). Saporì insiste sull'accentuato dinamismo cromatico e strutturale dei motivi creati da Herta Ottolenghi, che permette al fruitore dell'opera di non annoiarsi, ma, piuttosto, di commuoversi, percependo la loro misura, il loro equilibrio e la pazienza impiegata nel crearli.

Nel 1925, fu dedicata una sala a Herta Ottolenghi Wedekind persino all'Esposizione Internazionale delle arti decorative a Parigi, presso il Grand Palais (Figure 12 e 13). Vi è una fitta corrispondenza – conservata sempre presso il già citato archivio di Camaiore – relativa a questo evento, in cui si nota come ad Herta

¹⁴Le copie dei diversi brevetti sono conservate presso l'archivio Ottolenghi-Wedekind di Camaiore.

poco importasse vendere i suoi lavori, mentre, al contrario, il marito Arturo Ottolenghi cercava di capire quale prodotto potesse garantire una vendita più profittevole e veloce. Questo aspetto rende evidente quanto Herta Wedekind potesse e possa, ancora oggi, essere considerata un'artista cultrice *dell'arte per l'arte*, desiderosa di sperimentare nuove tecniche e nuove creazioni, ma non particolarmente interessata a brevettare o tantomeno mettere in vendita i suoi prodotti artistici. Il significato che l'artista tedesca attribuiva all'arte era soprattutto di carattere "liberatorio", fonte di benessere per la sua anima e, dunque, momento di estraniamento da una condizione di malessere.

Herta era sicuramente affetta da un malessere fisico dovuto principalmente alla malattia della tubercolosi, ma anche da un tormento interiore sviluppatosi dalla visione antipositivista della realtà contemporanea ormai pervasa dal progresso, dall'industria e dalla materialità. L'artista, infatti, per tutto l'arco della sua esistenza cercherà ininterrottamente di rifugiarsi in un mondo altro – il che emerge chiaramente dalla lettura delle sue poesie –, costituito da simboli, dall'amore per i dettagli, dall'artigianato e dall'unicità delle opere.



Figura 12 e 13: sala di Herta Ottolenghi Wedekind, 1925, Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne, Parigi, Grand Palais. Archivio Ottolenghi-Wedekind, Camaiore.

Herta Ottolenghi Wedekind e la sua volontà di evasione

Come citato nella conclusione del paragrafo precedente, Herta Ottolenghi Wedekind, per sfuggire a una condizione di generale malessere, ricorrerà a simboli e sensazioni proprie di un mondo altro, ormai passato. Tale legame ideale con un mondo antico – che l'artista identificava, in particolar modo, con l'antica Grecia – era l'unico strumento per evadere dalla realtà circostante. Un mondo ormai contraddistinto – secondo quanto emerso dalla lettura delle poesie dell'autrice – dall'ossessione per la scienza e per il progresso e molto distante, invece, dall'attenzione verso il continuo miglioramento e perfezionamento di ciò che influenza lo spirito umano.

L'artista tedesca concepisce l'arte come strumento per «liberare le forze» di «un'anima» racchiusa in un corpo malato – come ella stessa afferma nella poesia *gli arazzi della Ottolenghi-Wedekind* – ma anche come

valore supremo della vita, volto, appunto, ad arricchire lo spirito dell'individuo. Sembra quasi che Herta incarni la figura dell'esteta¹⁵, raffinata, isolata in un mondo fatto di bellezza, di simboli appartenenti a un mondo lontano, arcaico e primitivo e di scambi intellettuali con artisti del suo tempo.

Herta Wedekind sicuramente accettò che le sue opere venissero esposte in contesti internazionali e ammirate da un pubblico di critici, mercanti e conoscitori provenienti da tutto il mondo, ma, molto probabilmente lo fece in seguito a iniziative e proposte avanzate dal marito Arturo. La personalità di Herta, desiderosa di isolarsi in un mondo fatto di simboli, di musica e di amore per le piccole cose, emerse soprattutto in occasione dell'esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne di Parigi, nel 1925. Durante questo evento, infatti, l'artista non mostrò alcun disappunto o dispiacere per non aver vinto il Gran Prix, che, certamente, poteva far accrescere la sua fama e i suoi guadagni a livello internazionale, ma fu, invece, il marito a esprimere tutto il suo rammarico¹⁶.

Herta era una donna nata e vissuta tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, periodo in cui era quasi esclusivamente la figura maschile a gestire i rapporti commerciali nazionali e internazionali. Per di più non era di madrelingua italiana. Questi aspetti, sicuramente da prendere in considerazione, passano però in secondo ordine se si rivaluta la figura di Herta Wedekind in quanto spirito libero. Difatti, l'arte e la poesia costituivano per l'artista degli strumenti essenziali per evadere dalla realtà ordinaria. Allo stesso tempo si rivelavano, però, delle pratiche utili per svelare una nuova realtà che gli occhi e la sensibilità comuni non erano in grado di comprendere sino in fondo. Sarà proprio la stessa artista a illustrare questi concetti in una poesia dedicata alla figura del poeta – anche se non esplicitato, Herta si riferisce agli artisti in generale – e al suo ruolo nel mondo, intitolata *Der Dichter* (Ottolenghi Wedekind 1970, 21).

Il poeta

Des Dichters Auge stellt immer Fragen

L'occhio del poeta pone sempre delle domande

er genügt sich nicht mit dem Schein

Non si accontenta delle apparenze

da – wo die Nornen die Fäden schlagen

là – dove le Norne tessono i fili

da steigt er hinunter – da lädt er Dich ein.

li scende – lì ti invita a entrare.

Dem Dichter kannst Du Dich anvertrauen

Puoi affidarti al poeta

er bangt mit Dir um Dein Glück

teme con te il tuo destino

er streitet für Dich in Nacht und Grauen

combatte per te nella notte e

¹⁵Questa teoria può essere confermata anche da altre due poesie che Herta dedica ai vasi greci conservati presso le collezioni museali di Berlino e di Monaco. In questi testi, l'artista esprime un amore incommensurato verso l'arte greca e la sua bellezza, proprio come aveva fatto il poeta inglese John Keats nella sua *Ode on a Grecian Urn* del 1819.

¹⁶«Non so ancora spiegarmi per quale ragione non sia stato dato il Grand Prix a mia moglie, che oltre ad essere una squisita artista – tanto che i suoi lavori figurano in importanti musei d'arte decorativa d'Europa – applica una tecnica completamente nuova [...] dovuta tutta nell'invenzione e nell'applicazione all'ingegno di mia moglie e come scrissi al commissariato solo chi è artista e tecnico nello stesso tempo può comprenderne l'alto valore», lettera di Arturo Ottolenghi al dottor Battocchio del Grand Palais di Parigi, Genova, 24 settembre 1925, archivio Ottolenghi-Wedekind, Camaione.

im Spiegel bringt er Dir's verwandelt zurück.

Und bist Du in Trübsal und Tränen versunken

da schwenkt er gleich lustig seinen Hut –

-Spiel doch Deine Rolle – kehr aus die Halunken"

jetzt lachst Du – und alles wird wieder gut.

Doch wenn Du stehst an der Totenbahre

und siehst Dein Liebstes in Staub zergeb'n

dann weisst Du auf einmal: "das ist das Wahre –

das hat der Dichter immer geseh'n."

nell'orrore

e lo riporta (a specchio, nella
poesia) trasformandolo.

E quando sprofondi nella tristezza e
nelle lacrime

Sventolerà allegramente il suo
cappello

"Svolgi il tuo ruolo – spazza via le
canaglie"

Ora ridi – e tutto tornerà a posto.

Ma quando sei davanti alla bara
della morte

e vedi la persona amata sbriciolarsi in
polvere

poi improvvisamente ti rendi

conto "questa è la verità –

che il poeta ha sempre visto"

Il poeta o, più in generale, l'artista è capace, più di ogni altro essere umano, di evadere dalla superficialità del mondo contemporaneo. Ciò è quanto sostiene Herta Ottolenghi Wedekind nella sua poesia. Chi non si avvicina all'arte, infatti, prenderà coscienza di tale "dramma dell'individuo moderno" solo in occasione di un evento traumatico, quale, ad esempio, la morte. Il trauma, dunque, anche in questa occasione, viene delineato come un'occasione di presa di consapevolezza del proprio essere in una realtà circostante ormai decadente, nella quale importanti valori e sentimenti umani (come l'immaginazione, la fantasia, un sano equilibrio tra persone e natura circostante ecc.) stavano lentamente scomparendo.

I possibili legami con le teorie antroposofiche di Rudolf Joseph Lorenz Steiner

Le kleksografie studiate da Herta potevano essere riprodotte facilmente e presentavano una quantità inesauribile di nuovi e originali motivi, il cui effetto visivo e avvolgente era percepibile già a distanza di metri. Ancora oggi, i motivi decorativi ideati da Herta generano un forte effetto (che definirei quasi perturbante)¹⁷ su chi li osserva. Tali motivi decorativi coinvolgono così profondamente lo spettatore da

¹⁷L'artista tedesca aveva, probabilmente, letto il saggio di Sigmund Freud, *Das Unheimliche*; l'*unheimlich* è ciò che causa la paura irrazionale, non scatenata da minaccia reale; che si sottrae alla ragione. Tale paura, però, non deve essere intesa solo negativamente, bensì come un sentimento che permette a qualcosa di nascosto e misterioso (l'*heimlich*) di venire alla luce e di affiorare. Il nascosto, il rimosso che torna al nostro cospetto attraverso l'oggetto o la situazione perturbante, genera questa sensazione di angoscia particolare definita perturbamento.

Del resto, la rappresentazione del "doppio" attraverso le kleksografie realizzate da Herta Wedekind può ingenerare, secondo Freud, perturbamento in quanto l'essere umano ricollegherebbe questa immagine a una sorta di *alter ego* di sé stesso che proietta

generare quasi un senso di paura irrazionale. Essi attraggono e coinvolgono l'osservatore, ma, allo stesso tempo, sono oggetti inanimati che sembrano prendere vita, generandosi l'uno dall'altro (Figura 14), e creando continui *doppelgänger*¹⁸, immagini speculari. Queste immagini sono prive di contorni e dunque si espandono e relazionano con l'ambiente circostante, determinando il già discusso effetto di *non finito* che per l'artista tedesca costituisce la chiave fondamentale nella realizzazione delle sue opere.



Figura 14: coperta ricamata di Herta Ottolenghi Wedekind esposta in occasione della Biennale di Monza del 1923 nella sala dedicata alla Ottolenghi presso la Villa Reale.

Le novità introdotte da Herta Wedekind erano certamente evidenti rispetto alle opere presentate da altre artiste, quali, ad esempio, le stoffe (Figura 15) di Rosa Giolli Menni (1889 – 1975), esposte alla Biennale di Monza del '25, che presentano ancora similitudini e assonanze dirette con i prodotti del movimento *arts and crafts* e di William Morris (Walthamstow, 24 marzo 1834 – Londra, 3 ottobre 1896). A differenza dei motivi creati da Herta, nei tessuti della Giolli Menni fiori, foglie, morbidi intrecci di rami, rivelano un chiaro debito nei confronti dell'ispirazione naturalistica (Lago, Gomiero, Spinazzè 2021, 38).

continuamente sugli altri. Il perturbante è, quindi, quella sensazione di profondo disagio nei confronti di qualcosa che si percepisce come familiare (*un-heimlich* ossia non nascosto) e rimosso allo stesso tempo (si veda in proposito <https://www.spiweb.it/la-ricerca/ricerca/perturbante-il/>)

¹⁸Nell'ambito dell'esoterismo, il *doppelgänger* è considerato da Rudolf Joseph Lorenz Steiner – esoterista e teosofo austriaco (Kraljevic, 27 febbraio 1861 - Dornach, 30 marzo 1925) – un'entità malvagia che penetra in ogni essere umano al momento della nascita, accompagnandolo tutta la vita per separarsene infine pochi istanti prima della morte. Il *doppelgänger* tende ad offuscare la libera coscienza dell'individuo, istillandovi pensieri ed impulsi all'azione estranei al suo autentico modo di essere.

(si veda in proposito <https://web.archive.org/web/20180911191152/http://blog.liberaconoscenza.it/in-sintesi-il-mistero-del-doppio-seconda-conferenza/>).

Ritengo importante citare Rudolf Steiner in quanto Herta Ottolenghi Wedekind avrà un contatto profondissimo con Ferruccio Ferrazzi, artista romano che, in un primo momento, accolse e condivise le teorie teosofiche, tra cui quelle di Steiner, che erano molto diffuse nella cultura romana di inizio '900. Ferrazzi, infatti, sposerà la figlia di Francesco Randone, il cosiddetto “maestro delle mura”, cultore della teosofia e di filosofie ermetiche (Cfr. Pancotto 2004, 19-27). Non è da escludere che Herta abbia avuto modo di venire a conoscenza di tali dottrine durante il suo soggiorno romano nei primi anni del XX secolo, o in Germania, dove a capo della scuola teosofica ed esoterica vi era proprio Rudolf Steiner.



Figura 15: sala con “Le stoffe delle Rosa” di Rosa Giolli Menni esposte in occasione della Biennale di Monza del 1925.

Conclusioni

Negli stessi anni '20 in cui Herta Ottolenghi Wedekind ideò e, successivamente, brevettò la sua nuova idea per la produzione di opere tessili, il marito Arturo ereditò dal padre la grande proprietà di Monterosso ad Acqui Terme. Sarà questo il luogo in cui i coniugi Ottolenghi inizieranno a dare vita a un vero e proprio “cantiere delle arti”, sul modello rinascimentale. All'interno della dimora di Arturo ed Herta, infatti, gli artisti potevano esprimere al meglio le loro abilità tecniche e, soprattutto, vivere in loco grazie alla presenza di svariati studi d'artista.

In questo luogo Herta Wedekind si esprime appieno in quanto artista e mecenate, corrispondendo e confrontandosi con architetti e artisti di notevolissima capacità tecnico-pratica e spessore intellettuale. Osservando gli ambienti della villa di Monterosso, si può percepire quanto Herta fosse una donna e un'artista dall'indole aperta a ibridazioni e prospettive nuove (Lago Gomiero, Spinazzè 2021, 38), consapevole di quanto l'arte e, pertanto, la creazione faccia parte di un processo in continuo divenire.

È evidente, dunque, come Herta Ottolenghi Wedekind, sia riuscita a liberarsi da una condizione di malessere – provocata dalla tubercolosi e, probabilmente, da una conseguente forma depressiva – attraverso il fare artistico. Osservando le sue opere, la sua villa e leggendo le sue poesie emerge quanto l'artista abbia intrapreso alcune scelte nel corso della sua esistenza. Tali attitudini l'hanno condotta a isolarsi in una realtà all'insegna della ricerca del bello e di una nuova spiritualità interiore contraria a un mondo volto all'industria e al progresso.

La figura di Ottolenghi Wedekind permette di comprendere quanto lo spirito del singolo individuo possa essere in grado di emergere pur scontrandosi con numerosi “traumi” provocati da una realtà circostante dettata dal dolore, dalla solitudine, dalla malattia, dall'ingiustizia e dalla smisurata materialità.

Ancora oggi, percorrendo le stanze e i giardini della villa di Monterosso è possibile percepire quanta dedizione, tenacia e passione l'artista abbia dedicato alla progettazione della sua dimora che diverrà l'espressione massima della sua personalità e della sua concezione dell'arte e della vita.

Bibliografia

- Baradel, Virginia. "Herta Wedekind artista e l'utopia rinascimentale di villa Ottolenghi ad Acqui Terme". In *Omaggio al Bailo. La città e il suo museo, guida al percorso espositivo della mostra*, a cura di Fabrizio Magani, 8-12. Treviso: Musei Civici di Treviso, 2016.
- Carrà, Carlo. *L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale internazionale di Monza*. Milano: Edizioni Alpes, 1923.
- Day, Susan. *Art Deco and modernist carpets*. Londra: Thames and Hudson, 2002.
- De Guttry, Irene; Maino, Maria Paola; Quesada, Mario (a cura di). *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*. Bari: Laterza 1985.
- Fontana, Federico; Giacomini, Luca; Lodari, Renata (a cura di). *Villa Ottolenghi Wedekind, una residenza del Novecento ad Acqui Terme*. Torino: Allemandi & C., 2015.
- Kerner, Justinus. *Das Bilderbuch: Aus Meiner Knabenzeit: Erinnerungen. Aus Den Jahren 1786 Bis 1804*. Braunschweig: Vieweg, 1849.
- Kerner, Justinus. *Klecksographien, mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers*. Stoccarda, Lipsia, Berlino, Vienna: Deutsche Verlags-Anstalt, 1890.
- Lago, Elena; Gomiero, Giulia; Spinazzè, Sabrina (a cura di). *Herta Ottolenghi Wedekind, il sogno dell'opera d'arte totale*. Milano: Scalpendi, 2021.
- Marangoni, Guido. "La prima Biennale d'arte decorativa a Monza". *Lidel* 5, 9 (1923): 28-29.
- Rorschach, Hermann. *Psychodiagnostik, Methodik und Ergebnisse eines wahrnehmungs-diagnostischen Experiments*. Berna: Ernst Bircher Verlag, 1921.
- Pancotto, Pier Paolo. "La magica realtà di Ferrazzi". In *Ferruccio Ferrazzi. Visione, simbolo, magia. Opere 1915-1947*, a cura di Fabrizio D'Amico, Netta Vespignani, 19-27. Milano: 5 Continents Editions, 2004.
- Papini, Roberto. *Le arti a Monza nel MCMXXIII*. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1923.
- Sapori, Francesco. "Le arti della casa alla prima mostra internazionale di Monza". *Nuova Antologia* 231, 310 (1923): 364-379, 374-75.
- Wedekind Ottolenghi, Herta. *Wie Ich es Sah*. Rottach-Egern am Tegernsee: ML Kressman, 1951.
- Wedekind Ottolenghi, Herta. *Rauken und Masken: Ein Bilderbuch in Handdrucktechnik von Herta Ottolenghi-Wedekind*. Davos: Graphischen Werkstatte, 1957.
- Wedekind Ottolenghi, Herta. *Das Lied vom Ölbaum und Andreas*. Davos: s.n., 1970.

Sitografia

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kerne1890>

<https://www.mart.tn.it/mostre/herta-ottolenghi-wedekind-il-sogno-dellopera-darte-totale-152704>

<https://blog.ilgiornale.it/franza/2021/10/01/herta-ottolenghi-wedekind-e-il-sogno-dellopera-darte-totale-straordinaria-mostra-alla-galleria-berardi-di-roma/>

<https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3u030-0015267/>

<https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3u030-0015690/>