



GALLERIA CARLO VIRGILIO - ROMA

<sup>L</sup>  
[Firma]

# ENRICO D'ASSIA

*a cura di*

LUCIANO ARCANGELI

*con scritti di*

GIULIANO BRIGANTI, GASPERO DEL CORSO  
ALVAR GONZALEZ-PALACIOS, COLETTE ROSSELLI

20 novembre 1990 - 12 gennaio 1991

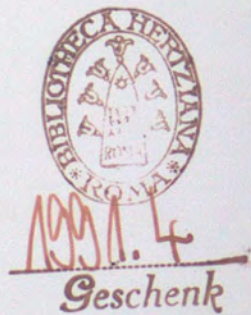
(1990)



Wm-HEI 5115-590J



Enrico d'Assia  
Capri 1989  
*Foto di Emmet Bright*





Non è facile srotolare secondo una sequenza — magari in senso evolutivo — il grande bagaglio di opere che Enrico d'Assia ha portato a compimento fino ad oggi. Non lo è, per la naturale ritrosia del pittore, nel suo semplificare rispondendo alle domande sulle ragioni di un percorso artistico, rimandando a quelle che sono le esperienze personali di una vita e d'altro canto è fin troppo palese e pericoloso fare della sua biografia, così intimamente collegata ad un nodo storico cruciale dell'Europa, il solo punto di riferimento e quasi l'elemento giustificatorio di tutta un'attività pittorica, mortificandone ingiustamente l'autonoma esistenza. Perché invece la pittura rappresenta per Enrico d'Assia l'attività primaria e centrale cui si applica con la densità e coerenza di un artigiano (un artigiano un pò gioielliere, come si è ironicamente definito volendo delineare la differenza tra la sua attitudine e quella di Fabrizio Clerici — che è l'artista più spesso citato come riferimento — la cui sapienza «architettonica» e complessità costruttiva glielo fanno vedere piuttosto come un grande orologiaio del surreale). Certo è che il mondo rivelato dai dipinti di Enrico d'Assia è circolare, non tende al superamento o alla messa in discussione di orizzonti prima raggiunti, ma tocca come in una sorta di circumnavigazione in un mare interno luoghi della memoria giovanile, della cultura familiare, siti e presenze del passato e stimoli della cultura del Novecento. Si accennava alla cultura familiare: che non ha significato solo come

consuetudine con le opere d'arte, ma anche come gusto per l'esercizio del disegno e della pittura.

E poi le suggestioni della grande pittura romantica tedesca, soprattutto Caspar David Friedrich (ma anche Carl Rottmann), il cui universo naturale caricato di magica immobilità e limpidezza simbolica resta un punto di riferimento nel corso della sua attività. Il vero e proprio tirocinio come pittore Enrico d'Assia lo ha, poco più che ventenne, negli anni dell'immediato dopo-guerra, nel ritiro del castello di Adolfseck, sotto la guida del pittore-maestro nel senso più tradizionale del termine: Rudolf Kubesch, insegnante appunto di disegno e filosofia. È lo studio continuato su nature morte e paesaggi, l'apprendimento di una disciplina esecutiva, l'individuazione delle tecniche: tempera ed acquarello (l'olio è per Enrico d'Assia un medium «aggressivo», adoperato solo saltuariamente nei primi anni). L'Egitto, conosciuto nello stesso periodo, rappresenta il contraltare al mondo familiare tedesco: i testimoni muti del suo passato faraonico, i rapporti orizzontali di spazio e luce del deserto e del fiume verranno ad abitare di frequente la pittura di Enrico d'Assia. Proprio ad Alessandria d'Egitto terrà la sua prima mostra, acquarelli di paesaggio.

Poi, Parigi: la conoscenza di Auric e Cocteau, di Dalì, l'ironia irrequieta di quella stagione lascia il segno nel motivo ludico, nel gioco intellettuale che anima più d'uno dei dipinti presenti alla prima mostra parigina del 1951, come più tardi alla prima mostra romana, del 1954. Si è tentati con questi quadri, che già si presentano come fitte stratificazioni della memoria visiva, di sciogliere la rete dei rimandi: il taglio prospettico di certi giardini che richiama le scenografie «di verzura» del teatro barocco; un universo minerale legato a Bosch e ai primitivi fiamminghi (*Vita privata degli Unicorni*); un personaggio di spalle davanti ad un dilagante paesaggio di ghiacci che si apparenta ai muti spettatori della natura in Friedrich (*Il Labirinto*)... Sembra che una simile capacità di attivare il



proprio mondo visionario attraverso le suggestioni della cultura possa aprire la strada all'illustrazione: Enrico d'Assia confessa invece la sua scarsa propensione all'illustrazione di un testo; esso (ad esempio la poesia di Rilke) rimane una risonanza di base, mentre è difficile dargli una rispondenza visiva. Isolato è stato quindi il suo contributo a questo genere, la zoologia surreale che accompagna la *Ménagerie énigmatique* di Jean Gio-  
no (Parigi 1961) (e, in tempi recentissimi, il divertimento quasi privato di un libro sui carlini).

Ma torniamo ai dipinti, all'uso della tecnica del *finger painting* (presa in modo singolare da un'ausiliaria, capitano dell'esercito d'occupazione americano) utilizzata per gli sfondi, su cui la tempera applicata con sapienza minuziosa costruisce immagini ora fiabesche, ora romantiche, ora paradossali (come più tardi nel corso degli anni '50 la battaglia delle barchette di carta, o lo spicchio di limone che si sostituisce nel cielo al quarto di luna in *Amarezza notturna*). E intanto nascono le prime definizioni dei critici: «surrealismo nostalgico», «surrealismo romantico».

Negli anni seguenti, la pittura di Enrico d'Assia si indirizza sempre più decisamente verso il gioco della metamorfosi, della trasmutazione materica (diremmo alchemica), sulla scorta dell'interesse per l'Arcimboldo e il manierismo rudolfino da cui fioriscono architetture come componenti organiche: ad esempio nella serie delle *Stagioni*, per lungo tempo nella collezione di Mona von Bismarck a Capri, un'esplosiva crescita di asparagi su di una landa disegna la mole gotica del Duomo di Milano (*La Primavera*); e, più stupefacente di tutte, una città-ghiacciaio che scivola in mare, e i cui frammenti, iceberg cristallini, hanno la forma di monumenti romani (*L'Inverno*). E ancor più all'Arcimboldo rimandano i ritratti, costruiti di fiori, foglie, interi alberi, tutto un universo vegetale che riasorbe l'intrusione dell'individuo rappresentato all'interno dei propri silenziosi equilibri.



Enrico d'Assia si considera un pittore al di fuori della scena delle «tendenze»; per cui non so quanto lo convinca il termine «surrealismo» applicato alla sua pittura. Sono però avvertibili, specialmente nel corso degli anni '60, obiettivi elementi di confronto con la pittura di Magritte, specialmente in alcuni dipinti come *La Sirena* del 1963, giocata sullo sdoppiamento positivo-negativo dell'immagine, elemento ricorrente nell'opera dell'artista belga. Enrico d'Assia ricorda che, se inizialmente si era trattato più che altro di convergenza su alcuni elementi compositivi (quale la candela con la fiamma a forma di falce lunare), in seguito l'opera di Magritte lo ha colpito profondamente. Aggiungiamo che pur nei momenti di maggior suggestione magrittiana, lo spirito di Enrico d'Assia è comunque sostanzialmente diverso, senza il carattere provocatoriamente dimostrativo che ha Magritte, privilegiando invece sempre la componente onirica e nostalgica. Anche un elemento inconfondibile dell'iconografia magrittiana come la bombetta, inserita come elemento conflagrante e incombente su di un bambino che dorme inconsapevole (*Innocenza*, 1962), assume per d'Assia un valore di inquietante introspezione.

Nel 1964, Margherita Wallmann propone a Enrico d'Assia di disegnare le scene per il *Wallenstein* di Mario Zafred, che verrà rappresentato quell'anno al Teatro dell'Opera di Roma (i bozzetti sono in esposizione permanente all'interno dello stesso teatro). Inizia così, quasi per caso, l'attività di Enrico d'Assia per il teatro, un'attività che durerà per più di un decennio, e che poi lo stesso artista ha voluto sospendere. Pur essendo così legato alla musica, Enrico d'Assia ha avuto col teatro musicale un rapporto contraddittorio: più che scegliere, è stato scelto. Così nel caso del *Wallenstein*, la sua cultura germanica è stata uno degli elementi determinanti per la chiamata a dare il giusto «tono» teatrale al complesso dramma, che condensa la trilogia di Schiller, pochissimo nota al pubblico

italiano. In questo ritorno alle atmosfere nordiche, l'intuizione più felice sarà quella della scena finale, con la galleria ornata d'immense teste di cervo che si restringe finché i palchi di corna si intersecano, formando una inesorabile maglia, contrappunto visivo al tragico destino del protagonista. Contestualmente alla rappresentazione del *Wallenstein*, viene proposta a Enrico d'Assia la messa in scena della *Perséphone* di Strawinski per la Scala; ma intanto sempre per l'Opera di Roma prepara le sue prime scene per balletto, tra cui particolarmente suggestiva la scena del II° atto del *Lago dei Cigni*, che nell'apparizione del palazzo illuminato lontanissimo sopra i giardini degradanti a terrazze sembra rinverdire il clima fiabesco di alcuni tra i primi dipinti. La *Perséphone* della Scala (1966) ci trasporta in un mondo nuovo, dominato dalle forme prismatiche dei cristalli minerali. Ancora il mondo delle rocce domina nella *Turandot* (Opera di Roma, 1966), chiudendo in una sorta di cratere gli elementi che definiscono il Palazzo Imperiale, sono le stesse rocce, aprendosi nel corso degli atti, e componendosi come un ponte trionfale nel finale, a dare carattere liberatorio ad una struttura oppressiva. Un'applicazione in campo teatrale, delle metamorfosi vegetali, neomanieriste e cortigiane, si ha con l'*Orfeo e Euridice* di Gluck (Opera di Roma, 1968) con la progressiva invasione della scena di fiori (Campi Elisi), e poi di frutta, fino a trasformare il trionfo finale in un vero e proprio «trionfo» da tavola. L'*Aida* del 1969 (Maggio Musicale Fiorentino) rinnova la dimensione dell'amato Egitto soprattutto in termini di luce; la fedeltà ambientale, scontata per l'*Aida*, ritorna anche in alcuni balletti degli anni successivi: *Coppelia* (Opera di Roma, 1970), caratterizzata da una ricerca di realismo tedesco, e *Il Lago dei Cigni* (Scala, 1973), calato nel gelo dell'Inverno nordico, culminante nella visione del lago stretto nella morsa dei ghiacci (ancora un richiamo a Friedrich?).

L'ultima (almeno per ora) opera messa in scena da Enrico d'Assia



è il *Parsifal* (Opera di Roma, 1974), che ripropone uno spazio concentrico, sacrale, scandito da elementi verticali che si trasformano ora in alberi della foresta, ora nelle colonne del tempio.

Ho già accennato, in apertura, alla difficoltà (e in fondo, forse, all'arbitrarietà) di voler tracciare un percorso evolutivo della pittura di Enrico d'Assia. Pure, si avverte un mutamento di tono nel corso della sua pittura dagli anni '70 ad oggi. Gli eleganti *calembours* si diradano, il dialogo col passato si fa più intenso. Non si tratta certo di uno strappo con quanto fatto precedentemente: le presenze dell'antichità, costanti e discrete come amiche di famiglia, hanno accompagnato la pittura di Enrico d'Assia praticamente da sempre (il primo quadro in cui egli ricordi di aver inserito una figura classica è *Rêverie*, del 1951). Ma ora l'attenzione del pittore su di esse si è fatta più vigile, ed esse rispondono con inquietanti testimonianze di vita interiore. La serie di dipinti ispirati all'Egitto dei primi anni '70, segno di un rinnovato incontro con la terra amata fin dalla giovinezza, è incentrata sui temi dell'immobilità e del movimento, del tempo che fluisce e dell'eternità immutabile. Teste di faraoni e di divinità emergono, gigantesche, dalle sabbie del deserto: ad una cola continuamente dalle labbra un rivolo di sabbia, ad un'altra una lacrima scivola sulla guancia: un obelisco passa sul Nilo, la base formata da un groviglio di radici, come un albero sradicato. Quasi contraltare del mistero sospeso su queste immagini, è la serie di frutti zoomorfici eseguita più o meno negli stessi anni: Enrico d'Assia conferisce giocosamente vitalità a delle comuni pere, che acquistano le eleganti movenze di uccelli in corteggiamento o in riposo, ora sorprese nel nido ora sulla riva del mare al tramonto.

Anche il rapporto di Enrico d'Assia con il mare è cosa di sempre e in vicinanza del mare trascorre parte della sua vita: ma mai il mare è

stato protagonista dei suoi dipinti come in quest'ultimo decennio. È un Mediterraneo popolato da statue greche e romane, presenze nostalgiche che dialogano armoniosamente con la quiete del paesaggio; fanno venire in mente le *Ifigie in riva al mare* di un grande romantico tedesco, Anselm Feuerbach. È un Mediterraneo riconoscibile e al tempo stesso idealizzato; il mare interno della memoria — e quasi a sottolinerarlo in un gioco di scatole cinesi, vi compare più volte la veduta di Santorini, vero e proprio ombelico al centro del mare di Grecia.

*Luciano Arcangeli*



# CATALOGO

Tempere 1961-1990

1. *Lorian Gaetani Lovatelli* (1961)  
mm. 340 × 420
2. *Il Lago dei Cigni* (1965)  
(Teatro dell'Opera di Roma) mm. 420 × 700
3. *Calma olimpica* (1974)  
mm. 250 × 700
4. *Pere innamorate* (1976)  
mm. 250 × 370
5. *Sosta di mezzogiorno* (1978) (tav. I)  
mm. 470 × 640
6. *Oleandro* (1978) (tav. II)  
mm. 400 × 660
7. *Alla deriva* (1980)  
mm. 320 × 480
8. *Mulino a vento* (1980)  
mm. 370 × 540
9. *L'Imperatrice* (1981)  
mm. 370 × 440
10. *Aspettando* (1982)  
mm. 310 × 520
11. *Impronte lunari* (1982)  
mm. 280 × 600
12. *Speranze del mattino* (1983)  
mm. 520 × 760

13. *Riflessi* (1988)  
mm. 540 x 740
14. *Tramonto sul Nilo* (1988)  
mm. 510 x 720
15. *Su un fiume estraneo* (1988) (tav. IV)  
mm. 510 x 720
16. *Santorini: veduta ad ovest* (1988)  
mm. 550 x 400
17. *Santorini: veduta a sud* (1988)  
mm. 370 x 530
18. *Santorini: veduta ad est* (1988)  
mm. 530 x 360
19. *L'altalena* (1988) (tav. III)  
mm. 500 x 720
20. *Cascatá* (1989) (tav. V)  
mm. 530 x 550
21. *Conversazione* (1989)  
mm. 540 x 740
22. *Temporale nel deserto* (1989) (tav. VI)  
(Barrakesh Yemen del Nord) mm. 500 x 750
23. *L'indifferenza* (1989) (tav. VII)  
mm. 530 x 750
24. *Piccola ribellione* (1989) (tav. VIII)  
mm. 480 x 960
25. *Fuga pensata* (1989) (tav. IX)  
mm. 550 x 750
26. *Gioco di carte* (1990)  
mm. 330 x 560
27. *Flora vincente* (1990) (tav. X)  
mm. 530 x 740
28. *La dea al suo meglio* (1990)  
mm. 520 x 730
29. *Passeggiata al tramonto* (1990) (tav. XIII)  
mm. 740 x 540
30. *Gioco con la luna* (1990)  
mm. 420 x 550
31. *Sera a Tinos* (1990) (tav. XI)  
mm. 380 x 550
32. *L'offerta* (1990) (tav. XII)  
mm. 220 x 380
33. *Tempi difficili* (1990) (tav. XIV)  
mm. 510 x 740
34. *Le custodi del tramonto* (1990)  
mm. 420 x 550
35. *Il pino* (1990)  
mm. 760 x 550
36. *A spettacolo iniziato* (1990)  
mm. 380 x 550



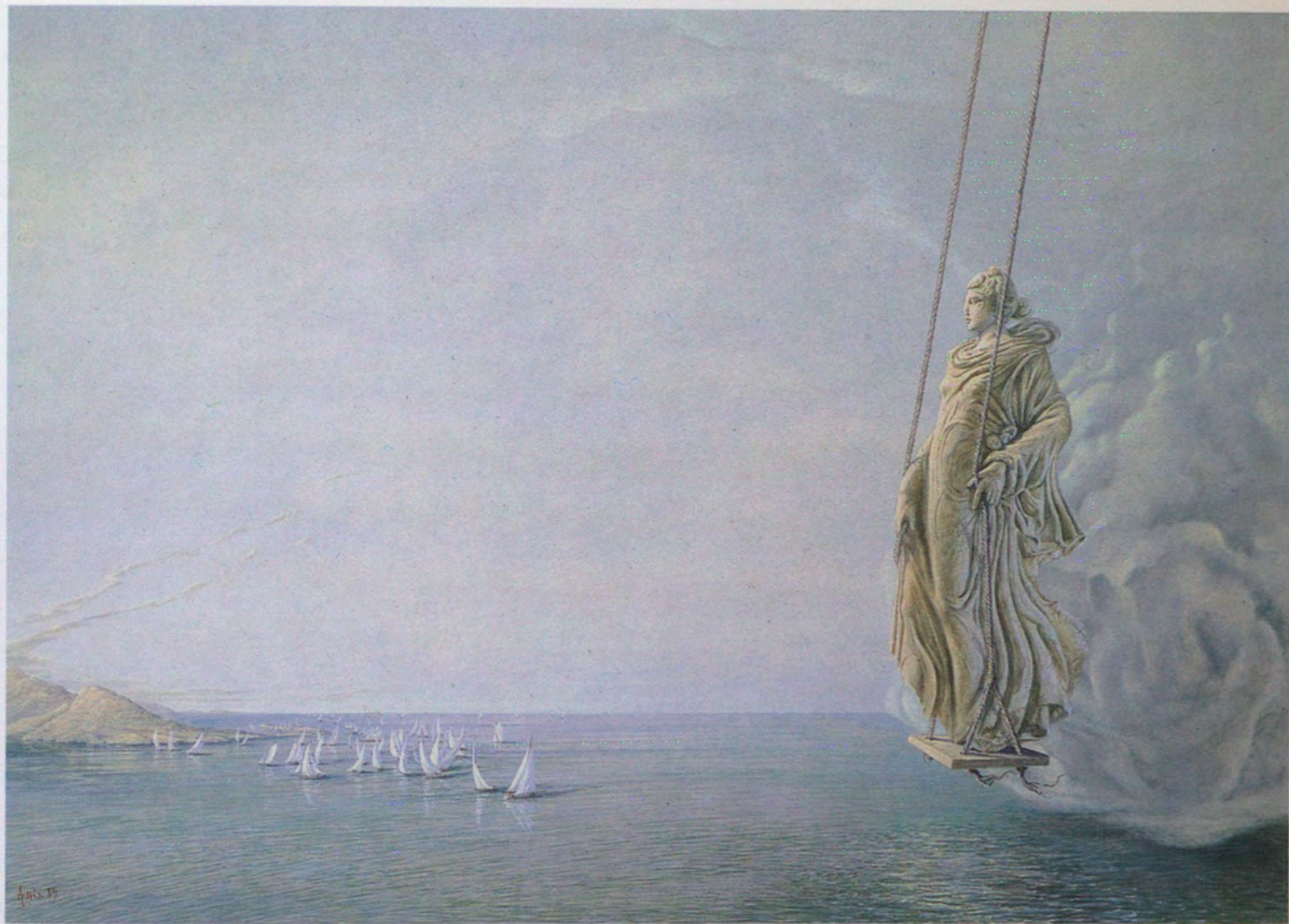


Sosta di mezzogiorno (cat. 5)

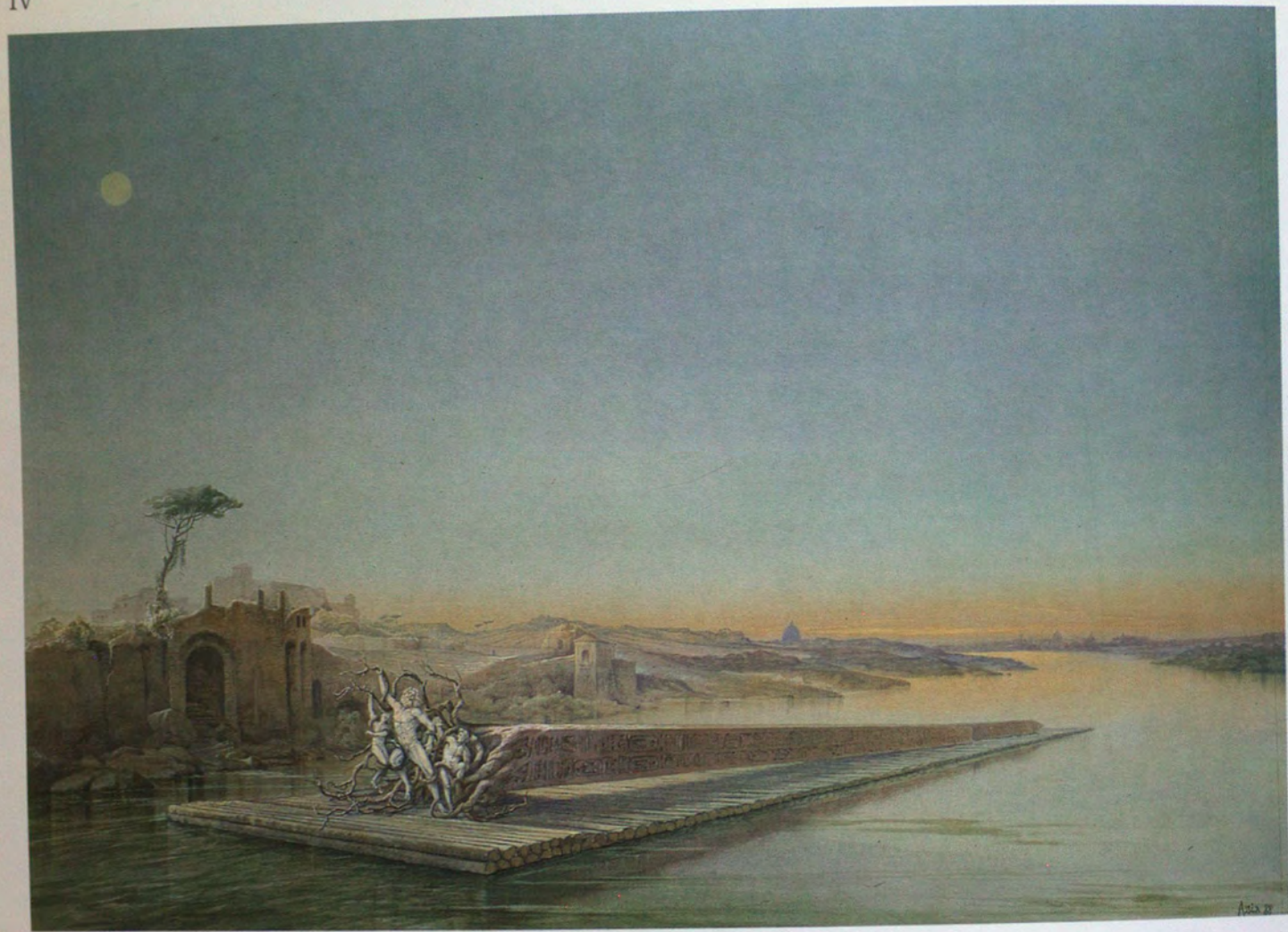


Oleandro (*cat. 6*)





L'altalena (cat. 19)



Su un fiume estraneo (cat. 15)



Agli estremi confini del Surreale, nei territori dell'Immaginario, vi sono luoghi appartati ove si pratica il giuoco ambiguo e sottile sulle immagini che si potrebbe definire il giuoco del significato e del significante. Consiste nell'attenersi fedelmente ai modi più realistici della tradizione figurativa, per lo più la tradizione romantica, siano essi magicamente evocativi o analiticamente descrittivi oppure, più semplicemente ispirati alle tecniche ottocentesche dell'illustrazione, al fine di rendere nella maniera più esplicita immagini che rivelano contenuti affatto diversi da quelli ad esse tradizionalmente attribuiti.

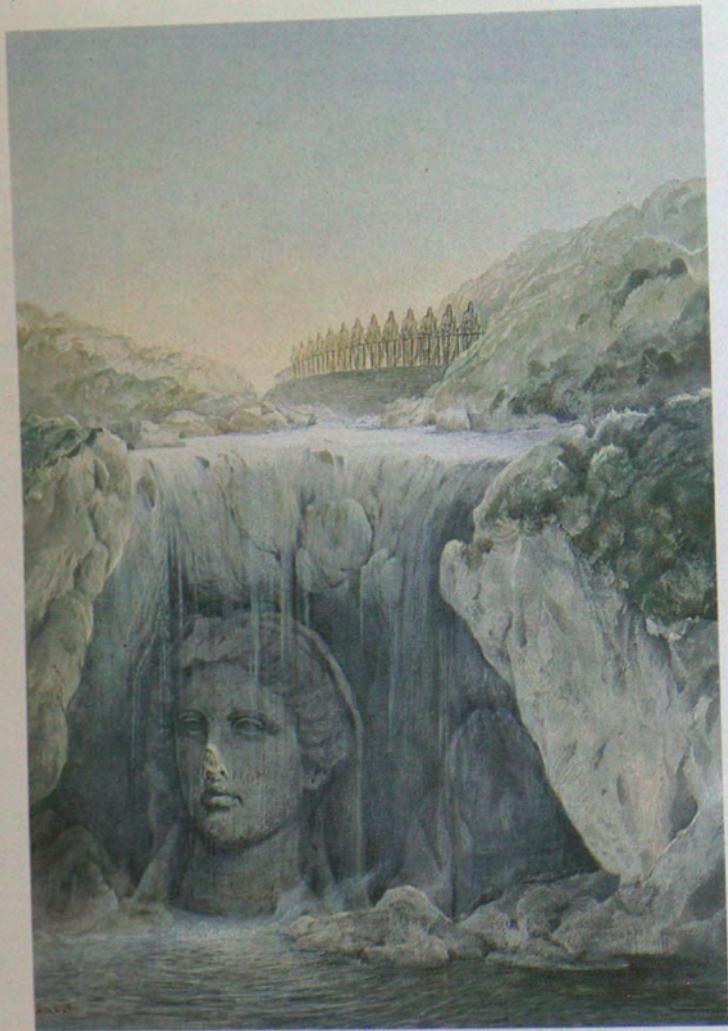
L'obiettivo è quello di ricercare un significante ulteriore, o meglio un sovrappiù di significato, che si intende raggiungere soltanto conferendo alle immagini stesse una qualità che le dimostri estranee al contesto dei rapporti usuali e le renda quindi, in qualche modo, misteriose. È in quell'ambito che molto spesso si manifesta una forte propensione a penetrare nel sacro recinto delle memorie del passato, ad esplorare le desertiche distese dell'immaginazione ove sorgono, misteriose ed imponenti nel silenzio, le grandi rovine delle civiltà defunte.

Immaginare, per quella esperienza introversa, è come frequentare la propria immagine, riflessa dai polverosi specchi del Tempo che la rimandano in apparenze variabili all'infinito, è inseguire le metamorfosi suggerite dalle imperscrutabili memorie del passato alla fantasticheria individuale. Ed è anche la rivendicazione del diritto ad isolarsi, del diritto di regnare sull'orizzonte immagina-

rio che si restringe intorno all'io come un narcisistico amplesso.

È in questo preciso spazio, e nel più vasto ambito di una zona del surrealismo o meglio del realismo magico che ha come estremi e opposti punti di riferimento Magritte e Berman, che devono collocarsi le gouaches di Enrico d'Assia. In queste gouaches, invenzioni e memorie dell'antica Grecia per lo più, il giuoco lieve dell'intelligenza, l'incantato fantasticare, interviene come agente trasfigurante sulle immagini inconfondibili degli dei, cariche in sé stesse di un significato misterioso; è un giuoco sottile, quasi scherzoso, sui contesti analogici da esse suggeriti; un giuoco in cui l'elemento affettivo prevale, impone la sua grazia leggera, affermando il persistere della vita là dove tutto è segnato dalla morte.

*Giuliano Briganti (1975)*



Cascata (cat. 20)





Temporale nel deserto (cat. 22)



Molti anni fa mi imbattei a Parigi in un piccolo acquarello raffigurante il cupolone di San Pietro. Era un'opericciola graziosa, non certo di particolare importanza, che aveva, però, come accade spesso con quel tipo di produzione ottocentesca, un qualche potere evocativo consentito non tanto da un grande respiro poetico quanto da una innegabile perizia tecnica, da un sapiente dosaggio del colore e del vuoto: qua e là la carta giallastra era lasciata libera in modo che servisse da fondo e da contrasto all'azzurro del cielo e ottenesse un effetto atmosferico assai ben riuscito. Ma una orribile macchia scura annientava in un punto questa calibrata contrapposizione e diveniva brutale, quasi offensiva, come un gesto violento nel bel mezzo di una conversazione pacata. Non si debbono mai acquistare oggetti del genere, non, almeno, se si è noiosamente pignoli come lo sono io, perché il difetto finisce con l'annientare ogni piacere costringendoci a vedere non quello che è giusto ma solo quello che è errato. Mi feci comunque tentare dal prezzo, invero ridicolo, e così il piccolo incantevole foglio divenne subito un oggetto di incubo. Lo misi nell'ingresso dell'appartamento ma ogni volta che entravo o uscivo vedevo l'orrida macchia che si beffava sarcastica di me. Dall'ingresso l'acquarello venne molto presto esiliato ed iniziò una via crucis per tutta la casa finché decisi di chiuderlo in un cassetto. Era peggio: sentivo che dall'interno del mobile la macchia, come quella di Lady Macbeth, mi fissava sempre — altro che balsami d'Arabia, ero certo che l'unica soluzione sarebbe stata il distruggerlo.

Ma non ne avevo il coraggio e così mi decisi a sistemarlo in ombra sulla parete di un corridoio. Come i fedeli sfiorano con le dita l'acqua lustrale che li unisce alla divinità così i miei occhi palparono ogni giorno quell'ombra ignobile che mi avvicinava a Satana...

Un giorno Enrico d'Assia venne a pranzo da me assieme al padre. Con mio estremo imbarazzo guardarono, nella beata inesauribile curiosità dei collezionisti, ogni mio singolo avere: mi sentii povero e sciocco per quanto i commenti fossero sempre squisitamente benevoli. Giunse il momento di passare davanti all'orrida macchia che inconsultamente avevo dimenticato di levare dal muro. Enrico vi si avvicinò e mi disse che era un gran peccato che quel cielo così terso e così gioioso fosse scurito in maniera così palese. L'odiai subito: sapevo benissimo anch'io che la macchia ogni cosa distruggeva, perché doveva dirmelo davanti al padre Langravio che io rispettavo con timore reverenziale?... e poi che ci potevo fare, non l'avevo fatta io, la macchia... anche le altezze reali sono cattive, anzi sono sempre crudeli... Il mugugno interiore durò lungo l'intera colazione e ogni cibo era sottile veleno; anche il dessert sembrava oscurato da orribili macchie. Colpa di quel maledetto disegno che non avrei mai dovuto comprare, non si colleziona per ingordigia, ma per rinuncia... Ebbe fine il mio martirio con un chicco d'uva ma dovevamo passare di nuovo davanti all'oggetto di colpa. Così fu ed Enrico — e qui mi sembrò che il sadismo toccasse vette inospettabili — vi si fermò calmamente, sistemando-



si con la massima lentezza gli occhiali sul naso: — È veramente peccato, se vuoi me lo porto via e vedrai che riesco ad accomodarlo —. Glielo diedi subito, quel foglio dannato, certo di non rivederlo più, dato che sapevo bene che quel segnaccio di unto e di umido non sarebbe mai venuto via senza distruggere i rapporti fra luce e colore in maniera ancora più sgradevole. Bene ti sta, eccoti umiliato ma anche il Principe verrà punito perché non gli riuscirà mai di guarire il malatiello: ero felice di vendicarmi dell'affronto. Il Langravio non aprì bocca e li limitò a sorridere mentre suo figlio mi insultava — il mio gusto e le mie pretese avevano subito un'umiliazione inaudita. Passò qualche giorno e una mattina venni a mia volta invitato a pranzo a Villa Polissena. Non ci fu parola — e ringraziavo il cielo clemente — sulla macchia maledetta; il Langravio ci raccontava con l'arte impareggiabile dei grandi conversatori la storia della sua raccolta di ritratti romani e come il più bello di essi non fosse nel castello di Fulda dove era ospitato il museo di famiglia ma si trovasse in un deposito del Kaiser Friedrich Museum dove era stato portato agli inizi della guerra per un piccolo ritocco. Si parlò a lungo di restauri e di come il ruolo di chi netta e cura gli oggetti sia operazione chirurgica difficile quanto delicata — E, a proposito di restauri, perché, Enrico, non ridai al nostro ospite il suo disegno? — Ecco, avevo capito tutto, ora si intendeva completare il massacro e dopo aver parlato a lungo di capolavori si doveva passare ad umiliarmi al cospetto del foglio miserabile e della macchia inesauribile. Ar-

rivò il disegno chiuso in carta velina: anzi non era solo il disegno perché ora risultava, per colmo di perfidia, elegantemente incorniciato con una baguette neoclassica e un passe-partout squisito: guardai incredulo il povero foglietto vendutomi con odio per poche centinaia di franchi da quel finto antiquario di Parigi... No, non era il mio disegno: qua ogni cosa parlava di zeffiri gentili, di nuvole soffici e di cieli azzurri... la tormenta, come per incanto, era passata, cancellata da un gesto di amore e di modestia. Restai attonito. — È contento?, mi chiese il Langravio, ho sempre detto che Enrico sarebbe stato un falsario meraviglioso. Pensi, ha fatto il passe-partout da sé, in un'ora. — Certo, aggiunse il figlio, mi hai insegnato tu stesso a farli —.

Da allora, incauto Enrico, non sono pochi i passe-partout che gli è toccato offrire ad un amico davvero sadico e crudele. Ma egli non sa che questa pudica umiltà lo mette sullo stesso piano dei grandi architetti e plasticatori dell'evo antico quando l'arte non aveva autori ma era, anzi, il soffio del respiro divino. Ho già scritto altrove come la poesia di Enrico d'Assia non fuga il richiamo ad un passato più grande di noi in quanto essa ha i mezzi per evocarlo, mezzi espressi con il garbo delicato e la ferrea persistenza di un sommo artigiano. Se l'arte rinuncia, come purtroppo qualche volta accade, alla sua natura artigianale e decorativa viene meno ad una parte di sé, e forse non a quella minore.

*Alvar Gonzalez-Palacios*





L'indifferenza (cat. 23)





Piccola ribellione (cat. 24)





Fuga pensata (cat. 25)



Da quanto tempo conosco Enrico d'Assia? Da vent'anni o da sempre? Cronologicamente, su per giù da vent'anni. Da sempre se la memoria mi riporta ad anni lontani, quando lui doveva esser nato da poco e io, già adulta, mi portavo addosso una reputazione di sbadataggine perché facilmente "altrove" con la testa...

Un "altrove" che in certi quadri di Enrico ho riconosciuto ed è forse questa la chiave della simpatia intessuta di sommesse affinità che si rinnova a ogni, ahimè raro, incontro.

Il primo che mi colpì di questi quadri, si intitola "La corazzata Potemkin": murati dentro un blocco di ghiaccio, compostamente seduti come in una foto di gruppo, i marinari della corazzata Potemkin fissano davanti a sé... Bene, a me quel Requiem di Enrico fece più effetto della famosa carrozzina, balzelloni giù per la scalinata, nel noto film omonimo.

Avrei potuto chiedere di acquistarlo, quel quadro, quando lo vidi esposto in una Galleria, ma me ne astenni perché tanto mi aveva commosso che mi parve dovesse dispiacergli separarsene. Tuttavia col tempo altri quadri e quadretti sono entrati, quasi in punta di piedi, nella mia casa. Per un mio anniversario, un delicato acquarello di violette di Parma un po' sfiorite (come la sottoscritta) in un vasetto trasparente; mettono da allora un gentile profumo di amicizia sul mio scrittoio.

In altra occasione, una figura ieratica, vista di spalle e fissa davanti a un mare immoto; ha sulla testa, nel cavo di un tronco, una fiammella da cui si dipana il fumo leggero di un arcano segnale.

E ancora, vagante nello spazio, un pianeta dai colori confusi per il suo roteare, ma poi, a ben guardare, si intravedono, come in una sfera incantata, montagne impervie, valloni declinanti copersi di paesi e castelli puntuti. E più giù, l'azzurro cupo di un mare frastagliato di scogli...

Insomma, un rapporto, il nostro, dove le immagini rendono superflue le parole, senza contare il racconto sempre rinnovato delle sue Mostre (purtroppo rarissime per un suo aristocratico riserbo). Tuttavia come non accennare anche a certi suoi preziosi momenti di confidenza, rivelatori di una sensibilità affinata da un'infanzia strapazzata dagli anni di piombo? la madre scomparsa, come tutti sanno, in un lager, il padre esiliato, e lui, bambino, sbattuto con il fratello in rifugi provvisori, dalle sterminate sale del Vaticano piene di echi e di paure, alle dimore ancestrali in una Germania tutta rovine.

Chissà se, e quanto, ha contato nell'"altrove" della pittura di Enrico un passato (che come ogni nostro passato non è mai remoto) tutto da reinventare...

*Colette Rosselli*



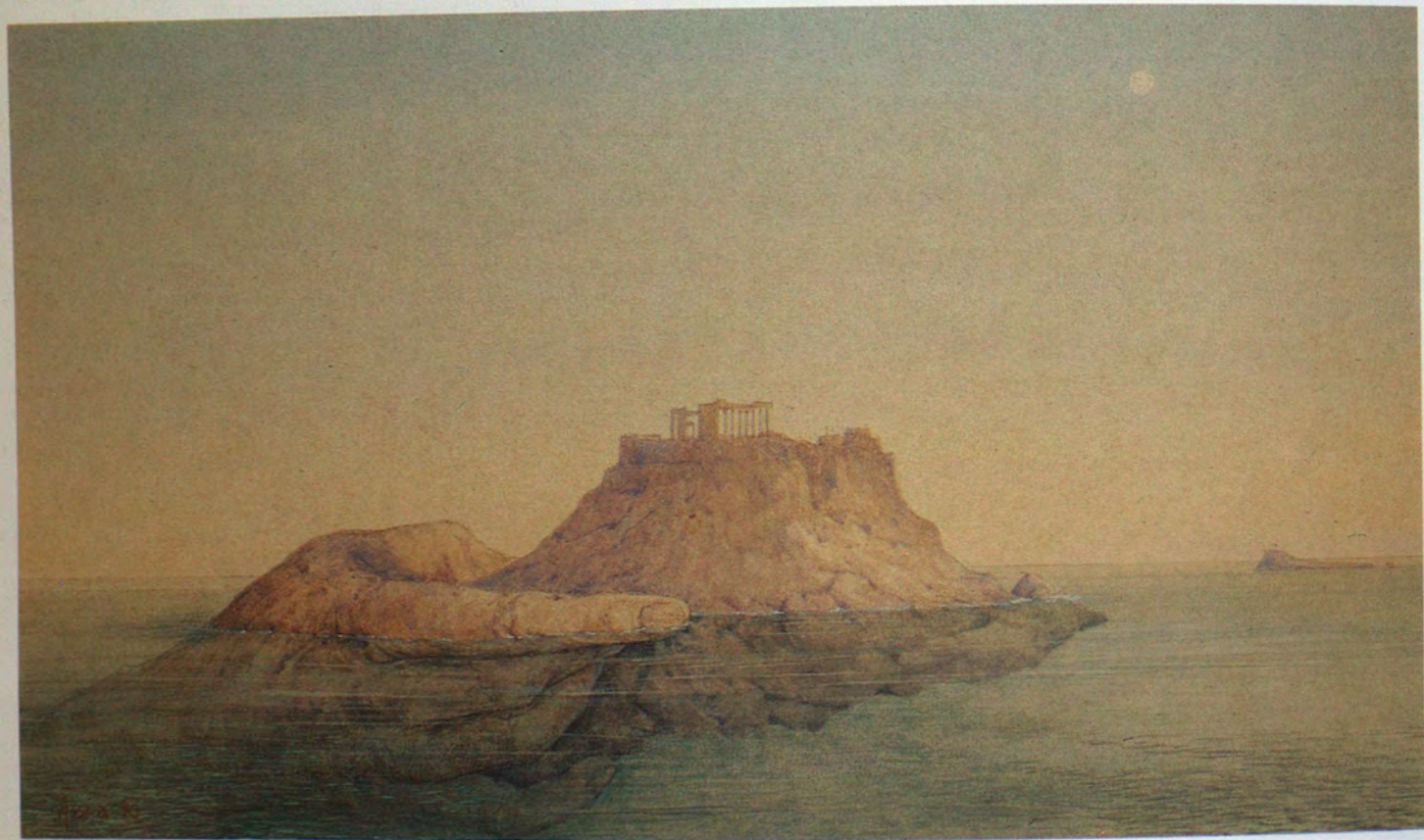


Flora vincente (cat. 27)





Sera a Tinos (cat. 31)



L'offerta (cat. 32)



Nel 1953 Irene Brin ed io incontrammo per la prima volta Enrico d'Assia e fummo affascinati dalla sua intelligenza e dalla sua timidezza. Ci mostrò le sue opere e, ammirati dalla qualità, decidemmo immediatamente di presentarlo per la prima volta in Italia nella nostra Galleria dell'Obelisco.

Irene parlava perfettamente il tedesco, ma Enrico si esprimeva benissimo anche in italiano, per mia fortuna.

Ma le sue opere non avevano bisogno di essere spiegate: per il fascino che emanavano e il mondo poetico che ricreavano con una tecnica perfetta entrando subito nel cuore e nella memoria. Ci sembrava di averli sognati quei quadri tra il classico e l'ironico, con degli orizzonti magici costellati di oggetti quotidiani, di palloncini colorati, di statue pensose.

Nessuna deformazione: tutto di una realtà poetica dove anche gli unicorni avevano diritto ad una loro vita privata.

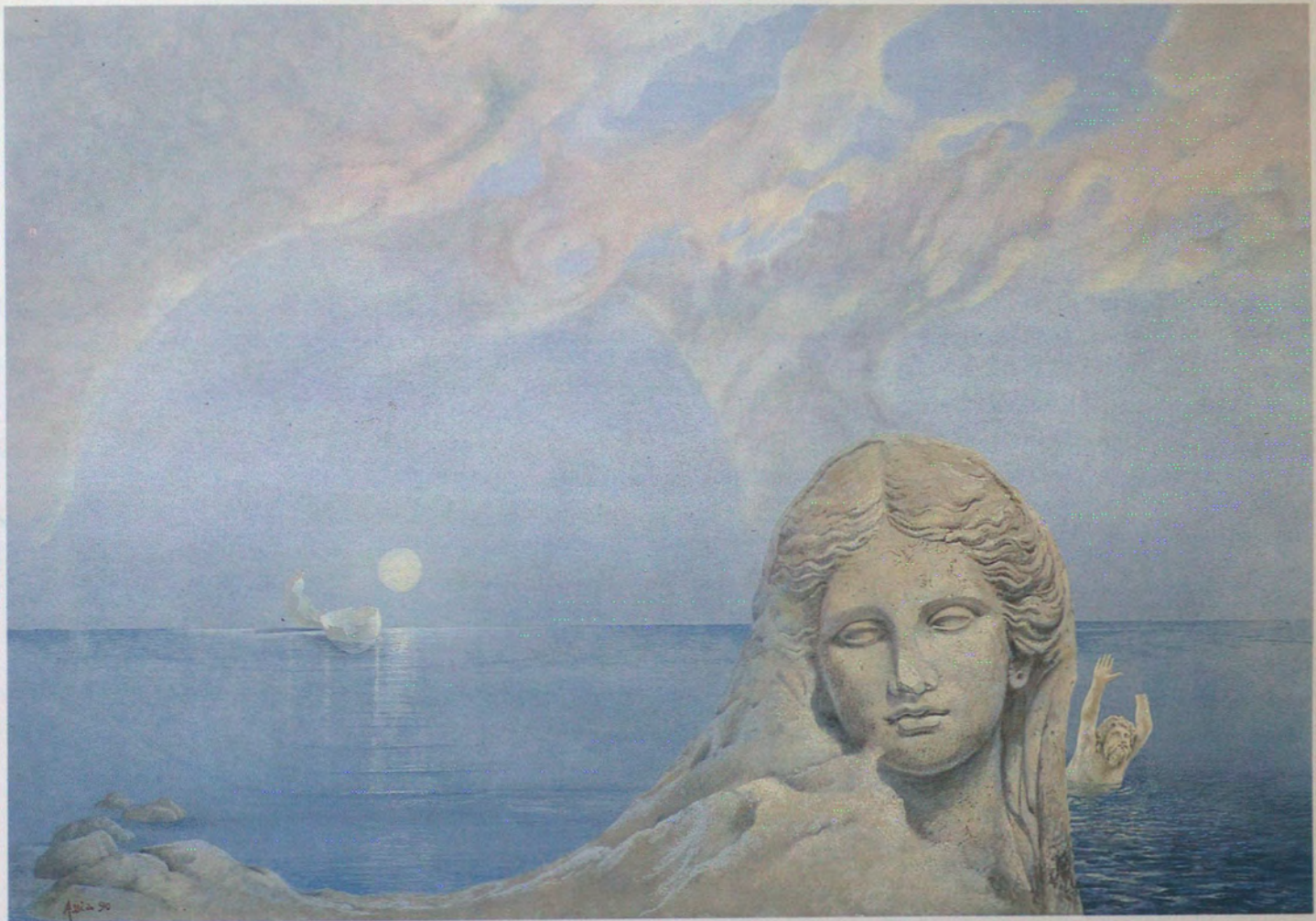
L'arte di Enrico d'Assia non obbedisce a una formula surrealista, è l'espressione di un'intensa carica poetica, di un uomo che guarda e scopre il mondo come un continuo miracolo.

*Gasparo del Corso*



Passeggiata al tramonto (cat. 29)





Tempi difficili (cat. 33)

## MOSTRE

1947	Alessandria d'Egitto	Galleria Lehmann
1951	Parigi	Galleria Charpentier
1954	Roma	Galleria dell'Obelisco
1954	New York	Carstairs Gallery
1956	Roma	Galleria dell'Obelisco
1956	San Francisco	California Palace of the Legion of Honor
	San Antonio (Texas)	Marion Koogler McNay Art Institute
1959	Parigi	Galleria Charpentier
1964	Torino	Galleria Galatea
	Milano	Galleria Galatea
1975	Francoforte	Frankfurter Westend Galerie
	Roma	Nuovo Carpine Galleria d'Arte
1989	New York	Wheelock Whitney & Company

## SCENOGRAFIE

1964	Roma	Teatro dell'Opera di Roma	<i>Wallenstein</i>
1965	Roma	Teatro dell'Opera di Roma	<i>Romeo e Giulietta</i> (scena del balcone) <i>Lago dei Cigni</i> (Atto II) <i>La Sylphide</i>
1966	Roma	Teatro dell'Opera di Roma	<i>Turandot</i>
	Milano	Teatro alla Scala	<i>Perséphone</i>
1968	Roma	Teatro dell'Opera di Roma	<i>Orfeo e Euridice</i>
1969	Firenze	Maggio Musicale Fiorentino	<i>Aida</i>
1970	Milano	Teatro alla Scala	<i>Paquita</i>
	Roma	Teatro dell'Opera di Roma	<i>Coppelia</i>
1971	Roma	Teatro dell'Opera di Roma	<i>Jeux de cartes</i>
1973	Milano	Teatro alla Scala	<i>Lago dei Cigni</i>
1974	Roma	Teatro dell'Opera di Roma	<i>Parsifal</i>