

Edvard Munch: consapevolmente in bilico tra genialità, follia e spiritualità [1](#)

Giorgia Duò

ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 21 Maggio 2023, n. 938

<https://www.bta.it/txt/a0/09/bta00938.html>

Articolo presentato il 6 Aprile 2023, approvato il 12 Maggio 2023 e pubblicato il 21 Maggio 2023

«Dal mio corpo in putrefazione cresceranno dei fiori
e io sarò dentro di loro: questa è l'eternità» [2](#)
(Edvard Munch)

Edvard Munch (Løten 1863 - Ekely (Oslo) 1944), artista simbolista nordico, estremamente complesso, discusso ed affascinante, si muove tra *Secessione*, *Simbolismo* ed *Espressionismo* [3](#). È stato troppo spesso relegato all'enunciato di *artista dell'angoscia*, al mito dell'*autore dell'Urlo*, sempre sul ciglio dell'abisso, in bilico tra il dolore per i ripetuti lutti familiari, la passione per le turbolente ed intense relazioni amorose, l'annichilimento derivante da occasionali turbe di tipo psico-sataniche e cronici atteggiamenti di alcolismo spinto.

Munch è stato certamente questo, ma non solo, e associare la sua arte unicamente al vissuto personale, a quell'*urlo senza fine* tipico della *koivh* esistenzialista nordica, significa ridurre il lavoro a racconto autobiografico di stampo ottocentesco, specchio di una vita, nonché banalizzarne la sofisticata ed affascinante ricerca artistica, rischiando di non penetrare le estese crespe del suo operare creativo, che ha aperto la strada non solo all'*Espressionismo*, di cui il maestro è, indiscutibilmente, l'iniziatore, ma a gran parte dell'arte contemporanea *lato sensu*.

Ammirato dai grandi pittori del Novecento, quando ancora la critica non lo apprezza, il Norvegese è, ad ogni evidenza, il poco riconosciuto precursore della vera *Arte Moderna*, da lui scaturiscono molteplici tendenze del *Secolo Breve*: dal *Colorismo percettivo* di Umberto Boccioni [4](#) alle stilizzazioni estreme di Alberto Giacometti, dall'*Informale* di Antoni Tàpies all'*Art Brut* di Jean Dubuffet, da Francis Bacon a Lucian Freud, fino all'*Espressionismo astratto* di Jasper Johns.

L'assurdo e triste destino di eventi tragici, sebbene abbia influito enormemente sulla maturazione di sentimenti di tipo pessimista e sul concepimento e genesi di molte delle sue pitture, non può e non deve essere l'unica chiave di lettura, altrimenti il suo agire risulterebbe significativamente limitato ad aneddotica registrazione di precisi e cupi momenti di vita.

La sua arte, invece, ambisce ad inserirsi nel dibattito culturale aperto dalla filosofia e dalla letteratura dell'epoca, ci parla della condizione generale dell'uomo del suo tempo sia da un punto di vista introspettivo che in rapporto alle numerose contraddizioni storico-sociali delineatesi a seguito dello sviluppo industriale. Nei suoi quadri non si descrivono eventi, si rappresentano sensazioni intime e dolorose, emozioni provate dal Nostro come riflesso universale delle condizioni di fine secolo. La grande novità del suo operare, dunque, consiste proprio nell'aver saputo infondere sulla tela non accadimenti, ma situazioni emotive condivise ed individuabili nella società dell'epoca. «Come Leonardo da Vinci ha studiato l'anatomia umana e ha sezionato i corpi, io ho tentato di sezionare l'anima» [5](#) scrive l'artista nei suoi taccuini, come a voler indicare che il suo lavoro, spesso nato da schizzi letterari, si prefigge di comprendere pienamente l'anima per giungere a postulati universali e, dunque, sempre veri [6](#). Questo è il motivo per il quale, guardando i suoi quadri, spesso avvertiamo quella sensazione

[precedente](#)[successivo](#)[tutti](#)[area didattica](#)[PDF](#)

di disagio ed imbarazzo che nasce dall'assistere involontariamente a momenti di vita privata, frammenti di un mondo di cui non facciamo parte. La verità è che tali cornici, colte dalla fosca, malinconica e psichicamente labile personalità del maestro, sono una visione, divenuta globale, di ciò che l'umanità è chiamata ad affrontare e patire quotidianamente. E allora, guardando la *Bambina Malata* (fig. 1)



Fig. 1 - EDVARD MUNCH, *Bambina Malata*, 1885-86
olio su tela, 120 × 118,5 cm., NasjonalMuseum, Oslo
Foto cortesia di Giorgia Duò

non ci troviamo di fronte all'ingiusta e triste sorte della sorella quattordicenne prematuramente morta, piuttosto, all'attualizzazione della vicenda che diventa l'espedito per riferire della condizione di sofferenza e malattia a cui l'intero pianeta è drammaticamente destinato. L'autobiografismo, quindi, sebbene sia un motore di eccezionale potenza per la creazione artistica, non può e non deve essere considerato, come troppo spesso è stato fatto, l'unica motivazione espressiva.

Il suo estro complesso, tutt'altro che lineare, istintivo, per certi versi raffinato, affianca per tutta la vita l'assillante sforzo creativo di volgere le proprie esperienze in azioni figurative e letterarie, di valore assoluto. Di questo straordinario impulso artistico è testimone, e, per noi, fonte di conoscenza fondamentale, il vasto e tumultuoso *corpus* di scritti (lettere, minute, appunti diaristici, lavori narrativi, taccuini e manoscritti ...) in cui il maestro riversa, ossessivamente e morbosamente, le sue molteplici e feconde intuizioni, per decantarle col tempo e poi farle riaffiorare, dai bozzetti letterari, nell'attività pittorica (fig. 2)

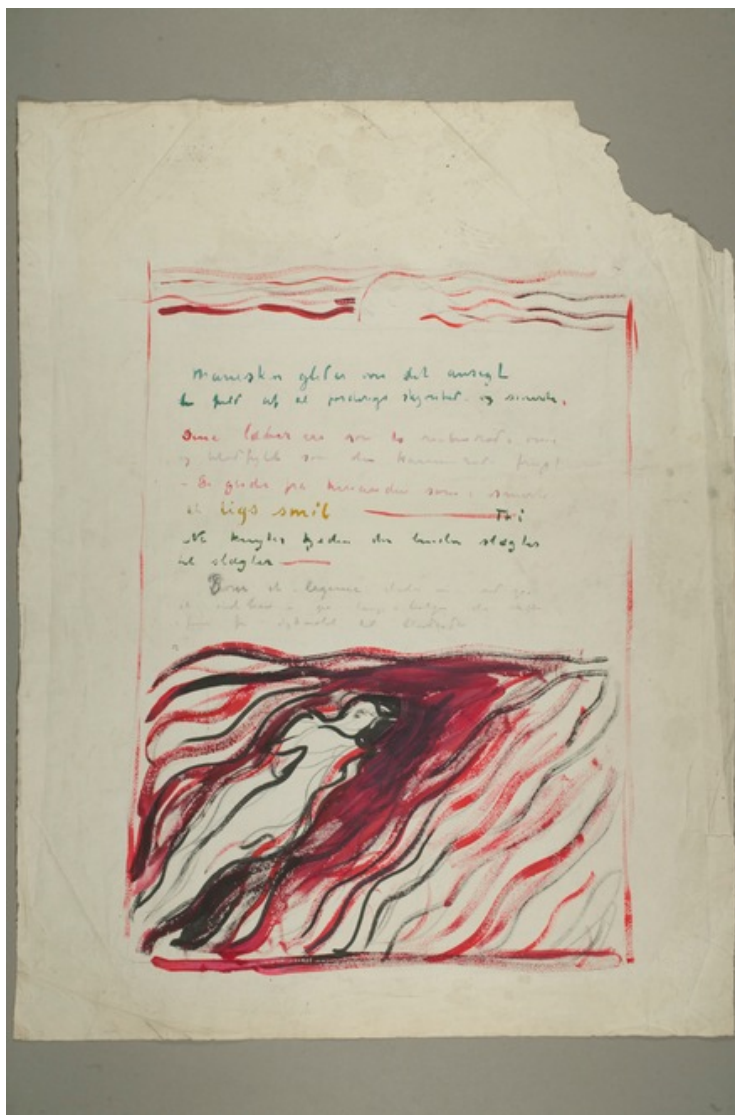


Fig. 2 - EDVARD MUNCH, *Fogli con note manoscritte e disegni dal Skissebok MM T 2547*
1930-1935, MunchMuseet, Oslo
Foto cortesia di Giorgia Duò

Uno *stream of consciousness*, diciamo oggi, un fiume in piena in cui il ricordo e la visione personali si uniscono nell'esperienza pittorica per sfociare in una sorta di *opera totale*, tra arte e vissuto, in cui l'elemento creativo rappresenta una scelta necessaria [7](#).

La scrittura, come le tele, testimonia delle trepidazioni e delle preoccupazioni che devastano il suo animo, narra di storie dolorose, di incontri e di abbandoni, riferisce di solitudine e di smarrimenti, di amanti sottomessi e di amori perduti, di frangenti che travolgono, in un vortice di strazianti passioni e sofferenze, la sua devastata interiorità che diventa quella dell'intera società, alla ricerca del significato e della possibilità di “esistere” [8](#).

I suoi appunti ci informano, anche, dell'instancabile sperimentazione perseguita dentro e fuori i materiali, nella pastosità degli strati di colore, attraverso le tecniche e la composizione fino alle scelte conclusive che rendono il suo lavoro un chiaro e definitivo gesto di volontà, la cui genesi è maturata anche tra le pagine di questa sorta di scrittura-laboratorio (figg. 2 e 9).

Questa mania di appuntare pervicacemente ogni aspetto vissuto e provato, rappresenta una specie di eco sensoriale ed emotiva, insieme fluida e densa, della vita stessa del pittore, leggendo, infatti, le sue annotazioni avvertiamo le medesime sensazioni che percepiamo dalla visione dei suoi travolgenti dipinti [9](#).

L'epistemologia sul maestro, orientata da sempre verso una ricerca di corrispondenze precipe tra esperienze vissute e/o raccontate negli scritti e produzione pittorica, ha seguito, abbiamo detto, un indirizzo critico fortemente riduttivo, circoscritto al riscontro vita privata-accadimento, in quanto non contempla quell'universo esistenziale di crisi e di conflittualità interiori ed esterne, esplorato e reso eloquentemente dal Nostro, tipici della classe medio-alto borghese della società del tempo. Mettere a fuoco unicamente la vicenda personale significa

non comprendere la portata rivoluzionaria di un'operazione che fa della propria esistenza lo strumento per svelare e raccontare le numerose ed irrisolte crisi e contraddizioni in atto. E, sebbene la maggior parte delle forti e intense annotazioni, soprattutto quelle della maturità, rafforzerebbe questa propensione a vedere nella sua arte l'illustrazione di avvenimenti tragici, nonché la restituzione delle reazioni emotive che tali episodi hanno generato, ribadiamo che l'orientamento che lega la sua imponente e potente attività alle sole esperienze di vita negative si profila troppo limitativo: si pensi, per esempio, ai soggetti magistralmente espressi nel *Fregio della vita* [10](#), al complicato e difficile rapporto con l'altro sesso, ai problemi di amicizie, inimicizie ed indifferenza sociale, o ancora alla questione dell'abuso di alcol [11](#), tutti temi condivisi largamente con gran parte della società dell'epoca. Un'esegesi, dunque, che banalizza un lavoro, che, invece, si inserisce nel più ampio contesto di sviluppo e crescita di relazioni universali e sentimentali *lato sensu*.

In quest'ottica, allora, l'aspetto biografico assume una valenza interpretativa sopravvalutata, perché relega la produzione del Norvegese a mero e marginale racconto episodico e, seppur maestra nell'illustrare in modo incisivo e decisivo le vicende personali ed emotive, tralascia l'effetto dirompente e sconvolgente esercitato sull'ambiente e sul quadro artistico coevo, ancora chiuso e conservatore, da cui proviene e in cui si muove. Non possiamo certamente ignorare che le novità introdotte da Munch abbiano ispirato, *in primis*, ma non solo, l'abbiamo detto, gli espressionisti, che considerano l'artista una sorta di padre spirituale, e che la sua arte abbia avuto un ruolo di precorritrice sulle successive correnti dell'*Informale* e dell'*Espressionismo Astratto*.

La forte influenza esercitata sulla *κοινὴ* artistico-culturale della seconda metà del Novecento è dovuta, allora, soprattutto, al valore intrinseco del suo agire: le sue tele, non mere rappresentazioni di momenti, penetrano ed esplorano il contesto emotivo di precisate circostanze, e, attraverso un inedito uso di strumenti e materiali, partecipi del processo creativo, l'artista si distingue per una capacità di tramutare l'esperienza individuale in un lessico pittorico nuovo, profondamente comunicativo e sofisticato, latore di messaggi e significati universalmente validi [12](#). È un qualcosa di potente che non può, certamente, essere considerato, come talvolta è stato frettolosamente fatto, secondario all'intenzione di raccontare esperienze personali. E, allora, scopriamo che Munch, con un linguaggio diretto ed intenso, al limite del brutale, coglie e rende emozioni palpabili e sensazioni difficili da rivelare, riesce, cioè, a far affiorare, con forza, il senso di solitudine e malessere, nonché quel vortice di decadenza della società, tipici del suo tempo.

La grande novità della sua opera consiste proprio nel distacco dalla realtà fenomenologica e nel contatto con l'interiorità e con le emozioni, a cui il maestro dà forma, plasmando immagini palpitanti, vivide, visibili, tangibili, e assolute in cui riconoscersi.

Nei dipinti, è lui stesso ad affermarlo, le paure, i timori e i sentimenti diventano pretesto per restituire, con efficacia, impulsi assoluti e totalizzanti, che riportano a quelle sensazioni cupe e tenebrose della condizione umana propria della sua età, «non è precisamente mia intenzione - leggiamo nel *Diario* - ricostruire la mia vita. Piuttosto è mia intenzione cercare le forze segrete della vita, per tirarle fuori, riorganizzarle, intensificarle allo scopo di dimostrare il più chiaramente possibile gli effetti di queste forze sul meccanismo che è conosciuto come vita umana, e nei suoi conflitti con altre vite umane» [13](#).

E se l'infanzia dell'artista è, indubbiamente, disturbata da sciagure ed avversità che minano l'emotività del giovane e contribuiscono a generare quello stato di profonda angoscia proprio del suo agire, che, evidentemente, prima di riversarsi nella sua arte, è già presente nell'animo e nell'esistenza del maestro, non possiamo condividere neanche l'idea di coloro che vedono il germogliare della sua introversa e mesta personalità nella mera fascinazione, provata dal pittore nei confronti di sentimenti negativi, quali ansia, inquietudine, sofferenza e morte, tipica dei suoi tempi e di latitudini nordiche. Eleggere certe esperienze personali a spiegazione dell'impulso creativo e della tetra visione del Norvegese o legarle ad una fantomatica attrazione per sentimenti di tipo esistenzialista rimane ancora una volta troppo riduttivo, sebbene romanticamente seducente.

La sua pittura, intrisa di introspezione e di acute analisi dei moti interiori dei soggetti, non è, lo ribadiamo, il semplice risultato di esperienze individuali o di inclinazioni familiari (non ritroveremo altrimenti analoghi esiti e simili ricerche nelle vicende raccontate dalle coeve *pièce* letterarie di drammaturghi connazionali), né la diretta conseguenza del fascino inebriante provato per il tetro esistenzialismo nordico. Il fatto che Munch condivida il suo pensiero con

quello di scrittori scandinavi come Henrik Johan Ibsen (1828-1906) e Johan August Strindberg (1849-1912), corrobora la teoria secondo cui le sue restituzioni pittoriche e, di conseguenza, quelle degli autori citati e non, siano il risultato di altre suggestioni di natura socio-culturale [14](#). Tutte queste manifestazioni artistico-letterarie recano, infatti, il segno e il fascino esercitati anche dalla contemporanea corrente filosofica di matrice nordica (Kierkegaard, *in primis*, Schopenhauer e Nietzsche), nonché dalla neonata scienza psicanalitica di Freud, a cui l'artista si accosta con interesse morboso [15](#).

La novità del suo linguaggio, dunque, non è una vicenda isolata, ma ha riscontri analoghi nella cultura nordeuropea *lato sensu*. Dall'avvicinamento alle riflessioni e posizioni dei protagonisti del tempo, attraverso la lettura (Schopenhauer e Kierkegaard) o la conoscenza diretta (Nietzsche, Freud, Strindberg e Ibsen), Munch matura quel senso incombente di angoscia e di morte che aleggia pesantemente nei suoi quadri e che riverbera nei pensieri dei filosofi e negli scritti dei poeti e drammaturghi.

In particolare, il maestro è colpito dalle considerazioni di Kierkegaard sulle vicende del singolo individuo, tormentato da quel *sentimento dell'angoscia* in cui il Norvegese si ritrova [16](#). La stessa visione progressiva della vita umana che il danese elabora secondo un incedere a *step* (fase estetica, fase etica, fase religiosa) ispira la struttura del *Fregio della vita*, concepito, abbiamo visto, come la risultanza di quattro momenti progressivi del vivere dell'uomo (1. *Nascita dell'amore*; 2. *Amore che fiorisce e sfiorisce*; 3. *Paura di vivere*; 4. *Morte*).

La sintonia tra i dipinti di Edvard e gli scritti filosofici di Søren è ancor più tangibile se si considera che entrambi mostrano un approccio alla vita minato tragicamente dal senso della malinconia e dal pessimismo; inoltre, i due, dal punto di vista biografico-relazionale, vivono vicende non dissimili. Nel *Diario* il pittore annota che la sua arte «(...) ha le sue radici nelle riflessioni sul perché non sono uguale agli altri, sul perché ci fu una maledizione sulla mia culla, sul perché sono stato gettato nel mondo senza poter scegliere» [17](#), analogamente il filosofo scrive di essere preda «fin dall'infanzia (...) della forza di un'orribile malinconia, la cui profondità trova la sua vera espressione nella corrispondente capacità di nascondersela sotto apparente serenità e voglia di vivere» [18](#).

Per tutta la vita ambedue, schiacciati dal tormento dell'infelicità, conducono un'esistenza inquieta, in bilico, sull'orlo di un abisso che provoca ad entrambi amare delusioni, a partire dal fallimento dei rispettivi rapporti amorosi: da una parte Munch e Milly Thaulow [19](#) o Tulla Larsen [20](#) e dall'altra Kierkegaard e Regina Olsen [21](#).

Tra i due, però, troviamo anche una sostanziale differenza, nonostante il dolore provato per la storia sofferta con Regina, Søren riesce a scorgere la via della fede che gli consente di intravedere la luce e di affrontare il senso di inadeguatezza sociale e sentimentale che lo assilla. Attraverso la preghiera, per il filosofo, l'uomo, nella sua finitezza, può avvicinarsi a Dio e all'infinito, riuscendo a superare il tormento terreno [22](#). E, dunque, mentre Kierkegaard avverte la presenza dell'Eterno e vacilla perché si sente piccolissimo e fragile al suo cospetto, ma può, comunque, scegliere di avvicinarsi e salvarsi, Munch, come Nietzsche, non trova consolazione nella religione ed urla disperato il suo grido di dolore. Per il pittore non esiste salvezza, ma solo dannazione ed afflizione, la vita è condanna ad una forma di sempiterno panico esistenziale ed universale cui tutta l'umanità è drammaticamente ed ineludibilmente destinata [23](#). E se la felicità non appartiene al suo mondo, l'inferno diventa per lui l'unica certezza [24](#).

Questo senso di angoscia assoluta e di profonda rassegnazione sono evidenti nei suoi celebri autoritratti. In *Autoritratto con sigaretta* (1895, olio su tela, 110,5×85,5 cm, *NasjonalMuseum*, Oslo), l'immagine di sé, spaurita e smarrita, avvolta simbolicamente dal fumo della sigaretta, tenuta nella mano tremolante, appare all'improvviso come abbagliata da un lampo. Dipingendosi atterrito, il Norvegese esprime quella sensazione provata da chi inaspettatamente si trovi dinnanzi alle tenebre della morte, rischiando di esserne inghiottito, e comunica quel malessere cronico che lo accompagna per tutta la vita. Nei suoi abiti eleganti, com'è solito presentarsi in pubblico, Munch si raffigura sicuro di sé, ma, al tempo stesso, latentemente, avvertiamo una sensibilità nevrotica che il pittore, apprendiamo dai suoi appunti, cerca di controllare assumendo l'alcol [25](#). Ed è proprio tra i gangli infernali del regno di Lucifero che Edvard si dipinge in *Autoritratto all'inferno* (1903, olio su tela, 66×82 cm, *MunchMuseum*, Oslo): una figura completamente nuda, circondata da minacciose fiamme ardenti e da lunghe ed inquietanti ombre che assillano l'uomo in modo perpetuo e rappresentano la morte, il terrore di vivere, nonché il dolore e la difficoltà di esistere. Un'insolita stesura di colori, a tinte livide,

costituita di pennellate dense e pastose, supporta e asseconda virtuosisticamente la soffocante sensazione che attanaglia il pittore e l'umanità in un processo che lentamente, ma inesorabilmente, si estende al pubblico osservatore.

Sono quadri che scavano negli abissi dell'animo umano e fanno emergere sentimenti reconditi e spaventosi, quelli che segnano la vita dell'artista, dell'uomo e della società intera. Non è più tempo per l'arte tradizionale, è arrivato il momento per dipingere «(...) esseri viventi che respirano e sentono, soffrono e amano. Sento che lo farò, che sarà facile. Bisogna che la carne prenda forma e che i colori vivano» [26](#).

Breve nota biografica

Nasce il 12 dicembre del 1863 a Løten, un villaggio a Nord di Oslo, durante un inverno particolarmente freddo, è un neonato fragile che mostra fin da subito una condizione respiratoria compromessa, uscire all'aperto è troppo pericoloso e decidono di battezzarlo in casa in tutta fretta. Figlio di un medico militare, proveniente da uno dei lignaggi più illustri del luogo, Munch lega i suoi problemi psichici all'inclinazione patologica del padre Christian (1817-1889), predisposto a malattie mentali e affetto da disturbi ciclotimici (un'affezione dell'umore caratterizzato dall'alternarsi di periodi ipomaniacali e di momenti di moderata depressione), fluttuando, nello specifico, fra stati depressivi causati dal senso di colpa per non aver saputo curare e salvare la moglie Laura Catherine Bjolstad (1837-1868), morta il giorno di Natale a soli 30 anni, ed episodi di esaltazione mistico-religiosa. Il nonno paterno, un importante membro della comunità religiosa del posto e lo zio Peter Andreas, noto studioso, considerato il padre della storia norvegese, fanno parte di una stirpe insigne, dalla quale Munch-padre si discosta. Egli decide, infatti, di diventare medico, quando la medicina rappresenta ancora una pratica poco metodica, prossima più alle superstizioni e credenze medievali che non alla scienza odierna. Rispetto alle attese del casato, per via dello *status* di origine, opera una scelta divergente, dissonante, apparentemente incomprensibile che, malpagata, costringe la famiglia a vivere ai limiti della povertà, e che oggi rivela l'ipotetico disturbo di cui verosimilmente soffre, "diagnosticato", in tempi recenti, dalla Prof.ssa Lilliana Dall'Osso, primario della Clinica psichiatrica dell'Ospedale di Pisa e presidente del Collegio degli Ordinari italiani di Psichiatria [27](#). Del genitore e del suo instabile stato psicologico Edvard scrive diffusamente nei suoi taccuini, «mio padre discendeva da una stirpe di poeti, con sprazzi di genialità, ma portava anche segni di degenerazione» [28](#). Christian, inoltre, si lega al movimento pietista, una corrente del protestantesimo particolarmente rigida, cupa, esigente ed intransigente. Le diverse testimonianze raccolte lo dicono eccentrico, goffo, maldestro, talora infantile ed imprevedibile, sempre ben vestito "come i lord inglesi", con un alto grado di cultura e conoscenza storica, brillante nella conversazione, incapace di stare fermo [29](#). Il quadro caratteriale rilevato collima, secondo la psichiatra, che, studiando il pittore dal punto di vista comportamentale, ha preso in considerazione anche il genitore, con una diagnosi di disturbo dello spettro autistico, verbale, ad alto funzionamento cognitivo, senza ritardi mentali, patologia probabilmente condivisa dal figlio Edvard [30](#).

Dopo una prima esperienza lavorativa come medico sulle *Coffin ships*, le navi dei migranti norvegesi verso gli Stati Uniti [31](#), in cui si trova a fronteggiare, senza mezzi né strumenti idonei, situazioni gravi, drammatiche, psicologicamente impattanti (la medicina dell'epoca è ancora molto poco sviluppata e il suo ruolo è riconducibile più a una funzione di un prete-confessore-assistente che non di medico-curatore-salvatore), si mette a disposizione della comunità del villaggio d'origine. È soprannominato il dottore "degli ultimi", colui che senza rimedi efficaci, a mani nude, cerca di affrontare, più per vocazione che per soddisfazione personale, contesti difficili, gravati da tubercolosi, lebbra, epidemie di colera e febbri tifoidi. Nel 1864, a seguito dell'impiego assunto da Christian, presso la Fortezza Akershus, nella capitale, quando il pittore ha solo un anno, la famiglia, madre, padre e 4 fratelli (Johanne Sophie (1862-1877), Peter Andreas (1865-1895), Laura Catherine (1867-1926) e Inger Marie (1868-1952)) si trasferisce a Christiania (poi, Kristiania (1878-1924), e, dal 1925, Oslo). Dopo la morte della moglie per tbc (1868) l'uomo comincia a manifestare i primi sintomi di instabilità dell'umore, con manifestazioni di iper-religiosità, nonché diverse forme di fobia per sangue e virus (dal *Diario* apprendiamo che il padre è «... spesso impaurito dalla preoccupazione medica di non aver usato sufficiente igiene (...)» e che secondo il figlio «... non avrebbe mai dovuto fare il medico, fare il poeta sarebbe stato più adatto a lui» [32](#). L'artista riferisce anche di episodi di discontrollo e disturbi dell'umore che sfociano talora in violenze fisiche sui figli, punizioni corporali giustificate dal padre, a posteriori, con le proprie

convinzioni religiose [33](#). L'immagine del padre in preghiera, inginocchiato nella luce fredda delle notti artiche torna ossessivamente nel *Diario* del pittore: «Quando nostro padre non era in preda a un attacco religioso era lui stesso un bambino, rideva e giocava con noi, si divertiva e ci raccontava storie. Per questo era doppiamente orribile, per noi, quando ci puniva, fuori di sé per l'intensità della sua violenza»[34](#).

Questo aspetto umorale del carattere paterno, che contrasta con la mite e gentile personalità mostrata in precedenza, induce la psichiatra a ritenere che l'evento luttuoso della morte della moglie sia da ritenersi la causa scatenante e il momento d'esordio dell'affezione del disturbo bipolare della personalità, rimasto, fino all'accadimento, latente nella psiche del genitore [35](#).

Munch è, inizialmente, indirizzato dal padre verso studi ingegneristici, che, intrapresi nel 1879, sono abbandonati l'anno seguente, a 17 anni, per una carriera di tipo artistico-intellettuale. Il suo talento è riconosciuto da più parti, critica e pubblico sono convinti che presto si affermerà come il pittore più importante della capitale, ma quando comincia a sperimentare, con testarda perseveranza ed ostinazione, quello stile personale, inedito, spesso incomprensibile ai più, libero e fuori da ogni schema o modello conosciuti, il suo lavoro suscita scandalo e forti perplessità, anche nei sostenitori più convinti. Si guadagna la fama di pazzo e Christian teme che anche Edvard abbia ereditato il “gene della follia”, già manifestato dalla sorella Laura, e che ne condivida il destino. La giovane inizia a mostrare precocemente sintomi psichiatrici, riconducibili ad una spiccata fragilità mentale, affiancata da ossessioni religiose, a cui, verso i 14 anni si aggiungono malinconia ed erotomania per anziani sacerdoti, che nel corso del tempo la portano a lunghi, ripetuti e prolungati periodi di ricovero in cliniche e nosocomi per schizofrenia [36](#), il padre crede che le “strane” ed inaspettate pitture del figlio rappresentino i prodromi di una malattia mentale non ancora palesatasi. L'idea ossessiona il genitore e cerca di indurre il figlio ad affidarsi alla preghiera ed a Dio.

Molteplici e gravi lutti familiari costellano la vita del maestro sin dalla tenera infanzia, attraverso l'adolescenza fino alla vita adulta. Nel 1868, quando Edvard ha solo 5 anni, subito dopo la nascita della sorellina minore Inger Marie (1868), la madre Catherine muore, trentenne, di tubercolosi; il bambino, e non può essere altrimenti, vive tragicamente l'evento. I quattro fratelli sono affidati alle cure della zia materna Karen Bjørstad (1839-1931), una pittrice dilettante che sollecita ed incoraggia tutti i fratelli, in particolare il piccolo Edvard, che già mostra un'inclinazione artistica non comune, a dedicarsi al disegno e alla pittura durante tutta la loro giovinezza. La donna, in tempi non sospetti, intuendo precocemente le difficoltà psicologico-comportamentali del giovane, lo introduce al mondo dell'arte, anticipando quelli che sono dei moderni approcci comunicativo-relazionali, indica, cioè, la via dei colori e del disegno come possibile modalità espressiva alternativa per creare un rapporto con il mondo esterno.

A 7 anni il bambino disegna a carboncino sulle ricette del padre, medico militare, e le sue doti sono già chiare a molti.

Munch, che fin da piccolo soffre di attacchi di polmonite, all'età di 13 anni si ammala piuttosto gravemente di tisi ed è costretto a passare un lungo periodo di tempo tra casa o il sanatorio. Vive la sua condizione con consapevolezza e terrore, la madre, morta otto anni prima, aveva lo stesso male. Suo padre, psichicamente labile e fomentato da un credo religioso iper-maniacale, nonostante sia un medico, molto poco scientificamente, si affida alla preghiera ed invita il ragazzo a fare altrettanto per rafforzare il suo credo.

Il timore di morire rappresenta per il Norvegese una vera e propria preoccupazione che, nata quando era giovane, continuerà a perseguitarlo per tutta la vita, e nonostante non si ammalerà mai di tisi vivrà nella fallace convinzione di essere destinato ad una fine precoce. I Munch non sono l'unica famiglia colpita da malattie polmonari e affezioni respiratorie, tra la fine dell'800 e l'inizio della *Seconda Guerra Mondiale*, quando finalmente si trova la cura, la tubercolosi causa milioni di vittime. Fino al 1882, quando il microbiologo tedesco Robert Koch (1843-1910) scopre il batterio della tbc, la malattia è percepita con un alone di mistero e negli ambienti artistici ed intellettuali, viene idealizzata e ricondotta a temperamenti sensibili e di talento. L'aspetto tubercolotico, corpo magro e filiforme, pelle pallida ed occhi febbricitanti, diventa quasi una tendenza estetica, il compositore Frédéric Chopin (1810-1849) e il violinista Niccolò Paganini (1782-1840), per le sofferenze patite e l'orribile morte, sono visti come *sex symbol* dell'epoca. Poiché, fino agli anni Venti del XX sec., non esiste una cura, tenere sotto controllo i sintomi con un ambiente sano, rappresenta l'unico modo per allontanare e convivere degnamente con la malattia. Coloro che possono permetterselo, viaggiano, nei mesi invernali,

verso il clima mite dell'Europa meridionale e, dalla metà del XIX secolo, fare trekking in montagna diventa un modo per scongiurare gli effetti. I sanatori polmonari nelle Alpi, dove i pazienti sono soggetti a rigide routine il più possibile all'aperto, poiché i medici ritenevano che l'aria rarefatta e pulita avesse un effetto positivo sui polmoni, fioriscono e vivono il loro periodo di massimo splendore. Verso la fine dell'Ottocento, la tubercolosi è così diffusa tra la classe operaia da diventare un grave problema sociale. Nei quartieri popolari delle grandi città, con le loro deplorable condizioni igieniche, la malattia trova terreno fertile e si radica profondamente tra la popolazione. È solo nel 1944 che i microbiologi Selman Waksman (1888-1973) e Albert Schatz (1920-2005) sviluppano la streptomycina, l'antibiotico in grado di curare la tubercolosi, che, in combinazione con il miglioramento delle condizioni igieniche, ha portato a una forte diminuzione del numero di casi di infezione. Uno strano dispositivo, munito di istruzioni, acquistato da un farmacista tedesco di Berlino, nel 1921, consistente in un serbatoio di ossigeno e due bocchini, destinato probabilmente alla cura e all'attenuazione di problemi polmonari e bronchiali, è stato ritrovato, alla morte del pittore, nella casa di Ekely. Il congegno medico, molto moderno per l'epoca, è oggi conservato presso il *MunchMuseum*, ed è stato probabilmente usato dal Nostro per alleviare e trattare i sintomi che, con certa regolarità, si ripresentavano. Non sappiamo se l'inalatore abbia realmente funzionato, ma il maestro, effettivamente, non svilupperà mai la malattia, ciononostante vivrà per tutta la vita con il timore costante di ammalarsi: il colore rosso del sangue, memore dell'espettorato, e il senso di difficoltà respiratorie, infatti, ricorrono vividamente ed insistentemente in tutta la sua produzione. In un perpetuo stato d'ansia e fragilità, persuaso di essere lui stesso destinato a una fine precoce, a dispetto del suo convincimento, Munch vivrà, invece, fino all'età di 80 anni.

Edvard, dunque, migliora, ma, nel 1877, si ammala e muore la sorella Sophie, di poco più grande, a cui è molto legato, lasciando in lui "l'atroce senso di colpa del sopravvissuto" [37](#). L'evento traumatico della visione della giovane confinata a letto, sofferente della stessa patologia che ha ucciso la madre, è per il pittore un'immagine assillante e costante che il Norvegese rivive continuamente, con palpitanti rappresentazioni mnemoniche del capezzale della sorella defunta, sia nella scrittura che nella pittura. A distanza di tempo, tra il 1885 e il 1886, Edvard realizza la prima versione di *Fanciulla malata* (fig. 1), e nel 1893, dipinge *Morte nella stanza della malata*. Entrambe le composizioni sono conosciute in diverse copie. Il ricordo della madre riecheggia, infine, in *La madre morta e la bambina*. Nel 1889, viene a mancare il padre, la cui condizione, di soggetto affetto da disturbi maniaco-depressivi, cui si innestano le forti crisi di deliri religiosi, ha certamente compromesso la serenità e la routine familiare del piccolo Edvard, che cresce segnato da quell'emozione labile e lugubre che riconosciamo diffusamente nella sua opera. L'immagine del genitore morto ritorna nel quadro *L'uscita del feretro*. Nel 1895, è il turno del fratello Andreas, sulla cui dipartita il pittore ironizza nel *Diario* che la sua salute particolarmente cagionevole, non gli avrebbe consentito di sostenere la tensione e i dispiaceri che il matrimonio, appena celebrato, gli avrebbe procurato. In realtà, Andreas muore di polmonite, ma la circostanza rappresenta una delle tante occasioni per il maestro per dichiarare, in forma neanche troppo velata, la sua personale visione misogina e negativa del rapporto di coppia, verso cui non prova attrazione poiché la sola idea di una relazione duratura lo travolge e lo rende infinitamente piccolo ed impotente. La morte e la malattia, insomma, sono presenze costanti ed inevitabili nella vita del pittore, la cui infanzia-adolescenza è stata immersa nella prospettiva totalizzante e soffocante della scomparsa. In diversi passi del *Diario* si rileva l'opprimente condizionamento, «malattia, pazzia e morte - scrive a proposito della sua fanciullezza - furono gli angeli negri attorno alla mia culla» [38](#); e, dopo la scomparsa del fratello, annota che la «(...) madre era di origini contadine, una famiglia dalla volontà tenace, ma corrosa alla radice dalla tubercolosi. (...) padre (...) portava anche segni di degenerazione. [...]» [39](#), quindi, dichiara di aver «ereditato due dei più spaventosi nemici dell'umanità: il patrimonio della consunzione e la follia» [40](#). La sua crescita risulta evidentemente compromessa e influenzata dalle vicende vissute che certamente hanno indirizzato il suo pensiero verso un pessimismo che è, però, anche, come abbiamo visto, una *humus* culturale diffusa ampiamente nel pensiero intellettuale e nella filosofia nordeuropea del tempo.

Gli Inizi

Nel novembre del 1880, a dispetto della volontà del padre che lo avrebbe voluto ingegnere, abbandona gli studi tecnici per iscriversi alla *Statens Håndverks-og Industriskole* di Kristiania (*Scuola per l'industria e l'artigianato poi Scuola Reale di Disegno*) [41](#), una pseudo-accademia artistica, fondata da un suo lontano parente, Jacob Edvardsson Munch [42](#), che frequenta, in

orario serale, dal 16 dicembre dello stesso anno. Le lezioni prevedono insegnamenti tradizionali, improntati al tipico *Naturalismo* di matrice nordica praticato e diffuso in tutto il Paese (forme artistiche usuali, lontane dai grandi ideali d'avanguardia che si stanno diffondendo in Europa, frutto di una mentalità ancora gretta, perbenista e schiacciata dalle convenzioni bigotte del tempo e del luogo). Dapprima segue il corso di ornato disegnato, quindi, dall'agosto del 1881, accede alle classi di modellato tenute dallo scultore classicista Julius Olavus Middelthun (1820-1886), che lo forma egregiamente nel disegno a mano libera [43](#). Presso la *Scuola Reale*, però, si respira la stessa soffocante atmosfera provinciale, chiusa e ristretta del mondo scandinavo e dell'ambiente familiare in cui cresce. Kristiania è, infatti, una piccola città di provincia, con centomila abitanti, è dominata da una borghesia puritana e da un protestantesimo settario che non consente agli stimoli e ai fermenti culturali delle capitali europee di penetrare.

Il dibattito sull'arte nella capitale, si apre solo negli anni '80, grazie alla generazione di artisti, di ritorno dalle città europee, che diffondono un fare legato al *Realismo* pittorico della *Scuola di Monaco*, al *Naturalismo* di ispirazione francese (che talvolta si spinge sino all'immagine fotografica) e all'*Impressionismo*, secondo una resa assolutamente originale ed indipendente, rispetto ai modelli, che declina verso un *Verismo* intensificato e malinconico, che accentua la percezione visiva e che piace molto al pubblico conservatore scandinavo [44](#). Questo soggettivismo di fondo, tipico delle opere dei maestri nordici, inizialmente, ben si adatta all'indole fragile e malinconica del Norvegese che, in principio, ne adotta anche lo stile, per poi, però, allontanarsene drasticamente attraverso la sua inappellabile e, per certi versi, incomprensibile rivoluzione pittorica. In Munch matura, infatti, la vivida ed indiscutibile idea che l'arte debba rispondere a nuove esigenze, molte delle quali ancora inesprese e latenti, quelle di una compagine i cui valori stanno entrando decisamente in crisi [45](#). In Norvegia, però, domina ancora radicata la classica concezione secondo cui è compito del pittore documentare la propria vita attraverso la produzione artistica. Questo ritardo culturale, di una società legata saldamente a formule del passato, è alla base del difficile rapporto del maestro con la sua città di origine; Kristiania e i suoi abitanti non sono pronti ad accogliere le novità presto introdotte dalla sua pittura, né provano a comprendere il fatto che l'arte si sta evolvendo verso forme e linguaggi nuovi e mai praticati fino a quel momento. E anche quando il maestro, celebrato come capostipite dell'arte moderna, raggiungerà una certa fama internazionale la sua città fatterà a comprenderlo e manterrà sempre un atteggiamento di tiepida accoglienza.

Nel marzo del 1882, terminato il suo breve ciclo di studi superiori, inizia un percorso di tipo professionale, in *atelier*, luoghi non istituzionale, sotto forma di apprendistato e sotto l'egida di quella cerchia di pittori più anziani che, come abbiamo detto, rientrati da un soggiorno formativo all'estero, è piuttosto aggiornata sui movimenti d'avanguardia europei e ritiene che sia loro dovere istruire le nuove reclute. Nello stesso anno, Edvard e cinque colleghi amici prendono in affitto uno studio e Christian Krohg (1852-1925), affermato e valente pittore naturalista, esponente di punta dell'arte nazionale, si propone come loro guida [46](#).

Di questo periodo è l'imperioso *Autoritratto* del *MunchMuseet* (1882, olio su tela, 26×19 cm, *MunchMuseet*, Oslo), in cui l'effigiato, in posa teatrale e con tratti spigolosi ed asciutti, ostenta una indubbia sicurezza mista ad ambizione, sottolineate da un forte contrasto di luci e ombre. Il risultato è in evidente antinomia con la palese e coinvolgente emotività dei ritratti più tardi, già analizzati. Di poco successivo è l'*Autoritratto* del *ByMuseet* (1882-83, olio su cartone non preparato, 43,5×35,5 cm, *ByMuseet*, Oslo) dove l'autore introduce un sensibile cambiamento in senso sperimentale della tecnica: la pennellata perde definizione e il soggetto acquista l'intensità psicologica dei quadri successivi [47](#). Il pretenzioso ed altero cipiglio dell'effigie giovanile lascia il posto ad una vulnerabilità che sopraffà e turba il pubblico, sorpreso di scorgere in un adolescente uno sguardo così carico di tensione e fragilità: gli occhi lucidi, consapevoli e l'espressione profondamente malinconica dovrebbero, infatti, trovarsi in fisionomie adulte, provate dalla vita e non in giovani appena ventenni che si stanno affacciando al mondo. I segni di inquietudine e tristezza fanno, dunque, presto la comparsa nella personalità, nell'arte e negli scritti del pittore che annota che «malattia, pazzia e morte» sono «gli angeli negri attorno alla mia culla» [48](#).

Nelle estati del 1883 e del 1884 Thaulow crea, a Modum (Contea di Viken), un'*Accademia en plein air* per allievi-pittori, i cui corsi, nel '84, sono seguiti da Munch. L'anziano maestro riconosce subito il talento del giovane e gli propone di farsi carico delle spese di viaggio affinché possa completare la sua formazione a Parigi e visitare i *Salon*, imprescindibile vetrina dell'arte d'avanguardia europea [49](#). Per problemi di salute la visita è, però, rinviata alla primavera dell'anno seguente.

Nel 1883, il giovane debutta alle mostre di Kristiania *Kunst og Industristiutstillingen*, prima, e *Høstutstillingen*, poi, con alcuni lavori, studi selezionati di paesaggi urbani e scene di povertà e d'interni norvegesi, che già si distinguono per originalità e modernità [50](#). Sebbene il suo *modus operandi* ricordi ancora uno stile riconducibile al tradizionale *Naturalismo* nordico, in linea con i gusti dominanti della società dell'epoca, i quadri già esibiscono una maniera riferibile ad una personalità decisamente autonoma e fuori dal coro. Queste opere, indiscutibilmente innovative, contraddistinte da esiti non comuni, da un'espressione pittorica particolarmente movimentata e da un lessico artistico assolutamente personale ed avanzato, sin da subito, suscitano un certo interesse e molto trambusto. L'abbondanza di dettagli, le prospettive inusuali, il linguaggio formale apparentemente sommario e la pennellata frammentata, indicano un fare che, la mentalità del tempo, abituata alla paludata compiutezza accademica, riconduce, però, all'idea di abbozzo o di schizzo (*Ragazza che accende la stufa*, 1883, olio su tela, 96,5×66 cm, *Collezione privata*). Lo spaesamento generale è tale, da indurre la critica a scrivere dell'esordiente in termini molto poco lusinghieri. Giornalisti, colleghi pittori e pubblico sono confusi e accusano l'artista di non portare a termine le tele e di usare una *palette* troppo spenta, ancorché ricca e variata nei toni [51](#).

Oggi escludiamo fermamente che le prove esibite al *Salon* siano, come insistentemente è stato insinuato dalla stampa dell'epoca, il frutto di impreparazione, imperizia, incapacità o ancora il risultato di studi superficiali, incompleti o scarsi, riteniamo, piuttosto, che l'aspetto di apparente “non finito” sia fin dagli inizi una scelta estetica consapevole e mirata, «poco importa che a una figura manchi naso, orecchie o bocca, come nel caso di Malinconia» [52](#), afferma il pittore nei *Diario*, o che un volto sia privo di dettagli, lui le dipinge così perché le vuole così [53](#). La tendenza al “non finito” diventa presto per l'artista un *τόπος*, che nel corso della sua esistenza acquisisce un carattere sempre più drammatico; le larghe ed energiche pennellate, sembrano fondersi con l'immediatezza primordiale delle forze della natura e vanno a costituire il tema personale dentro il flusso grandioso e incessante della vita di tutti. E nonostante queste prime opere esibiscano un linguaggio pittorico già sfranto, poco definito e scarsamente chiaro, vi riecheggiano ancora ombre del *Naturalismo* dei maestri nordici intrise di influssi francesi; esse vanno, dunque, ricondotte ancora all'alveo del *Realismo*, in quanto sono rette dall'idea di rappresentare persone normali in ambienti comuni [54](#). Ne *Il Mattino* (1884, olio su tela, 96×103,5 cm, *Rasmus Meyers Samlinger - Bergen KunstMuseene*, Bergen) [55](#), una scena d'interni con una giovane, che, interrotto il gesto di infilarsi la calza, osserva con aria incantata e sognante il chiarore del sole mattutino, ritroviamo, per esempio, nell'uso della luce, come pratica di catturare l'impronta di un determinato istante, il fascino nutrito per pittori come Monet e Renoir, mentre l'attenzione per ambienti intimi e quotidiani rivela l'interesse per Manet e Degas [56](#). Inoltre, la pennellata sintetica richiama il fare alla Gauguin [57](#). Munch, dunque, si dimostra estremamente attento e ricettivo rispetto a quanto sta accadendo in Europa, ma non imita né copia i colleghi francesi, su di essi attua la sua personalissima rivisitazione esibendo una forma espressiva decisamente nuova e già inconfondibile. La luminosità è verosimilmente il vero soggetto della tela: la ragazza rivolge lo sguardo alla finestra e lungo la prospettiva si palesano studiati riflessi di luce (si osservino le superfici di vetro, il vassoio, la tenda bianca, la testata del letto, i capelli e la pelle della protagonista, che si tinge di sfumature rosse, bianche, blu) [58](#). La critica locale e il pubblico conservatore non apprezzano il quadro che viene licenziato come “affrettato ed insicuro” [59](#).

Nel 1885, grazie ad una borsa di studio, il maestro si reca, per la prima volta, all'estero, le esperienze fatte rafforzano la tendenza verso un progressivo disfacimento della forma e verso un'espressività sempre più intensa: la sua ricerca si orienta ancora di più in senso tecnico-sperimentale e assistiamo all'affermarsi di elaborazioni e stesure pittoriche inedite, nonché all'ottenimento di immagini che esprimono affetti profondi.

Raggiunge, prima, Anversa, dove partecipa all'*Esposizione Universale* con alcuni quadri (*Ritratto della sorella Inger in nero* 1884, olio su tela, 97×67 cm, *NationalMuseet*, Oslo). L'occasione gli consente di osservare e studiare le opere dei maestri simbolisti francesi esposti: Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) e di Jules Bastien-Lepage (1848-1884) [60](#). Arriva, poi, a Parigi, e, per tre settimane, visita con accorta e famelica curiosità i *Salon* e il *Louvre* [61](#), nonché le gallerie private, tra cui quella di Paul Durand-Ruel (1831-1922), il gallerista degli impressionisti, che gli consente di registrare con attenzione e grande interesse l'adesione alle minime variazioni della luce esercitate dai moderni francesi e di prendere ad amare le loro rapide esecuzioni [62](#). Oltreché con gli ambienti impressionisti, entra in contatto con quelli simbolisti e cromo-luministi, e rimane particolarmente affascinato dall'espressività violenta della pittura emotiva di Vincent Van Gogh (1853-1890), che in vita raccoglie il plauso e

l'apprezzamento dei soli colleghi-pittori, mentre viene ignorato, se non pesantemente dileggiato, dalla critica e dalla stampa. Pur non trovando alcuna affinità con il *plain air*, che non è ancora nelle sue corde, e difatti per il momento non lo adotta, la sua tavolozza, fino ad ora alquanto limitata e tetra, si vivacizza e si illumina di colori.

Sulla scorta dell'esperienza parigina, tornato in patria, accantona definitivamente e senza riserve il paludato *Classicismo*, la pittura di atmosfera e il *Naturalismo* quasi fotografico, prevalentemente praticati dai pittori norvegesi, e, secondo un taglio assolutamente innovativo, memore delle prospettive alla Caillebotte [63](#), comincia a dipingere ritratti alla Manet [64](#) e opere che restituiscono le suggestioni divisioniste provate per i maestri neo-impressionisti: la pennellata si carica di luce, le tinte vengono apposte pure, infine, introduce quel sentimento per la natura, che successivamente diventerà angoscia e dolore, sua cifra stilistica, ma che in questa fase è insolitamente vivace e sereno [65](#). A questo stadio appartengono *Musica sul Viale Karl Johan*, (1889, olio su tela, 101,5×140,5 cm, *Kunsthaus*, Zurigo) [66](#), *Primavera sul Viale Karl Johan* (1890, olio su tela, 80×100 cm, *Bergen BilledGalleri*, Bergen) e *Corso Karl Johan sotto la pioggia*, (1891, olio su tela di lino, 38×55 cm, *MunchMuseet*, Oslo). I tre dipinti sono ambientati sulla principale e centrale arteria cittadina, che collega il Parlamento alla Residenza Reale, frequentata dall'alta società di Kristiania, ma anche dal popolo e dagli artisti *bohémien* alla ricerca di soggetti degni di essere rappresentati [67](#). L'ombrello rosso, presente nei primi due quadri, e quelli neri, del terzo, rappresentano evidentemente un omaggio ai maestri parigini Monet, Renoir, Caillebotte e Seurat. A quest'ultimo, inoltre, vanno ricondotti anche i tocchi di colore puro affiancati, dati, però, irregolarmente, non rispettando il rigore scientifico della teoria dei complementari, perseguito dal *Puntinismo* francese. Infine, da segnalare è il rapporto contrastante tra le figure in primo piano e la strada che corre diagonalmente su uno sfondo piatto e privo di dettagli di *Musica*.

Solo due anni dopo, come in una macabra danza della follia moderna, il piacevole viale cittadino, si trasforma in una immagine piena di ansia ed inquietudine: in uno scenario notturno la via, infatti, assume le sembianze di un corso di spettri, non liberi e costretti dalle convenzioni sociali (fig. 3) [68](#).



Fig. 3 - EDVARD MUNCH, *Serata sul corso Karl Johan*, 1892
olio su tela, 85,5 X 121 cm., Bergen Kunstmuseum, Bergen
Foto cortesia di Giorgia Duò

Nell'estate del 1886, trascorre con lo scrittore Hans Jæger (1854-1910) un periodo in barca, lungo la costa sud-occidentale della Norvegia; l'anno prima, dopo la pubblicazione di *Fra Kristiania-Bohème*, romanzo, tacciato di immoralità, l'intellettuale è dapprima censurato, quindi, condannato alla prigionia [69](#). Personaggio colto, carismatico e controverso, esercita sul Nostro una forte influenza emotiva: da lui il pittore mutua la fermezza nell'inseguire ed attuare le sue idee e convinzioni, e il coraggio di servirsi delle proprie esperienze, profondamente intime e tormentate, come materia prima, per le sue tele.

Alla loro frequentazione, dunque, facciamo risalire il nuovo atteggiamento introspettivo che caratterizza la produzione del pittore a partire dalla seconda metà degli anni '80, e che lancia di diritto il maestro nel più ampio dibattito europeo sul rinnovamento dell'arte e sul ruolo da assolvere in una fase storica complicata e controversa come quella a lui contemporanea. L'artista elabora un proprio linguaggio, ma, non essendo interessato né all'aspetto oggettivo delle cose, all'epoca fenomeno già molto in voga, né all'astrazione, atteggiamento che inizia a farsi strada nell'*Avanguardia* europea, spronato dal pensiero dell'intellettuale anarchico, che considera l'esperienza soggettiva l'unico tema degno di essere indagato e raccontato, comincia a "parlare" della condizione umana; ne risulta un'espressione visuale fortemente comunicativa, in cui le vicissitudini individuali, sono al centro della sua attività creativa [70](#). Questa circostanza, per noi banale, all'epoca si pone in forte discontinuità con il mondo artistico; rispetto, cioè, alle coeve ricerche, perlopiù, ancora legate alla figurazione, rappresenta una vera e propria rivoluzione estetica. Munch dà inizio ad una pittura che non si vede, ma si percepisce emotivamente, «non dipingo ciò che vedo – scrive significativamente l'artista – ma ciò che ho visto» [71](#), i suoi soggetti non traggono ispirazione dalla realtà circostante, piuttosto da quanto gli è occorso nel bene e nel male, e la sua arte diventa espressione di momenti psicologici universali che analizzano profondamente l'anima dell'uomo moderno, tralasciando totalmente l'aspetto fenomenologico.

L'amicizia tra i due si rivela, però, difficile, con Hans il pittore rivive il problematico rapporto con il padre: la figura del genitore ossessivo ed autoritario, educatore severo e repressivo [72](#), ma al tempo stesso altruista, dedito alla famiglia, rispettosamente borghese e pietista, è nettamente in conflitto con il suo istinto di autoaffermazione, che subisce il fascino dell'ardente sovversivo, visionario, figura egocentrica ed 'egoica'. L'uno è l'esatto opposto dell'altro e si genera in Munch una condizione di crisi ed incertezza, soprattutto perché Jæger è apertamente e fermamente disapprovato dall'anziano padre [73](#).

Alla loro frequentazione, facciamo risalire l'ennesimo cambiamento nel percorso artistico del Nostro che, dopo la parentesi di vivace e luminoso colorismo alla francese, torna alle ambientazioni cupe, tipiche degli anni della formazione. Ricompaiono e prevalgono i toni scuri e, in linea con quanto accade nei paesi nordici, l'attenzione passa dal leggero sentimentalismo, tipico di *Il mattino* o della *Primavera sul Viale Karl Johan*, a questioni più marcatamente esistenziali ed intime.

A partire dalla fine degli anni '80 sia l'arte e che la letteratura, infatti, si riempiono di atmosfere di matrice neoidealista e si calano nella cultura con una spiccata attenzione all'introspezione e un ricorso alla fantasia nell'elaborazione dei soggetti. D'altra parte, nel decennio 1880-1890, assistiamo, in tutti i campi, ad un generale slittamento dell'interesse intellettuale, *lato sensu*, che passa dalle descrizioni ottocentesche della vita a questioni più profonde e tormentate, dalla malinconia romantica a stati emotivi più tragici ed angosciosi [74](#).

Negli anni più intensi della loro amicizia Edvard vive la dolorosissima relazione con Milly, del legame non riesce a parlarne con il padre, che contrario all'adulterio non può che disapprovare, elegge allora l'amico agitatore a confidente; in quello stato di condivisione della soffocante sofferenza, come condizione esistenziale, è, dunque, Jæger, e non il genitore, a stargli vicino [75](#). E quando l'amante, che non ricambia il suo sentimento, sposa un terzo uomo, Munch si ritrova particolarmente afflitto ed inizia a maturare quella concezione, secondo la quale, ogni tipo di relazione amorosa è destinata al fallimento. La delusione, dunque, ha un impatto devastante sulla mente dell'artista e il suo ricordo, combinato con la *κοινή* culturale-esistenzialista, in cui cresce e si forma, con la propensione familiare alla fragilità ed instabilità emotive e con la cultura misogina che contraddistingue in gran parte l'ambiente intellettuale in cui opera si rifletterà su ogni suo futuro rapporto con l'altro sesso, producendo, altresì, effetti significativi e duraturi sulla produzione artistica, qualificandone i soggetti amorosi in senso drammatico e profondo.

Per tutta la sua vita, Munch avrà un rapporto estremamente complesso e controverso con l'altro genere, ritenendo il matrimonio incompatibile con le sue ambizioni artistiche e per il timore di trasmettere ai figli quella delicata condizione psico-fisica di carattere familiare (consunzione polmonare e il gene della follia), non si è mai voluto sposare. In una nota diaristica riporta che sarebbe stato «(...)un crimine (...) sposarmi (...) mia madre è morta di tubercolosi (...), mia zia, forse a causa nostra, vive in uno stato tubercolare. Io ho sofferto per tutta la vita di raffreddore e bronchite con espettorato di sangue. Mia sorella Sofie è morta di tubercolosi.

Noi bambini della famiglia crescendo abbiamo sofferto di forti raffreddori - sono venuto al mondo malato, sono stato battezzato in casa e mio padre non ci credeva che potessi sopravvivere - ho dovuto trascurare quasi completamente la scuola - (...) sono stato costantemente attaccato da raffreddori violenti e febbre MM reumatica - ho avuto perdite ematiche. Mio fratello aveva un petto debole ed è morto giovane di polmonite. Mio nonno il prevosto è morto di stenosi spinale - Da questo... mio padre ha ereditato il suo nervosismo morboso e la sua ferocia - La stessa che si è sviluppata sempre di più in noi bambini ...» [76](#).

Le sue storie amorose sono paradigmatiche: iniziali incontri, brevi e spontanei, seguiti da frangenti di attrazione fatale, condivisa, il più delle volte, da entrambe le parti, quindi, alla passione, subentrano il tormento e la gelosia che conducono all'inevitabile e drammatico epilogo di allontanamento. Combattuto, tra lo slancio verso il genere femminile e la paura di essere respinto, Edvard muore celibe, nel 1944, all'età di 80 anni, dopo aver vissuto certamente significative, ma infelici relazioni con diverse donne. Questo difficile e problematico relazionarsi è, sin dall'inizio della carriera, fonte di ispirazione per gran parte delle sue tele, nonché stimolo creativo determinante al concepimento del *Fregio*, come abbiamo visto, opera cardine della sua produzione, “poema di vita, amore e morte” [77](#). La visione dell'amore maturata dal pittore e trasmessa attraverso il suo lavoro è, dunque, sempre destinata a fallire tragicamente. Pur considerando ogni esperienza di coppia necessaria ed indispensabile e sebbene viva sempre appieno ogni momento di ogni singola vicenda, non arriva mai, l'abbiamo detto, a prendere la decisione di sposarsi. Quest'atteggiamento di non apertura verso l'istituzione del matrimonio provoca, nel tempo, situazioni di attrito e forte conflittualità con le sue compagne, in particolare con Mathilde Larsen, donna ricca, viziosa, gelosa ed ossessiva che avrebbe voluto convolare a nozze. La tormentatissima relazione culminerà in un drammatico evento in cui verranno sparati dei colpi di pistola che feriscono l'artista alla mano sinistra.

La svolta artistica in Fanciulla Malata e Pubertà

Tra l'autunno dell'85 e l'86 iniziano le prime versioni di alcuni soggetti che poi lo renderanno famoso: *Bambina Malata* (fig. 1) e *Pubertà* (fig. 4) [78](#)

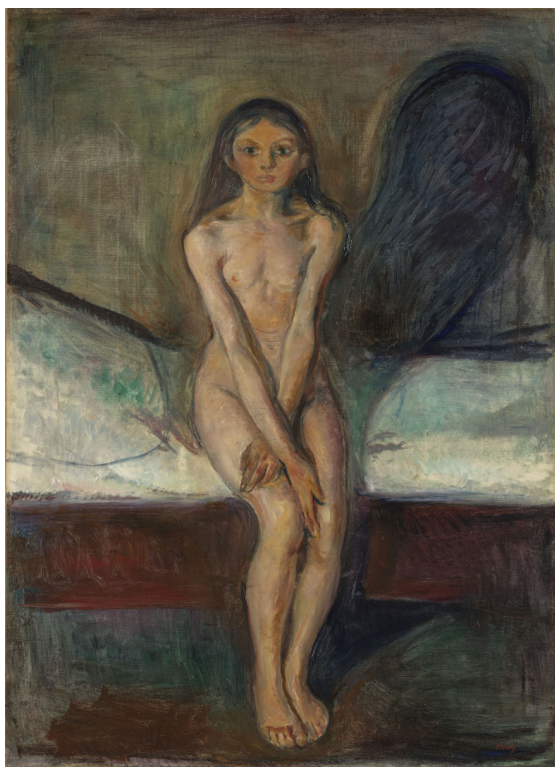


Fig. 4 - EDVARD MUNCH, *Pubertà*, 1894-1895
olio su tela, 151,5 X 110 cm., NasjonalMuseum, Oslo
Foto cortesia di Giorgia Duò

In un'epoca dominata, in tutta Europa, dalla pittura dei maestri impressionisti, che cattura l'attimo, il riflesso, l'istante visivo, Munch, ritenendo suo compito dover andare oltre l'impressione come manifestazione artistica visuale e, dunque, penetrare gli animi e comunicare sentimenti e sensazioni vere, dolorosamente vive e tragicamente attuali, opera scelte artistiche che, per la cultura del tempo, abituata ad un fare pittorico realistico ed intimista, risultano "discutibili" se non addirittura incomprensibili. Come indicato dall'amico Jæger, attraverso il ricordo e la memoria, attinge alla propria esperienza personale e giunge al pubblico, in modo inatteso, creando un impreveduto coinvolgimento emotivo che rompe con la tradizione e fa della tela lo spazio della manifestazione e condivisione del dolore [79](#).

Così, con *Fanciulla malata* (simbolico e, allo stesso tempo, letterale addio al *Naturalismo* della formazione), si conclude la fase giovanile e comincia la prima maturità, caratterizzata da una ricerca intima, profonda e forsennata, come sperimentazione estrema nei mezzi e nei soggetti, che conduce all'adozione del nuovo e sorprendente *modus operandi*, tecnicamente d'impatto e radicalmente moderno, che va viepiù affinandosi nel tempo [80](#).

Nel percorso del pittore, il quadro, allora, diventa, l'opera di rottura e assurge ad essere l'emblema della svolta creativa, su cui, come testimoniato nel *Diario*, nei successivi 40 anni, l'artista vi ritornerà più e più volte realizzando diverse versioni e repliche, modificate nella tecnica e nel linguaggio espressivo [81](#).

Un fare nervoso ed asciutto esprime, in modo pieno, intatto ed essenziale, i turbamenti del passato, e mette a nudo quella sofferenza vissuta che diventa il vero soggetto dell'opera. Non il banale, per quanto amaro, episodio della malattia, dunque, ma lo strazio provato sottopelle e il senso di impotenza, dell'artista e di tutta l'umanità, difficili da gestire [82](#).

Il debutto in "chiave espressiva", che è anche il centro della produzione artistica del periodo, nasce, pertanto, dall'intima rievocazione ed estrinsecazione, non dell'evento in sé, ma del dramma patito rispetto al ricordo della malattia della sorella Sophie, morta appena quattordicenne [83](#).

Un secondo impulso al concepimento deriva dall'incontro con una paziente del padre, Betzi Milson; oltre a ricordargli la sorella defunta, suscita in Edvard una tale compassione da nutrirne l'ispirazione al punto da convincerlo a riprodurre quel senso di pietà che aleggia profondamente nel quadro e che rappresenta significativamente l'inizio dell'auspicio, risultante diffusamente nei taccuini, secondo cui non sia più tempo di dipingere «interni con gente che legge o donne che lavorano a maglia. Si dipingeranno uomini che vivono, che respirano, che sentono che soffrono, che amano (...)» [84](#).

La vicenda si svolge all'interno di una cornice opprimente e deformata, che sembra consumarsi lentamente, sgretolarsi con la malattia e seguirne il decorso fino all'imminente dipartita: una bambina sofferente, pallida come un lenzuolo, con uno sguardo vacuo e dolente e la testa girata verso un'ombra nera, l'incombente presenza della morte, si rivolge lucidamente alla persona accanto a lei, che, china al suo capezzale, provata e prostrata dalla disperazione, sembra sbiadire nell'ambiente circostante, probabilmente rassegnata allo strazio della perdita [85](#). È evidente che l'opera, anche dal punto di vista compositivo, oltreché nella sua componente tragica, vada al di là della mera rappresentazione oggettiva dell'avvenimento e mostri i segni tangibili della sua ricerca che, attraverso un'impostazione prospettica mai vista, volta a toccare il pubblico ed ad infondere una frustrazione emotiva, si prefigge di esprimere quell'insopportabile impotenza, provata più e più volte.

E, allora, assistiamo ad un processo di semplificazione formale che, unito all'intensa figura di colei che, mentre veglia la protagonista, già proiettata in una dimensione ultraterrena, pare dissolversi nel colore, instilla in chi osserva quello stato di ansia ed afflizione, che, fuoriuscendo dal quadro, si insinua nel sottopelle del riguardante per far rivivere e percepire quell'insopportabile senso di impossibilità ad agire ed ineludibilità per un destino infelice. Non c'è alcun intento mimetico-descrittivo, l'autore tende solo ad una piena ricerca espressiva, sostenuta dall'inedita, quanto incomprensibile, per i tempi, resa pittorica [86](#).

Al *Diario* Munch affida il racconto della genesi compositiva dell'opera e della sofferenza rinnovata che accompagna la creazione alla ricerca della vera espressione: «Quando vidi la bambina malata per la prima volta – la testa pallida con i vividi capelli rossi contro il bianco cuscino – ebbi un'impressione che scomparve quando mi misi al lavoro. Ho ottenuto un

altro quadro buono, ma diverso. Poi ho ridipinto questo quadro molte volte durante l'anno – l'ho graffiato, l'ho diluito con la trementina nella pittura – e ho provato ancora e ancora a ritrovare la prima impressione – la pelle trasparente – pallida – contro la tela – la bocca tremante – le mani tremanti. Avevo curato troppo la sedia e il bicchiere, ciò distraeva dalla testa. Guardando superficialmente il quadro vedevo soltanto il bicchiere e attorno. Dovevo levare tutto? No, serviva ad accentuare e dare profondità alla testa. Ho raschiato attorno a metà, ma ho lasciato della materia. Ho scoperto così che le mie ciglia partecipavano alla mia impressione. Le ho suggerite come delle ombre sul dipinto. In qualche modo la testa diventava il dipinto. Appaivano sottili linee orizzontali – periferie – con la testa al centro [...] Finalmente smisi, sfinito – avevo raggiunto la prima impressione» [87](#).

I due brani, letterario e pittorico, ci parlano della stessa, intensa tensione emotiva, provata, vissuta e rivissuta dal Nostro attraverso il ricordo, che gli consente di abbandonare definitivamente il fare descrittivo, ormai privo di significato, per giungere al pubblico attraverso sentimenti e stati d'animo estremi, al limite del sopportabile. Nelle intenzioni del maestro, lo spettatore deve porsi in atteggiamento interlocutorio attivo, dev'essere, cioè, capace di comprendere, elaborare e gestire i turbamenti riferiti, attraverso una partecipazione empatica. Si nega, dunque, valore alla consumata contemplazione estatica del soggetto, che genera nel riguardante superficiali sentimenti di tristezza e compassione, di stampo ottocentesco, per l'assunzione, invece, di un comportamento rinnovato e aperto da parte dell'osservatore nel processo di fruizione dell'opera.

E allora il pittore, dopo aver abdicato all'idea di ripetere la realtà, come dimostra la mancanza di disegno, di definizione prospettica e di chiaroscuro, e aver rivissuto emotivamente la vicenda nella scrittura, per il tramite del ricordo personale, infelice, particolarmente traumatizzante e stampato indelebilmente nel suo animo, richiama alla mente l'episodio e lo ripropone, a beneficio del pubblico, in *Fanciulla malata*, attraverso un uso originale e sorprendente del colore, dato con una forza espressiva sconosciuta, che giunge all'emotività più intima dello spettatore, sconfinando nel territorio, ancora in massima parte sconosciuto, dell'evocazione [88](#).

Così facendo Edvard rende partecipe il fruitore del dolore e, in uno stadio successivo, quella stessa sofferenza diventerà sensazione universale. Non è la morte di Sophie a pronunciarsi, ma tutto ciò che afferisce all'aspetto più recondito e viscerale dell'evento, tutte le sensazioni penose e contrastanti provate.

Il fulcro narrativo e compositivo dell'invenzione munchiana è la dolcezza vicendevole tra le due protagoniste, la bambina si rivolge alla donna che le accarezza teneramente le mani in un saluto estremo; il dettaglio rappresenta il centro prospettico del dipinto, nonché l'apice emotivo della creazione: un gesto reso volutamente con tratti veloci e sommari, rapidissimi tocchi di colore che non definiscono, ma, ancora una volta, evocano, richiamano, invocano sensazioni inattese [89](#). Affinché il riguardante partecipi alla tragedia in modo incondizionato e totale, l'artista riduce la fuga prospettica ad una visione molto ravvicinata e schiacciata che, amplificando ed esaltando il senso di sofferenza, che impernia ed aleggia nel quadro, e, dilagando verso lo spettatore, su cui grava il denso e frastornante silenzio della stanza, esalante l'odore acre della malattia e della morte, rende l'astante non un mero spettatore, ma attore della vicenda. Nessuno può sottrarsi alla situazione di disagio in quanto, suo malgrado, è proiettato all'interno dell'opera: respira la stessa aria malsana e partecipa all'incomprensibile dolore dell'angosciante sorte.

Fino a questo momento nessuno, o quasi, ha mai tentato nulla del genere, non ci sono modelli a cui guardare o a cui rifarsi e, al fine di suscitare l'empatia e la commozione auspiccate, l'artista si affida, l'abbiamo detto, all'inusuale impostazione prospettica che proietta chi guarda nell'evento e alla tecnica pittorica, senza precedenti, qualificata da pennellate corte, dense, verticali, di tinte cupe, sovrapposte e successivamente, in alcuni punti, graffiate via, con la spatola o con le unghie, per far riemergere suggestivamente le cromie sottostanti. La superficie, allora, diventa materica, grezza, estremamente espressiva, ed è la pittura stessa, intesa come gestualità, ad essere dolorosa e travagliata in ricordo dell'agonia e della sofferenza patite per la morte della Quattordicenne e forse, come abbiamo detto, reminiscenza della scomparsa della madre [90](#). Sulla sinistra, per esempio, incombe soffocante il dettaglio della tenda, di un verde scuro indefinito, ottenuto con graffi verticali che liberano le pennellate

materiche e grezze di tinta sottostanti, e che creano, in chi guarda, l'auspicato e ricercato coinvolgimento.

Il giovane pittore trasforma così le vibrazioni luminose dell'*Impressionismo* in fremiti psichici anticipatori di alcuni principi della futura estetica espressionista, attua, cioè, quel intendimento di memoria arganiana per cui Munch “non crede al superamento, ma al ribaltamento dell'Impressionismo: dalla realtà esterna all'interna” [91](#).

In questa fase della sperimentazione, ma in generale per la maggior parte della sua vita professionale, l'artista sceglie e predilige l'uso della pittura ad olio, una tecnica che si confà per carattere di malleabilità e duttilità allo scopo di far emergere il ricordo, che sublimandosi si rivela nel colore per poi apparire violentemente, come un pugno, nella tela. E, alla ricerca di effetti evocativi e suggestivi, introduce, anche, diluenti che, liquefacendo la vernice, fanno scorrere il colore sulla superficie e, segnando e “sporcando” simbolicamente la tela con metaforici atti di angoscia, la qualifica come il luogo della manifestazione del dolore.

Ed è sempre in ottica sperimentale che, a distanza di tempo, l'artista introduce la cd “cura da cavallo”, come atto finale dell'asciugatura delle opere, le quali, per acquisire l'espressività autentica e sincera strenuamente ricercata, quella che commuove e persuade il pubblico, devono essere sottoposte ad un'azione temprante e brutale.

Gli strati di pittura si sovrappongono sul supporto e creano striature materiche di cromie diverse, la lavorazione imprecisa ed audace della superficie indica che Munch procede per tentativi e sta sperimentando alla ricerca della giusta colorazione e del giusto effetto per rendere quel momento unico di intimità ed emotività. L'esito finale è dirompente: forme, prive di disegno, scomposte e disfatte, personaggi di puro colore a guisa di involucri di passioni e di angosce, grumi emozionali di pittura, stesure apparentemente sciatte e disattente, in cui si riconosce il gesto della mano, il segno della setola del pennello e la superficie del supporto. Il tutto suscita, allo stesso tempo, empatia e sconcerto: la critica, assuefatta all'imperante pittura classico-naturalista, fatta di immagini patinate, levigate, imitanti la riproduzione fotografica, grida allo scandalo per una tecnica esageratamente disinvolta, che lascia troppo spazio al “non finito”. Ma non si tratta di imperizia tecnica, come si tende a sostenere da più parti, ma di scelte consapevoli e coraggiose: al posto della tradizionale descrizione mimetica, abdicando a qualsiasi regola accademica e a tutte le convenzioni del disegno, l'artista volutamente propone abbozzi di colore di intensità espressiva violenta, volti a raffigurare il vivido “non visibile” [92](#).

E se nel procedimento creativo c'è ancora un certo realismo, riconducibile all'atto concreto del dipingere, questo viene meno nell'elaborazione mentale del soggetto e nel modo in cui l'artista si serve dei materiali: sulle superfici, intenzionalmente trascurate e scabrose, si riconosce la tela di supporto, si percepiscono le striature delle setole, il *ductus* della pennellata, nonché la stessa azione diretta e risoluta della mano, tracce di pigmenti scoperti, infine, affiorano dalle spesse stratificazioni di pittura sovrastanti a guisa di concrezioni, preannunciando la successiva *Action Painting* astratta.

I colori (una tavolozza limitata a poche tinte contrastanti, lo scuro delle vesti della donna e il rosso dei capelli della fanciulla contraddicono il biancore del cuscino), sono dati talvolta in modo puro e abbondante, a pochi secondi di distanza, così da creare sulla parte una miscela pastosa e corposa di cromie (come nel dettaglio della coperta verde) [93](#), talaltra, invece, il maestro attende che la tinta asciughi per avere strati pittorici distinti e sovrapposti, per poi far riemergere, in alcuni punti, il colore sottostante, grattando via la pellicola superiore (come nella tenda sulla destra) [94](#). La compresenza di queste due tecniche, indica, abbiamo detto, che Munch, alla ricerca di effetti pittorici efficaci per restituire ed evocare istanti di dolore, procede per tentativi e non ha ancora ben chiaro dove la sua ricerca lo sta conducendo e/o lo condurrà.

La tela, a testimonianza di quel agire nervoso, risoluto, ma ancora indeterminato, asciutto ed essenziale, come atto performativo *ante litteram*, che è parte dell'opera stessa, si rivela allora imperfetta, dall'aspetto incerto, con pigmenti sfilacciati e colori scrostati. Procedimento e genesi creativi non sono mere condotte mentali, ma contemplano le azioni fisiche, prima, dello stendere a colpi di pennello la ridotta materia cromatica, e, poi, del sottoporre a raschiature decise gli strati di pellicola; così facendo il maestro agisce direttamente sul coinvolgimento del pubblico che, nel riconoscere il gesto della mano e il segno delle setole nella scabra stesura, diventa il destinatario primo e ultimo dell'impressione psicologica interiore che da prettamente privata diventa universale [95](#).

Dopo circa un anno di lavoro e riflessioni, attestate, si è visto, negli scritti diaristici, l'opera viene esposta, per la prima volta, nel 1886, al *Salone d'Autunno* di Bergen, con il significativo titolo di *Studio*, come a voler sottolineare la provvisorietà della ricerca e della sperimentazione che, ancora in atto, non sono giunte a termine [96](#).

Il dipinto non incontra l'accoglienza sperata: per il suo aspetto troppo innovativo e d'avanguardia, suscita biasimi icastici da ogni dove. La gente è disorientata, indignata e sconcertata, e mentre la stampa grida allo scandalo e alla mancanza di tecnica, perfino i suoi amici non gli dimostrano comprensione. Nessuno è pronto per comprendere, né tantomeno apprezzare, la portata rivoluzionaria della tela, pertanto critica e spettatori riconducono banalmente l'operare del maestro a incompiutezza, incapacità ed imperizia tecnica. Il giornalista, critico e storico dell'arte norvegese Andreas Aubert (1851-1913), dalle colonne del "Morgenbladet", attacca il maestro e lo accusa di aver esposto "un aborto, come quello che Zola descrive così bene nella sua *L'Evre*" [97](#), qualche riga dopo rincara la dose e paragona sprezzantemente la composizione ad "un foglio sporco appeso fuori ad asciugare" [98](#). Anche i colleghi e i compagni pittori non afferrano né gradiscono il valore di quel nuovo linguaggio, così poco definito ed immediato, si dimostrano affatto comprensivi per un lavoro che ai loro occhi appare indecifrabile ed enigmatico. Sulla rivista "Aftenposten" si raccolgono e si riportano commenti mordaci ed ironici: "peccato che per i quadri non esistano categorie di premi, altrimenti il dipinto avrebbe vinto la medaglia d'oro" o "nessuno altro artista avrebbe mai osato esporre un suo dipinto assieme a un simile capolavoro" [99](#). E neanche l'amico Jæger, che ha profondamente ispirato "la svolta" in senso intimista, lo comprende!

Lo stesso Krohg, guida e mentore di Edvard, che, nel 1881, ha realizzato lui stesso un dipinto, in stile accademico-naturalistico, sul tema (*Bambina malata*, 1881, 102×58 cm, *NasjonalMuseet*, Oslo) [100](#), muove un'obiezione, seppur generica, all'intera serie di quattro pezzi presentata dal pittore all'esposizione: afferma che i suoi quadri "non sono mai del tutto compiuti" e che l'autore "sembra non mettere mai l'ultimo tocco" dando l'impressione "che al momento di ottenere quello che vuole abbia il timore di perdere anche una minima parte di questa materia preziosa, e non abbia il coraggio di andare avanti per la paura che possa sfuggirgli quello che ha afferrato" [101](#).

E non è solo il senso di "non finito", come espressione artistica d'avanguardia, a confondere il pubblico, il contenuto dei quadri, infatti, non sempre decodificabile, talvolta oscuro, come spesso sono le opere di natura simbolista, potrebbe aver contribuito a mettere in crisi critica e convenuti. Il suo lavoro è indubbiamente percepito come non terminato, ma il disorientamento generale potrebbe essere derivato anche dal fatto che, dal punto di vista iconografico, certi soggetti possano risultare di difficili interpretazione e comprensione.

Munch, di indole sensibile e fragile, incline, si è detto, alla depressione, vive queste critiche con particolare *pathos* e amarezza, tutto è molto doloroso, ma, fortunatamente, funge anche da stimolo e da impulso creativo, per cui la tela diventa un'opera fondamentale su cui ritornerà ripetutamente durante l'intero arco della sua carriera, e, più tardi, nel *Diario*, scriverà che i suoi lavori successivi originano proprio dal dipinto in questione [102](#). Negli anni seguenti, il maestro sperimenta stili e tecniche diverse attorno al tema e, nel 1889, quando ancora si sente ferito dai giudizi sulla propria pittura, così sperimentale, decide di dimostrare che quel *modus operandi* non è imputabile a incapacità tecnica o imperizia, come si continua a sostenere, ma risulta da una precisa scelta estetica: con un fare piuttosto accademico, che piace molto al pubblico conservatore, realizza il dipinto, che ripete il "soggetto da cuscino" e che gli frutta una borsa di studio triennale di 1500 corone: *Primavera* (1889, olio su tela, 169,5×263,5 cm, *NasjonalMuseet*, Oslo) [103](#). Con questo quadro il Norvegese grida al mondo le sue capacità, nonché il suo totale disinteresse per il *Naturalismo*. E se un'esigenza dimostrativa e di rivalsa presiede all'impianto tradizionale dell'opera, essa è l'occasione per ribadire la sua totale indifferenza a tradizione ed accademismi, non vuole essere, sembra dichiarare, uno dei tanti pittori dell'epoca dei cuscini, lui è alla ricerca del suo vero posto e il tornare a Parigi lo porterà a nuove riflessioni.

Nelle opere seguenti assistiamo ad un processo di universalizzazione dei conflitti psichici e delle paure personali, per cui l'interesse del maestro si sposta da eventi individuali ad occorrenze generiche, drammi dell'umanità, condannata ad affrontare da sola il mondo, spesso non benevolo, che la circonda. Munch, dunque, sebbene, ossessivamente concentrato sulla propria condizione, di essere isolato, cerca di riconsegnare, attraverso i dipinti, lo spaesamento e l'afflizione generali che tormentano chiunque si adegui o non si adegui ai tempi. In questo

senso, emblematica è la tela *Pubertà* (fig. 4), in cui il Nostro, con incredibile misura tra emotività ed intensità fisica, rappresenta la questione adolescenziale femminile legata al passaggio all'età adulta; un tema assolutamente nuovo, senza precedenti, che il pittore affronta ritraendo una giovane smarrita ed impaurita nell'istante in cui comprende il mistero della sessualità.

Una creazione straordinaria e perturbante che presenta al mondo lo spaventoso momento della scoperta e della presa di coscienza della ragazza, che di fatto assume valenza di passaggio universale cui tutte le fanciulle sono ineluttabilmente chiamate a percorrere. Anche in questo caso la composizione è nota in più versioni e, nonostante la prima sia andata distrutta [104](#), rimangono le successive a testimoniare la potente invenzione, che, esposta, nel 1886, assieme a *Fanciulla malata*, al *Salone d'Autunno*, per via dell'evidente e provocatorio nudo di bambina, oltretutto per i noti pregiudizi sulle capacità tecniche del maestro, non può lasciare critica e pubblico indifferenti, la polemica attorno al quadro monta velocemente e si diffonde altrettanto rapidamente [105](#).

La poco meno che adolescente è ritratta attonita, incredula e spaurita nel momento in cui deve misurarsi con le trasformazioni fisiche della crescita. Non è in grado di comprendere appieno il processo biologico in atto che la sta conducendo al drammatico passaggio da spensierata bambina a tormentata ed inquieta fanciulla. La minaccia di un futuro ignoto incombe sulla giovane e, senza riuscire a metterla a fuoco, ne avverte l'oscura ed opprimente presenza sulla sinistra, a cui non riesce ad opporsi. L'ombra, animata da occhi chiusi e da una bocca spalancata in un grido sordo, che preannuncia il più famoso *Urlo* (), sovrasta e sopraffà la ragazza ormai preda di un incubo palpabile e di uno strazio agonico che, con l'adolescenza, entrano a far parte inappellabilmente della vita di ogni donna, qualunque sia la condizione sociale.

La sagoma nera rappresenta, allo stesso tempo, presagio di scomparsa della spensieratezza infantile ed entità ineludibile con cui in età adulta il genere femminile deve inevitabilmente misurarsi, il trapasso, cioè, dallo stato di fanciulla a quello di donna, le cui sorti, prestabilite dalle convenzioni del tempo, sono spietatamente quelle di amare, di procreare, di accudire e di morire senza alcuna possibilità di deviare da una vita prefissata socialmente. L'opera, quindi, si carica di quella valenza socio-culturale ampiamente dibattuta nei circoli intellettuali nord-europei dell'epoca: al di là, infatti, dell'insopportabile evento psico-fisico che testimonia, essa si inserisce nella più ampia *querelle* relativa alla questione femminile, in cui autori come Ibsen e Jæger, prima di lui, si sono già pronunciati. Nel 1879, il primo pubblica *Casa di Bambola*, un'aperta critica al perbenismo alto-borghese e alla condizione della donna nella società vittoriana, qualche anno più tardi, nel 1885, il *cattivo maestro* si inserisce nel *battage* culturale, con il suo romanzo di rivolta, *Fra Kristiania-Bohème*, contro la morale conservatrice, per la liberazione dai pregiudizi e dai costumi sociali. Con *Pubertà* (fig. 4) Munch, alludendo alla perdita della leggerezza e della libertà, tipiche della fanciullezza, attacca le rigide consuetudini, che non condivide, cui il genere femminile, suo malgrado, è costretto [106](#).

Ancora una tavolozza scura e poco realistica, in cui il colore risponde ad esigenze di tipo espressivo: l'incarnato livido del corpo allude, infatti, ad un fisico sessualmente ancora acerbo, il quale, però, già mostra i cambiamenti in atto (i seni appena delineati che contrastano con i fianchi ormai maturi); l'aspetto terroso del volto rende l'incredulità e lo sbigottimento di colei che rimpiange l'infanzia e mostra turbamento ed ansia per uno sviluppo sessuale, anelato, ma per il quale non si sente ancora pronta.

L'opera è da ricondurre al clima del *Simbolismo* europeo: il letto integro e le braccia in posizione pudica sottintendono metaforicamente alla verginità intatta della ragazza che, nel nascondersi timidamente, con un gesto di cosciente imbarazzo ed incrociando allegoricamente gli arti superiori sul pube, dimostra consapevolezza per il venir meno della spensieratezza infantile e, allo stesso tempo, palesa il timore per ciò che l'aspetta. A rinforzare il messaggio emotivo la scelta di dipingere solo l'essenziale, pregno di significato: il letto, la fanciulla attonita e la sua ombra sulla parete, tesa a gridare in un urlo sordo come materializzazione della paura.

A spasso per l'Europa

Durante tutti gli anni Ottanta Munch si è fatto notare, ha fatto parlare molto di sé ed è diventato uno degli artisti più attivi nella vita espositiva e culturale di Kristiania. A 25 anni, tra l'aprile e il maggio del 1889, presso la sede della *Società Studentesca* della città, tiene la sua prima personale: 110 opere che suscitano ancora reazioni forti e contrastanti sia tra gli esperti che tra gli spettatori. Piovono critiche da ogni dove, il pubblico conservatore continua a detestarlo e, sebbene, l'artista raccolga il plauso e l'ammirazione di molti amici, intellettuali e colleghi-pittori più anziani, diviene nuovamente bersaglio della feroce stampa tradizionalista e conformista. Il maestro, inoltre, nella vita, come nel lavoro, non riesce a mettersi in dialogo formativo con le nuove reclute, che, invece, si aspettano, così come era accaduto anni prima con lui, che si proponga come guida e mentore. I lunghi periodi di isolamento, di cui il Norvegese necessita, per trovare la giusta concentrazione e per dedicarsi alla spasmodica ricerca di una nuova arte, dal significato profondo, lo tengono lontano dall'insegnamento e dalla condivisione, e la distanza fisica ed emotiva dalla cerchia di giovani artisti è mal interpretata, così anche le nuove leve si pongono in atteggiamento negativo: mal sopportando i suoi ritiri e la sua riservatezza, non lo comprendono e lo ritengono egoista ed egocentrico.

Inaspettatamente, giungono anche articoli cautamente favorevoli: Aubert continua a non apprezzare l'aspetto "non compiuto" dei suoi lavori, ma sul quotidiano "Dagbladet", scrive di un grande talento coloristico attribuendo il "non finito", non più ad imperizia o incapacità, piuttosto a una forma d'indifferenza dell'artista per struttura e disegno; si lancia, quindi, nella previsione che, negli anni, egli possa imparare ed eccellere come "pittore di figure" [107](#). Sul "Verdens Gang", l'amico Krohg stende, invece, una vera e propria ovazione: pur rimarcando la deplorazione per un *modus operandi* definito "debole e fiacco" e ricondotto, con rammarico, ad una formazione poco accademica, ritiene che egli sia l'artista del momento e del futuro, l'unico, in Norvegia, capace di mostrare "(...) quello che ha sentito e che lo ha emozionato" [108](#).

In questo periodo matura e lentamente si affaccia quel concetto di natura stilizzata ed alterata in senso simbolico, tanto da perdere ogni riferimento con la realtà, che, sebbene la vecchia generazione di pittori naturalisti, cui appartiene lo stesso Krohg, faccia fatica a seguire, diventa presto tendenza.

Le deformazioni del soggetto e dell'ambiente rappresentano una tappa fondamentale, una scelta necessaria che gli consentono di giungere ad una forma espressiva più intima e profonda; gli enunciati estetici e i valori classico-formali di ordine e razionalità, già messi in discussione precedentemente, ora vengono definitivamente infranti e lasciano il posto a segni e colori usati in modo anti-naturalistico.

Fonti di ispirazione e tematiche sono ancora riconoscibili ed intellegibili in restituzione non più imitative, ma percettive. E come i soggetti affrontano la decadenza, la distruzione e il dissolvimento della forma sulla tela, così i quadri materiali subiscono il medesimo processo di disfacimento attraverso l'introduzione della pratica della "cura da cavallo", per la quale supporti e relative pellicole pittoriche sono fisicamente ed intenzionalmente esposti alle intemperie della natura [109](#).

Così operando i dipinti diventano protagonisti di un percorso artistico che è già una moderna *performance*, anche se priva di pubblico, e non è un caso che, a partire da questo momento, il maestro scelga, quasi sempre, di lavorare all'aperto, nonostante le rigide temperature che il clima del Nord-Europa raggiunge, soprattutto, in inverno.

Durante l'estate del 1889, affitta una casa a Åsgårdstrand, e, in novembre, dopo aver ottenuto la borsa di studio per *Primavera*, che in ottobre lo porta nuovamente in Francia, il padre muore per un *ictus*. L'immagine del genitore morto, rievocata più o meno direttamente in diverse opere del periodo parigino (fig. 5), ritorna nel quadro *L'uscita del feretro* (1898-1900, olio su cartone, 99×70 cm, *MunchMuseet*, Oslo), in cui si compie il trasporto, poco agevole, della bara del defunto fuori dalla casa. Un'uscita mesta, carica di tensione, sia per la difficoltà fisica di portare fuori il pesante feretro, che per lo strazio emotivo del momento luttuoso [110](#).

Inizia un periodo che lo tiene lungamente lontano dalla sua città d'origine, diviso tra Parigi, Berlino e altre città mitteleuropee, passeranno circa 20 anni prima del suo ritorno definitivo in Norvegia, favorito ed orchestrato dall'amico Jappe Jacob Nilssen (1870-1931) [111](#).

Durante il secondo soggiorno parigino, poiché, in patria, la sua opera è stata così aspramente giudicata per mancanza di disciplina e precisione, decide di iscriversi, assieme a 5 giovani compagni, alla *Scuola di Disegno* di Léon Joseph Florentin Bonnat (1833-1922), dove, però, per una questione di insofferenza, rimane solo pochi mesi (da ottobre a dicembre), durante i quali ha il privilegio di poter studiare la collezione personale del maestro (con opere di Ingres, Géricault, Delacroix, Couture e des Chavannes), e di recepire, limitatamente ai suoi intendimenti, e dunque, per la critica solo parzialmente, quell'esigenza di correzione lamentata, più volte, dalla stampa norvegese [112](#). Dalle lettere giunte ai famigliari, all'inizio di gennaio 1890, dopo quasi tre mesi di lezioni, apprendiamo che alla scuola l'artista è piuttosto apprezzato, “a Bonnat piacciono i miei disegni», ma aggiunge anche di annoiarsi e che preferirebbe “dipingere qualche quadro» a Saint-Cloud, dove si è trasferito per sfuggire all'epidemia di colera che imperversa nella capitale [113](#). Prende, quindi, la decisione di interrompere le lezioni. Anche se, per il compagno di corso, il pittore Karl Konow (1865-1928), la scelta di allontanarsi, potrebbe, invece, essere dovuta ad un disaccordo sorto tra l'allievo e il docente sul colore del muro in un modello [114](#).

Parigi è l'indiscusso centro artistico d'Europa, il fermento culturale nella città è al massimo della sua effervescenza, oltre alle celebrazioni per il centenario della *Rivoluzione Francese*, svolte sulla riva destra della Senna, in *Campo di Marte*, si sta organizzando la nuova edizione de *l'Exposition Universelle*, in occasione della quale viene eretta quella meraviglia dell'ingegneria del ferro che è la *Torre Eiffel* (1889). La sezione delle arti figurative, curata dal critico Roger Marx (1859-1913), ospita, per la prima volta, pittori, ancora controversi, come Manet, Monet, Pissarro e Cézanne, e il padiglione norvegese espone orgogliosamente il *Mattino* che dà al maestro una certa visibilità e l'apprezzamento meritato.

Oltre a visitare i vari *Salon* e *l'Expositione*, Edvard prende a frequentare il *Caffè Volpini*, dove per protestare contro le decisioni della giuria, troppo tradizionalista, che ha escluso automaticamente la nuova generazione di artisti d'avanguardia, viene organizzata una mostra alternativa. Tra gli avventori del locale ci sono i giovani emergenti neo-impressionisti, Gauguin, il *gruppo di Pont Aven* e, fino all'anno precedente, anche Van Gogh [115](#).

Dopo pochi mesi dall'arrivo nella capitale, prostrato dalla morte del padre, e per sfuggire ad un'epidemia di colera che ha colpito la città, si trasferisce nel sobborgo di *Saint-Cloud*, in una pensione sulla riva sinistra della Senna dove incontra providenzialmente colui, dalle cui conversazioni prenderà vita il cd *Manifesto di St Cloud* sul *Simbolismo* in pittura: Emanuel Goldstein (1862-1921) [116](#). Nella piccola, fredda e umida camera d'albergo, al secondo piano dell'*Hôtel Belvédère*, si crogiola nei ricordi della perdita del padre e, devastato dalla malinconia per il senso di colpa, che lo assale ad intervalli intermittenti, scrive di non sapere “cos'altro fare se non lasciare che la (...) pena invada l'alba e il tramonto. Resto solo con milioni di ricordi che sono milioni di pugnali che mi lacerano il cuore – e le ferite restano aperte. L'aria è grigia e pesante sui tetti, la luce svanisce così presto – tutto si disegna come un profilo d'ombra sul vetro – fuori la neve copre con strati sottili camini e tetti. (...)» [117](#).

Non sappiamo se siano state le poesie di Goldstein sull'amore doloroso o se sia stato lo stato di sofferenza per la dipartita del genitore o ancora l'esperienza della solitudine e della lontananza da casa, ma reminiscenze del suo amore non corrisposto per Milly, vissuto, anni prima, tra l'estate e l'autunno del 1885, tornano prepotentemente e malinconicamente alla mente. Nel *Diario* parigino il ricordo de “la signora Heiberg” ricompare insistentemente, a conferma del tormento che continua a presentarsi e ripresentarsi, ma anche del disturbo di cui soffre, per cui l'intelletto del maestro non riesce ad elaborare fino in fondo le vicende occorse, che riappaiono ad assillarlo ed affliggergli la mente.

Liza Kaaring, direttrice del museo danese *Fuglsang Kunstmuseum*, nel 2019, in collaborazione con il professore Anders Ehlers Dam (1973-), scandinavista dell'Università di Flensburg (DK) e Magne Bruteig (1948-), già responsabile del “dipartimento di grafica e disegni” del *MunchMuseet* di Oslo, ha condotto un'interessante ricerca interdisciplinare, conclusasi nella mostra del settembre dello stesso anno, volta a mettere in luce la rara e profonda intesa, sia personale che artistica, tra Goldstein e Munch, che ha condotto i due all'elaborazione dell'emblema della letteratura simbolista noto come il *Manifesto di Saint Cloud* [118](#). La storica ritiene che l'atmosfera di condivisione delle dolorose esperienze amorose vissute da Emanuel abbia indotto il Nostro a recuperare l'infelice ricordo di quanto vissuto in precedenza: «Era da tanto tempo che non pensavo a lei - però è tornata. Che segno profondo ha scavato nel mio cervello - nessun'altra immagine può allontanarlo completamente» [119](#). Secondo Reinhold

Heller (1940-), storico dell'arte tedesco, naturalizzato a Chicago dove è professore emerito all'Università, il ritorno dei ricordi di Milly sembra, invece, collegarsi unicamente alla morte del padre, in quanto la relazione con la donna sposata era stata fortemente osteggiata dal genitore, profondamente religioso, che disapprovava l'adulterio [120](#). E non sarebbe un caso che il 1889 sia stato anche l'anno della crisi spirituale, il momento in cui Edvard inizia a rifiutare le tesi anticristiane dell'ideologo Jæger, da cui prende le distanze, sebbene sia stato il suo confessore, colui, cioè, che aveva accolto le sue tristi meditazioni di giovane innamorato [121](#).

Sappiamo che, già prima di compiere il primo viaggio a Parigi, Munch comincia a tenere un quaderno autobiografico illustrato, fitto di appunti e note, e, nelle pagine di esso, riferibili a questo secondo soggiorno nella capitale, vengono espressi per la prima volta quelli che diventeranno i grandi temi proposti, in seguito, nel *Fregio della vita*: concetti come amore, morte, angoscia, ansia e paura, vengono analizzati, scomposti, approfonditi e sviscerati dall'artista nel suo taccuino parigino, che si riempie di parole, colori e disegni come riflessioni sul progetto artistico ancora *in nuce*, che confluisce, nel 1928, nella stampa, non pubblicata, di *Livsfrisens tilblivelse, Saint-Cloud-manifestet* [122](#). Da un'annotazione, relativa alla notte di capodanno del 1889, prende vita il *Manifesto*: in una prosa a tratti lirica, scorgiamo, in un episodio accaduto nella sala da ballo, mentre furtivamente sta tracciando l'immagine di una coppia seduta ed abbracciata, un baleno epifanico, il pittore si rende improvvisamente conto di non rappresentare i due amanti per come appaiono, piuttosto di raccontare la passione impetuosa sottesa al momento. Quell'istante di illuminazione diventa l'emblema della compiuta presa di coscienza del fatto che l'arte non può più occuparsi di descrivere, ma deve andare oltre e scavare nell'animo della confusa umanità, non si dipingeranno più interni o gente che legge, scrive il maestro diffusamente nel *Diario*, ma «si dipingeranno uomini che vivono, che respirano, che sentono che soffrono, che amano. Sento che lo farò, che sarà facile. Bisogna che la carne prenda forma e che i colori vivano (...). Molti ritengono che un dipinto sia finito quando il maggior numero possibile di dettagli è stato completato, ma anche una singola linea può essere un'opera d'arte (...), un'opera d'arte proviene direttamente dall'interiorità dell'uomo. L'arte proviene dalla gioia e dal dolore. Maggiormente dal dolore (...)» [123](#). Le parole rivelano quella rinnovata consapevolezza artistica, nata da una condizione di crisi personale, non sappiamo se dovuta alla scomparsa del padre o al clima empatico di condivisione delle dolorose esperienze con l'amico Goldstein o ancora dalla combinazione degli eventi, ciò che è certo, invece, è che da questo momento, sembra proclamare il maestro, il suo lavoro sarà un qualcosa di intensamente intimo, emotivo, travagliato, nonché spogliato da qualsivoglia situazione di tipo fenomenologico-descrittivo.

Prendendo ulteriormente le distanze da quei motivi legati al *Naturalismo*, per volgere l'attenzione solo agli aspetti più profondi e reconditi dei soggetti, e, non volendo raccontare di grandi passioni, tipiche della letteratura declamatoria, il maestro si concentra oltremodo su sentimenti veri e situazioni concrete [124](#). Si perfeziona, dunque, anche a livello teorico, un concetto di arte legato alla memoria e totalmente avulso dall'osservazione e dalla *μίμησις*: l'esigenza di interiorità, cioè, diventa programma e l'emotività scalza il luogo dell'oggetto. Al maestro non basta più lo sfaldamento della sostanza cromatica, tipico delle opere della seconda metà degli anni '80, sente l'esigenza di dover passare all'idea che un albero possa non essere necessariamente marrone e verde, ma possa essere rosso e blu, così come un volto possa essere verde, a seconda dell'urgenza espressivo-sentimentale che deve diventare regola comunicativa [125](#). In questo contesto epifanico il maestro individua in Van Gogh, Gauguin e Toulouse-Lautrec gli iniziatori della pittura dell'avvenire, in quanto hanno saputo imprimere alla propria arte una forza espressiva inedita ed emotivamente impattante.

In un'ottica lavorativo-progettuale, Munch continua a fare di sé stesso lo strumento necessario per indagare i sentimenti dell'esistenza contemporanea e, tramite gli eventi del suo vissuto e le sofferenze trasposte sulla tela, si pone come vate delle emozioni.

Per la maturazione di questi nuovi intendimenti, ha certamente contribuito trovarsi a vivere a Parigi e frequentare gli artisti dell'*Avanguardia* francese (Bonnard, Lautrec, Redon, Moreau, Gauguin e le più importanti personalità del *Neo-Impressionismo*), inoltre, ha contribuito sicuramente visitare, la *VII Mostra degli Indipendants* [126](#) e, l'anno successivo, la retrospettiva commemorativa su Van Gogh [127](#). Ogni esperienza vissuta ha, infatti, in qualche modo indirizzato e stimolato il pensiero artistico e teorico del maestro che dalla visione delle opere di Vincent, di Gauguin e dei maestri simbolisti, per esempio, deriva l'orientamento, in senso marcatamente anti-naturalistico, della sua pittura, sempre più espressione di un'interiorità

scomoda ed inquietante, resa attraverso l'introduzione di forme semplificate e colori non realistici. E mentre l'arte dissacrante ed irriverente di Toulouse, che ha anche lui studiato presso Bonnat, lo colpisce molto, soprattutto per le tematiche trattate, in cui il Nostro ravvede una certa affinità, specialmente per ciò che riguarda le scene di bordello, che Edvard comincerà a dipingere a partire dal 1894, il lavoro e le sperimentazioni dei maestri *pointilliste* si ergono, invece, a stimolo creativo immediato, la cui conoscenza, fin da subito, produce, seppur per un breve periodo, effetti sulla sua attività. In particolare, l'interesse per il *Puntinismo* si focalizza sui concetti relativi al tipico uso e scomposizione del colore e sull'insistita resa della luce. Il richiamo esercitato dalle nuove teorie sull'ottica, però, non afferisce all'aspetto più strettamente scientifico, come la corrente francese rigorosamente vuole, piuttosto è di tipo stilistico-formale (in questo senso l'esercizio che fa Munch è più assimilabile al *Divisionismo* italiano, piuttosto che non al *Neo-Impressionismo* d'Olttralpe).

Si noti, infine, che, in Norvegia, istanze di tipo cromo-luministe sono recepite già a partire dal 1886, ma solo dopo il secondo soggiorno parigino il pittore si cimenta nella nuova tecnica proponendo stesure pittoriche tipiche del movimento, fuse ad un inedito effetto di vitalità e dinamismo della superficie, derivante soprattutto dalla pittura emozionale di Van Gogh.

Il Simbolismo di Notte a Saint Cloud

Tra il 1889 e il 1890, Munch si avvicina al *Simbolismo* europeo, per l'artista il movimento implica una forma profondamente intima, personale e mistica di esplorazione della condizione umana: la sua opera, già nutrita di suggestioni derivanti dai pittori francesi, si arricchisce di rimandi ed allusioni [128](#). Ai temi prediletti di Toulouse (legati alla condizione umana di coloro che vivono ai margini della società), affianca, una tecnica coloristica che, a partire dalla sperimentazione cromo-luministica, si unisce in un fare pittorico mutuato idealmente dai due “confratelli di Arles”, anche se con asperità maggiori: l'uso del colore si fa ancora più espressivo, travalica, fortifica e consolida la potenza e il temperamento delle tele di Van Gogh (il cui *ductus* pittorico riempie di pittura densa e violenta i suoi quadri) e di Gauguin (la cui maniera palpitante si alimenta della decoratività del *cloisonné*, di segni curvilinei e di larghe campiture cromatiche, tipiche del *Sintetismo*).

Il Norvegese, esasperando la pastosità dei pigmenti e, allo stesso tempo, diluendone la corposità, raggiunge una fusione quasi totale tra ambientazione e soggetti ritratti, questi ultimi lentamente, ma profondamente, mutano aspetto ed assumono fattezze più o meno spettrali. Uno dei primi risultati di quest'inedito esercizio è *Notte a St. Cloud*, (fig. 5) [129](#),



Fig. 5 - EDVARD MUNCH, *Notte a St. Cloud*, 1890
olio su tela, 64,5 X 54 cm., NasjonalMuseum, Oslo
Foto cortesia di Giorgia Duò

forse il quadro più significativo dipinto nel sobborgo parigino . Per una parte della critica l'opera alluderebbe alla scomparsa del genitore e rappresenterebbe l'ennesimo tentativo di elaborare il dolore della perdita sulla tela.

Suo padre, Christian, infatti, è morto da poco meno di un anno, tra i due c'è sempre stato un rapporto difficile, d'incomunicabilità e di estrema conflittualità, il lutto, però, fa cadere il maestro nello stato di intima e profonda depressione che affiora ed aleggia nel quadro: all'interno della stanza, immersa nella penombra, permeata da un'atmosfera triste e malinconica, suggerita da malcelate simbologie (come la croce proiettata a terra) e dal predominare di una tavolozza prevalentemente bicroma nei toni dell'azzurro e del marrone, Munch si ritrae mestamente nelle vesti del genitore scomparso, «(...) quando era seduto nell'angolo del canapé davanti alla finestra / nel fumo bluastro del tabacco» [130](#), diventandone l'*alter ego* se non la nemesi. L'uomo, o piuttosto la sua ombra, emerge incorporeo, in secondo piano, e si staglia evanescente contro una finestra. I tratti del protagonista, assorto nei suoi pensieri, si fondono nel colore denso del divano, alludendo ad un'esistenza che sopravvive soltanto nei ricordi del figlio [131](#).

Il pittore dà forma alle magmatiche sensazioni della sua psiche partendo dall'esperienza atmosferica di tipo francese: crea, però, un ambiente dall'aurea apparentemente impalpabile, caratterizzata da un tratto soffice e lieve, che traduce l'angoscia e le pulsioni interiori, ma che non ha nulla della leggerezza o della felicità dei soggetti impressionisti o sintetisti, né delle effimere atmosfere mondane parigine. La cornice entro cui scorgiamo la penserosa figura, seduta contolome, si delinea, piuttosto, piena di gravità e ricca di richiami ed allusioni. Un senso di inquietudine interiore e di angoscia pervade la tela, e i timori e le paure, frutto della fantasia afflitta del maestro, prendono forma nella mente del pubblico [132](#). La luce della luna proietta nella stanza la doppia croce degli infissi (ossessivo raddoppiamento di un simbolo di morte che chiude a tenaglia uno spazio dilatato dalla diagonale prospettica, ma soffocato dalle tende), mentre fuori dalla finestra, nel tremolio incerto ed effimero delle barche sul fiume, si avverte quel senso di fugacità come condanna di tutta l'umanità [133](#).

L'inquadratura obliqua, di tipo fotografico, rinvia alla lezione appresa da Degas e Lautrec, ma mentre nei francesi, è atta a creare un coinvolgimento ed una partecipazione fisica alla vicenda descritta, serve, cioè, a far entrare il pubblico nell'opera in modo privilegiato, mantenendo, però, lo *status* di spettatore, il taglio trasversale, in Munch, diventa funzionale ad altro, realizza, cioè, uno spazio circoscritto di tipo ansiogeno, posto ad una distanza tangibile dal riguardante, entro cui l'ignaro testimone si trova suo malgrado proiettato, come un co-protagonista costretto a vivere quel senso di impotenza, di afflizione ed ansietà derivanti dal disagio della prossimità [134](#).

Si noti, infine, la restituzione sommaria, senza precedenti nelle esperienze d'avanguardia parigine, della figura che risulta, ad ogni evidenza, da un'esasperazione del tratteggio cromatico di Monet.

Nel 1890, partecipa, con una decina di lavori, tra cui *Notte a St Cloud* (fig. 5) e *Primavera*, al *Salon d'Automne* di Kristiania [135](#); le tele, contraddistinte dai citati esiti nella stesura pittorica, sono genericamente e superficialmente, ascritte dalla critica al *Neo-impressionismo* e, esposte accanto ai quadri di Monet, Degas e Pissarro, ottengono critiche molto positive, *Notte* è valutato dalla stampa come il risultato più promettente del soggiorno estero del pittore. Nella successiva edizione, del 1891, presenta il quadro *Notte a Nizza* (1891, olio su tela, 48x54 cm, *Nasjonalmuseet*, Oslo) [136](#) che, al termine della mostra, è acquistato, dalla *NasjonallGallieret* della capitale per 200 corone. Per la prima volta, un'istituzione statale acquisisce un'opera del maestro che entra a far parte di una collezione pubblica!.

Con le tele successive, l'intensità emotivo-psicologica della sua arte si rafforza sempre di più. Nei primi anni '90 l'artista, diviso tra Francia, Norvegia e Germania, dipinge la maggior parte delle tele che entreranno a far parte del *Fregio*. Grazie alle varie esposizioni a cui prende parte e alla grande potenza delle sue invenzioni, il maestro raggiunge una certa fama internazionale. Esercita uno stile avanti anni luce al *Naturalismo* nordico, e i suoi temi e soggetti sono più articolati e profondi rispetto alle ultime scie impressioniste e neo-impressioniste.

Durante le estati del 1890 e del 1892, conosce e frequenta la cerchia di giovani intellettuali simbolisti norvegesi, formata da poeti (Vilhelm Krag, Sigbjørn Obstferdere, Trygve Andersen)

e dallo storico Thiis. Il gruppo trova estremamente interessante ed innovativa la pittura del maestro, intrisa di quel *Simbolismo* dilagante nella letteratura di tutta Europa, il cui *ductus*, abbiamo visto, derivato dalla linea nervosa e morbida di Toulouse-Lautrec e da suggestioni coloristiche ascrivibili a Gauguin e Van Gogh, si arricchisce dei nuovi stimoli derivanti dalla neonata linea curva dell'*Art Nouveau*. Il fascino provato per il pittore è tale da vedere in lui “l'uomo nuovo” di Nietzsche, colui che, libero dalle catene del passato, sa essere protagonista del proprio cammino e si trasforma nel viandante che si avvia verso la nuova aurora dell'arte [137](#).

Il 9 febbraio 1891, George-Albert Aurier (1865-1892), acuto e noto critico d'arte francese, primo ed unico giornalista ad aver scritto positivamente di Van Gogh ancora in vita [138](#), pubblica, sulla rivista “*Mercure de France*”, l'articolo *Le Symbolisme en Peinture. Paul Gauguin*, in cui il movimento, inteso fino a quel momento come una corrente squisitamente letteraria, viene, per la prima volta, messo in relazione all'arte ed alla pittura [139](#). Lo stile praticato in questo momento dal Norvegese, intriso di segni ed allusioni, nonché nutrito di un uso metaforico ed antinaturalistico del colore, ricade secondo l'accorto “articolista” pienamente nella nuova *κοινὴ* simbolista.

La “grande svolta”: lo stile simbolico ed intensamente psicologico del decennio 1891-1901

Già verso la fine del 1889, Munch sente che, le opere nate dall'intenso lavoro di esplorazione della propria intimità, alla ricerca di sentimenti interiori ed esperienze personali, sono decisamente superate e si imbarca in una nuova ricerca creativa per reinventarsi come artista. Quando l'Europa si sveglia in un mondo moderno pieno di cambiamenti, tecnologie, *mass media*, trasporti ad alta velocità, industrializzazione ed urbanizzazione, il maestro cerca forme espressive idonee a comunicare queste trasformazioni. Secondo Robert Rosenblum (1927-2006), storico dell'arte americano specializzato in arte europea dei secoli XIX e XX, solo Munch avrebbe potuto giungere a rappresentazioni così intensamente psicologiche: «fra quei pittori che negli anni intorno al 1890 conducevano a maturità un'arte che era visivamente ed emozionalmente così potente da trasformare il mondo laico in immagini dotate di autorità sacra, nessuno era più grande del norvegese (...). Per il decennio successivo egli raggiunse tale meta da un'opera all'altra, elevando le emozioni ad altezze psicologiche così sublimi, da proporre incisivamente agli astanti le verità di vita, amore e morte» [140](#).

Nell'estate del 1890, Edvard è di passaggio in Norvegia, con una decina di opere, decide di partecipare all'*Høstutstillingen* [141](#), tra queste presenta la prima versione di *Malinconia* [142](#), in cui l'autore affronta il tema della separazione, esposta con il titolo provvisorio *Sera* (1890, olio e pastelli su tela, 73×101 cm, *MunchMuseet*, Oslo) [143](#).

Il rapporto con la madre patria, da sempre difficoltoso, permane tale: la giuria di artisti del *Salon*, a dispetto della notorietà riconosciuta al pittore a livello internazionale, nei suoi confronti si dimostra ancora sostanzialmente chiusa e il pubblico locale, troppo provinciale e culturalmente arretrato, non lo comprende, d'altronde, non apprezza neanche quei fenomeni ed atteggiamenti d'avanguardia che si stanno diffondendo in tutta Europa. Le reazioni sono complessivamente negative: l'intera stampa dalle colonne dei principali giornali cittadini sminuisce e ridicolizza il suo lavoro ritenendolo stravagante [144](#). Werenskiold seguita ad essere critico nei suoi riguardi e gli rimprovera ancora “le cose ... lasciate a metà: i colori a olio e i pastelli spalmati tra loro e spesso e volentieri grandi parti di tela non sono dipinte» [145](#). F. Thaulow, dalle pagine del “*Dagbladet*”, in riferimento alla tela, la dice incompiuta ed offensiva “per la sua goffaggine» (17 dicembre 1891) [146](#). Aubert reputa l'invenzione “come suggerimento” bella e percepisce che essa sia, per semplificazione formale e trattamento della superficie, un “un cambio di direzione” che preannuncia una visione più grande [147](#). Solo Krohg, che, assieme alla moglie Oda, ha posato per la coppia sullo sfondo del quadro, si esprime favorevolmente, lo dice “un dipinto davvero commovente, è solenne e quasi religioso» [148](#).

La tela segna emblematicamente il termine della fase di ricerca e sperimentazione, iniziata anni prima con la *Fanciulla malata* (fig. 1) e continuata attraverso *Notte a Saint-Cloud* (fig. 5) fino a *Sera*, in tutte le sue versioni (fig. 6).

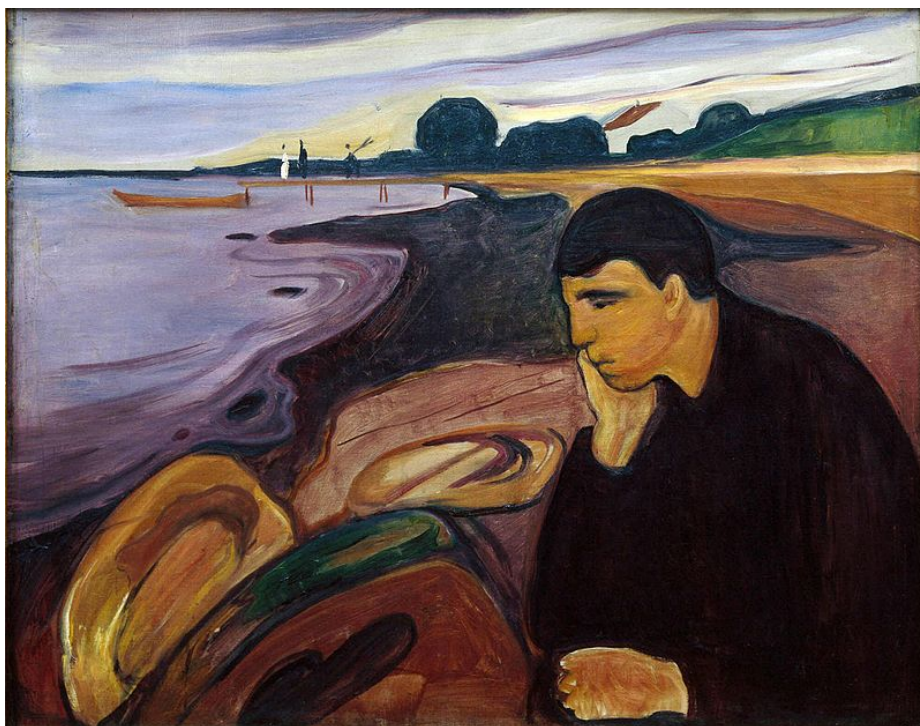


Fig. 6 - EDVARD MUNCH, *Malinconia*, 1894-1896
olio su tela, 81 X 105.5 cm., Bergen KunstMuseene, Bergen
Foto cortesia di Giorgia Duò

Da ultimo, gli sforzi profusi in anni di intense riflessioni scritte e ricerche artistiche, dentro e fuori i soggetti e nei materiali utilizzati, danno i risultati ricercati, Munch sente di essere riuscito ad imprimere e trasporre pienamente i suoi pensieri, le sue emozioni e le tensioni perseguitate, di aver saputo rivolgersi direttamente all'animo dell'osservatore "come non aveva ancora fatto (...). Lui è il primo e il solo che si cimenta con l'idealismo e che osa fare della natura, del modello (...) i portatori del suo stato d'animo e così facendo osa di più» [149](#). Soddisfatto dello stile, intenso e psicologico raggiunto, per il decennio successivo, lo adotterà in tutti i suoi lavori [150](#).

L'opera è ritenuta, a ragione, da Krohg il primo quadro simbolista prodotto in Norvegia, è analizzata con puntualità, vi coglie la grandissima novità legata al senso di armonia musicale, innestata dalle linee morbide e flessuose del litorale, nonché la sinestesia attivata dai colori impiegati. «La lunga spiaggia si incurva nella pittura per concludersi in una linea armoniosa. È musica. In un gentile intaglio si tende laggiù contro l'acqua quieta, con piccole interruzioni discrete, il tetto di una casa e un albero, di cui molto abilmente il pittore ha omesso di suggerire pur un singolo ramo, perché ciò avrebbe guastato la linea. Fuori sull'acqua quieta c'è una barca parallela all'orizzonte - una magistrale ripetizione della linea di fondo. Dobbiamo ringraziare Munch se la barca è gialla; se non fosse stata gialla, egli non avrebbe mai dipinto questo quadro [...] C'è qualcuno che ha mai sentito un simile suono nel colore come in questa pittura?» [151](#).

Tone Skedsmo (1946-2002), direttore della *NasjonalGalleriet* dal 1995 al 2000, e Guido Magnaguano (1946-), storico dell'arte svizzero, curatore, dal 1980 al 2000, della *Kunsthaus* di Zurigo, sulla scorta delle parole del giornalista, che si domanda se ci sia qualcuno che abbia mai sentito «(...) un simile suono nel colore come in questa pittura (...)», portano significativamente l'attenzione sull'insita e manifesta sinestesia del dipinto e, nel presentarlo alla mostra di Essen del 1987, pongono l'accento sulla qualità dei toni e sull'inedita funzione evocatrice ad essi affidata [152](#).

Quando Krohg, nel recensire *Aftern*, mette in evidenza che le tinte impiegate esprimono lo stato d'animo del protagonista, rileva quel meccanismo simbolico-sinestetico per cui Munch affida alla pittura il compito di evocare emozioni e sentimenti. Introdurre colori contrastanti e stridenti diventa per l'artista lo strumento per rendere in modo palpabile quel senso di conflittualità che l'uomo, in primo piano, sta vivendo. Il pubblico non immagina empaticamente, ma avverte fastidiosamente lo stato emotivo del protagonista che aleggia nel quadro e si diffonde, sotto forma di malessere ed angoscia. A questo particolare impiego delle cromie, il maestro, dunque, si affida per una restituzione precipua e soffocante della

condizione psicologica che, fuoriuscendo dall'interiorità del giovane, si espande a chiunque osservi la composizione: il verde suscita invidia (Krohg riporta di “un paio di macchie verdi velenose”), mentre il bianco esprime orrore e il rosso vergogna [153](#).

Il principio cromatico, sopra descritto, non rappresenta l'unica novità individuabile nella pittura del Norvegese, che, a partire da quest'olio, per suscitare sentimenti e disposizioni psicologiche, affianca un'ulteriore e drastica riduzione dei dettagli e della *μίμησις*: alberi, fiori, personaggi e quant'altro non sono concepiti come oggetti specifici, ma come semplici presenze, tutto ciò che include nei dipinti non ha alcuna finalità descrittiva, piuttosto allusiva, per cui abdica ad ogni dettaglio in favore di macchie di pittura evocatrici. Colori e forme, dunque, non ripetendo la realtà, assolvono al nuovo compito di esprimere condizioni interiori e relazioni tra figure [154](#). Lo scarno ed aspro scenario - il sottile e brullo lembo di terra, sospeso tra il bosco e il mare, attraversato dalla fascia costiera soggetta alla marea e cosparsa di sabbia e sassi - fa da cornice e, allo stesso tempo, contribuisce a rivelare lo stato d'animo del ragazzo, qualificato da una tensione emotiva, su cui incombono i conflitti interiori che minacciano di esplodere da un momento all'altro. Indubbiamente, la situazione psicologica del protagonista influenza l'aspetto e la fisionomia della natura circostante, arida e spoglia come il suo *status* emotivo, di cui è, evidentemente, diretta emanazione. A fronte di impulsi felici e leggeri, il panorama avrebbe avuto connotazioni di carattere sensibilmente diverso, certamente positive.

E allora, nel gioco altalenante tra illusione e realtà, assistiamo all'estendersi al paesaggio della sofferenza che angoschia l'umanità: la riva serpeggiante che, snodandosi ad onde e piroettando sinuosamente tra l'interno e l'esterno, si congiunge all'orizzonte, agli alberi e alle nuvole, finisce sul pontile di attracco e crea un'ansiosa profondità prospettica che rimarca la lontananza fisica e mentale. E se nel 1894, Munch scrive che la gelosia è «una lunga riva deserta» [155](#) probabilmente ha in mente gli esiti felici ottenuti con il dipinto in questione, dove, attraverso giochi intellettivi basati su colori, dettagli e binomi grafico-stilistici, l'artista sa di aver raggiunto risultati significativi: la tela è diventata il luogo del ritorno-incontro degli affetti dove ogni singolo particolare compositivo e/o cromatico è asservito e finalizzato alla ricerca e rievocazione della giusta atmosfera.

Per esempio, l'andamento orizzontale e zigzagante della costa, interrotto ritmicamente da linee verticali (i tronchi e altri elementi naturali), provoca, nell'osservatore un sottile senso di disorientamento, non facilmente definibile o individuabile. Oppure, la prevalenza di forme bidimensionali, ampie, dai contorni semplificati, al limite della riconoscibilità, rese attraverso pennellate dense e compatte come il petrolio, di tinte opache, invade e turba la mente dello spettatore che si sente implicitamente minacciato da un qualcosa di imprecisato. E ancora, la tridimensionalità plastica delle sole mani e testa del protagonista, associata alla profondità spaziale, suggerita dalla linea costiera, è intimamente percepita in contrapposizione all'incombente e generale bidimensionalità delle forme. Infine, l'impiego del principio di complementarità dei colori di matrice francese, come l'arancione affiancato al blu, che, esaltando le qualità cromatiche degli stessi, rivela una *palette* cupa, spenta, spesso “insensata”, concorre a infondere le ricercate sensazioni di tristezza, disperazione e turbamento dell'animo umano.

In letteratura esistono diversi interessanti approfondimenti concernenti il particolare impiego di colori combinato con le novità stilistiche, che, come abbiamo visto, non è sfuggito neanche al contemporaneo Krohg.

Hans Dieter Huber (1953 -), storico dell'arte tedesco, ha analizzato gli effetti della sua pittura sul pubblico ed ha individuato nella composizione diverse situazioni significative: il giallo-verde della foschia è ancora ricondotto alla gelosia, mentre l'irrealistico ed insensato “serpeggiante blu-viola” della riva, oltre a stabilire un collegamento tra il malinconico personaggio e la scena del molo, sembra voler “ammaliare e intrappolare” il protagonista. Nel suo studio, inoltre, rileva che la *palette* adottata, sebbene con toni più spenti e cupi, nelle forme e nella densità cromatica, delimitate da contorni netti, riflette lo spirito del *Cloissonisme*, appreso a Parigi; infine, il volto del protagonista, ridotto a pochi tratti, che si staglia su un paesaggio, riesce a rendere concretezza visiva alla continuità desolata di un sentimento di vuoto, espresso dalla linea sinuosa della spiaggia e dalle striature di un cielo nuvoloso [156](#).

Anche la storica dell'arte statunitense, Shelley Wood Cordulack (1948 -), esperta del maestro, si è concentrata sulla funzione particolare della tavolozza impiegata: l'insolita spiaggia nera è interpretata come un elemento di collegamento emotivo e compositivo tra la figura, anch'essa

scura, in primo piano e le sagome torbide sullo sfondo, un *escamotage* per creare un movimento emotivo tra il quadro e lo spettatore che risulta investito dalla tristezza affiorante dall'opera [157](#).

L'articolo di Krohg è, anche, l'occasione per sottolineare l'ampio divario tra la "stanca" tradizione pittorica locale, cui egli stesso appartiene, e l'incedere rivoluzionario del maestro che, privo di modelli di riferimento nel panorama artistico internazionale, fa da apripista alle future esperienze delle *Avanguardie Storiche*. Non è un caso che, in occasione della mostra genovese del 2013, curata da Marc Restellini, direttore de *La Pinacothèque de Paris*, il critico, intervistato da "Repubblica", del maestro asserisca: «(...) un Munch artista che potremmo in qualche modo considerare il contrario di tutto ciò che esisteva fino ad allora. Munch si oppone deliberatamente a ciò che vede e conosce. In una logica quasi anarchica, si mette in contrasto con l'impressionismo, il simbolismo, il naturalismo per inventarsi una forma di espressione artistica in rivolta contro tutto ciò che sin dalla sua infanzia gli è stato presentato come regola sociale» [158](#).

La tela fa parte del *Fregio della Vita* e si ispira alla storia amorosa, vissuta, nell'estate del 1889, tra la moglie di Krohg, Oda, e il giovane poeta-giornalista Jappe Jacob Nilssen, ambientata nella cornice paesaggistica della fascia costiera, del versante occidentale del fiordo di Kristiania, presso nota la cittadina di Åsgårdstrand, davanti alla tenuta estiva del pittore, la cui abitazione compare anche sullo sfondo, e dove successivamente, nel 1898, il Nostro acquista il *cottage* che trasformerà in casa-studio, in cui poi lavorerà fino al trasferimento ad Eklely [159](#). L'ambientazione, il litorale sinuoso di pochi chilometri, che unisce i boschi di Borre a nord al pittoresco paesino a sud e che costituisce lo sfondo di questa ed altre opere tra le più celebri dipinte negli anni Novanta dal maestro [160](#), rappresenta una sorta di costante nella produzione del periodo, «sulla riva – scrive Matthias Arnold (1947 -), storico dell'arte tedesco e conferenziere - i personaggi sono raffigurati soli o in coppia, seppur isolati l'uno rispetto all'altro e guardano il mare, specchio delle loro anime» [161](#). Tra il mare, le cui acque sono segnate da una cintura di marea più scura, e la foresta, l'autore delinea, con un movimento della pennellata che catalizza l'attenzione dell'osservatore verso l'orizzonte, una spiaggia desolata e desolante di sabbia e sassi, funzionale alla resa dei sentimenti reconditi del soggetto in primo piano.

In lontananza, su un piccolo attracco, è dipinto l'arrivo di una coppia con una terza persona, appena scesi da una barca, o in procinto di salire, mentre, in primo piano, seduta sulla spiaggia, è la figura solitaria di uomo, afflitta e pensierosa, mentre si sostiene il capo con la mano. Trattasi, probabilmente, di Jappe stesso, l'amante tormentato, preda della gelosia all'idea che la donna sia in compagnia del marito [162](#). La soluzione compositiva, per cui la figura del protagonista è spinta nell'angolo in basso, ritiene Øivind Storm Bjerke (1953 -), storico dell'arte norvegese, docente all'Università di Oslo ed esperto del maestro, ci permette di interpretare quanto avviene sullo sfondo come proiezione dei timori dell'uomo, offuscati da un'irrazionale possessività [163](#). Il dramma sembra, infatti, concretizzarsi, come nei fumetti, nell'emanazione del pensiero sconsolante del giovane che, nella tradizionale posizione della *Malinconia*, come suggerito dall'Heller, ne ripete l'atteggiamento, e, non riuscendo a liberarsi dall'assillo della materializzazione, comunica un senso di grande ed appassionato dolore (Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, incisione, 23,9×18,9 cm, *Staatliche Kunsthalle*, Karlsruhe) [164](#).

Si tratterebbe, quindi, non di una scena realmente accaduta, ma di un costrutto mentale, frutto dell'immaginazione tormentata dell'innamorato, accecato dalla gelosia che, in un impeto di follia, evoca la visione soffocante dei due [165](#). In questo senso l'olio diventa strumento di una "doppia esposizione", una fenomenologica, il paesaggio naturalistico costiero, che ritorna insistentemente in molte tele del periodo, e una mentale, testimone dello stato emotivo interiore. E, pur trattandosi di una passione appresa per interposta persona, il coinvolgimento sentimentale manifestato da Munch nella tela è sensibilmente profondo ed intenso: nell'insopportabile e straziante vicenda amorosa tra il ventunenne Jappe e Oda, più vecchia di lui di 10 anni, il maestro, plausibilmente, rivive anche la dolorosa esperienza provata con Milly (anche lei più grande e sposata) [166](#). E allora ecco che dal quadro emerge un complicato doppio triangolo sentimentale dal quale riaffiora con insistenza quella sofferenza patita, condivisa con Nilssen e solo momentaneamente sopita [167](#).

Dal punto di vista compositivo, l'invenzione, che secondo lo storico dell'arte tedesco Ulf Küster (1966 -), si affida all'espedito teatrale della *teicoscopia* [168](#), nel mostrare forme semplificate e asciutte, al limite della stilizzazione, che contribuiscono ad esprimere la solitudine, il vuoto e la malinconia del personaggio in primo piano, sommariamente descritto, al punto da mancare di «naso, orecchio e bocca» [169](#), che anela e si proietta mentalmente verso l'irraggiungibile coppia sullo sfondo [170](#), si ispira, stilisticamente, al *Sintetismo* di Gauguin.

Si noti che per la prima volta, fa la sua comparsa quella linea ondulata ed avvolgente, tipica dell'*Urlo* (fig. 8) e della nuova tendenza *Liberty*, che delinea ed allo stesso tempo unisce, in una fusione emotiva incalzante, l'uomo al paesaggio.

Nel tempo, si è detto, la *Serie* si è sviluppata secondo due modelli compositivi distinti e paralleli: nell'iniziale elaborazione a pastello la figura maschile in primo piano, a mezzo busto, secondo la posa tradizionale della malinconia, ha lo sguardo rivolto verso sinistra (*Malinconia o Sera*, 1890, olio e pastelli su tela, 73×101 cm, *MunchMuseet*, Oslo) [171](#). Poi, forse già nel 1891, al più tardi entro il 1892, il maestro elabora una seconda versione in cui il protagonista, ridotto ad una testa solitaria, è voltato specularmente verso l'osservatore (*Malinconia*, 1891-1892 (?), olio su tela, 64×96 cm, *Nasjonalmuseet*, Oslo) [172](#). Infine, tra nel 1893 e il 1896, lo schema originario viene ripreso e riproposto, con tecniche pittoriche diverse, in altre tele (fig. 6).

Le reazioni alle pitture sono, abbiamo visto, complessivamente negative, ma il magnetismo esercitato dalla critica di Krohg non lascia indifferente Adelsteen Normann (1848-1918), pittore norvegese, appartenente alla fronda berlinese, che, in vacanza nella capitale, si concede una visita al *Salon*, creando, come vedremo, l'occasione per la definitiva affermazione artistica di Munch in campo internazionale. Non compreso ed amareggiato, torna a girovagare per l'Europa. L'anno successivo, partecipa per l'ultima volta all'*Høstutstillingen*, e la *Galleria Nazionale della Norvegia* acquista il dipinto *Notte a Nizza*, ma critica e pubblico continuano a riservargli un'accoglienza piuttosto fredda ed ostile per cui prende la decisione di allontanarsi definitivamente da Kristiania e di non esporre più in patria, in situazioni di carattere nazionale; dal 1891 al 1927, anno in cui, con una personale ospitata nelle sale della *Nasjonalgalleriet* di Oslo, torna, dopo anni di assenza dai luoghi istituzionali, a partecipare ad una mostra di Stato, il maestro rientra solo per esposizioni presso contesti privati [173](#).

Nel 1892, si divide tra Francia, Germania e Norvegia. Inizialmente raggiunge Nizza, dove lavora alla prima versione del *Bacio con finestra* (1892, olio su tela, 73×92 cm, *Nasjonalmuseet*, Oslo). Del 1897 è la variante del *MunchMuseet* (fig. 7).



Fig. 7 - EDVARD MUNCH, *Bacio con finestra*, 1897
olio su tela, 99 X 81 cm., *MunchMuseet*, Oslo
Foto cortesia di Giorgia Duò

Anche questo dipinto, facente parte del *Fregio*, viene ripetutamente rielaborato in diversi esemplari fino agli inizi del '900; si realizza nell'esasperata ed ingovernabile tensione tra il desiderio e la paura di amare e raffigura un bacio intenso, privo di connotazione positiva, tra un uomo e una donna, senza identità, immersi in un'atmosfera psicologica ricca di ambiguità. La tela comunica con grande efficacia un generico senso di inquietudine ed angoscia, nonché ribadisce il pensiero di misoginia maturato negli anni dall'artista nei confronti dell'altro sesso. La presentazione critica del dipinto, connotata da quel senso di ginecofobia, condiviso genericamente da molti ambienti intellettuali, è scritta dall'amico Strindberg, convinto e fervente antifemminista, con cui l'artista, in questo periodo, ha proficui, profondi e significativi contatti: «La fusione di due esseri umani, di cui quello più piccolo, nelle sembianze di una carpa, sembra sul punto di divorare il più grande, secondo l'abitudine dei parassiti, dei microbi, dei vampiri e delle donne» [174](#). Le passate e penose esperienze amorose plasmano evidentemente quella visione negativa che, influenzata anche dalle confidenze di amici e conoscenti, emerge potentemente dalla tela e lascia nel riguardante lo straziante senso di ineluttabile abbandono e di infelicità. La dichiarazione lapidaria di impossibilità di un lieto fine, accompagnata dalla sensazione di solitudine, tocca e blocca il pubblico, incapace di opporsi o reagire, perché ogni relazione amorosa, sembra affermare l'opera, è destinata a finire sempre e a lasciare i due amanti sfiniti e disperati.

L'opera è costruita sui toni freddi del blu, una luce diffusa che rinvia alle tipiche atmosfere nordiche, e si delinea, in un gioco di contrasti, fra illuminazione esterna ed interna, in un significativo dualismo fra il silenzioso mondo senza tempo della modesta e disadorna stanza, nella quale i due amanti si fondono nell'interminabile bacio, e l'animata e movimentata vita della sottostante strada che rischiera un angolo della finestra.

La superficie pittorica presenta un trattamento del colore vibrante e, allo stesso tempo, sfaldato nella compattezza cromatica, così facendo il Nostro riesce a comunicare, con una certa carica espressiva, quel timore, quel freno e quell'incapacità di abbandonarsi completamente al sentimento amoroso.

Non trapela alcun riferimento alle identità dei due, la coppia, decentrata, rispetto alla composizione, e relegata in uno spazio a margine del quadro, circostanza che genera un certo alone di mistero e clandestinità, non è riconoscibile né fisicamente (i volti sono nascosti nell'ombra) né socialmente (potrebbero essere due sposi, ma anche amanti furtivi). Uniti in un abbraccio appassionato, ma infelice, tra loro non si avverte né tenerezza, né complicità, sono diventati due corpi fusi in una massa informe ed esprimono solo una struggente rassegnazione rispetto ad un destino ineludibile e ad un doloroso senso di solitudine. Solo uno sguardo poco attento vedrebbe nel dipinto un momento d'amore felice: la coppia si stringe e si strugge in un tentativo di annullamento delle reciproche individualità; il lungo abbraccio diventa, allora, l'estremo sforzo volto a ritardare l'inevitabile addio, un anelito di fuga dal dolore della realtà, rappresentata dalla grande e minacciosa finestra che, incumbente alle loro spalle, allude all'inevitabilità della separazione. E mentre il più noto *Bacio* di Klimt (1907-1908, olio su tela, 180×180 cm, *Galleria del Belvedere*, Vienna), racconta visivamente il contatto e il legame tra un uomo e una donna, il soggetto del quadro di Munch è tutt'altro, ossia, la potente tensione emotiva provata per l'imminente ed annunciato distacco tra coloro predestinati, che, trattenendosi con forza appassionata, in un impeto di unione, procrastinano inutilmente il momento dell'incombente commiato, tentando di ritardare invano l'irrinunciabile verità.

L'amore, nella vita e nell'arte, è, dunque, in Munch, un sentimento travagliato, destinato sempre a fallire, di cui non si può fare a meno, ma che comporta solo una profonda pena [175](#). Nella visione tragica del maestro, amare una donna significa soffrire, pertanto, se rari sono i momenti felici vissuti in coppia, altrettanto inconsueti sono i dipinti in cui il legame amoroso è connotato da serenità o privo di dolor-panico.

Un Urlo senza fine che dalla mente del maestro si estende a tutta l'umanità

Nella primavera del 1892, mentre l'artista si trova ancora a Nizza, concepisce il suo capolavoro più celebre, che, ispirato a un'esperienza realmente vissuta, in una fresca serata estiva, durante

una vacanza a Kristiania, e testimoniata in diversi passi del *Diario*, viene alla luce solo nel tardo autunno del 1893: *l'Urlo* (fig. 8) [176](#).



Fig. 8 - EDVARD MUNCH, *Urlo*, 1893-1910
tempera, pastello su cartone, 91 X 73,5 cm.
Galleria Nazionale, Oslo
Foto cortesia di Giorgia Duò

L'invenzione, ritenuta a torto, sintesi di tutta la pittura e la personalità del maestro, è diventata, per il suo potente e travolgente carico emotivo-emozionale, metafora, del dramma di fine secolo, latrice di quell'impossibilità a comunicare, della solitudine, dell'angoscia interiore e del profondo disagio che esplodono ed atterriscono, come un incubo senza fine ogni creatura vivente.

Il critico e accademico Achille Bonito Oliva (1939 -), associa emblematicamente l'opera alla sentenza schopenhaueriana «il mondo stesso è il giudizio Universale» [177](#), intendendo il dipinto come la manifestazione delle conseguenze e degli effetti immediati delle proprie azioni in questa (o altre) vite [178](#).

Nessuno è stato in grado di rendere, in una sola immagine, in modo così energico, palpabile ed iconico, l'ansia e l'alienazione moderne, al punto da diventare una delle più celebri tele della storia dell'arte, che ispira fumetti, poster, parodie e pubblicità [179](#).

Nel 2021, i curatori del *Nasjonalmuseet* hanno commissionato una indagine tecnica sulla prima versione del *Grido* (fig. 8), su cui, nell'angolo in alto a sinistra, è presente la frase

manoscritta a penna inglese: «*Can only have been painted by a madman*». Per molti anni la frase è stata ritenuta vandalica, di mano di un visitatore, una scrittura apposta da un detrattore del maestro. In seguito alle attente indagini dei tecnici ed all'accurato confronto con la grafia del Nostro, si è scoperto, invece, che è stato l'artista stesso ad apporre la misteriosa frase, dopo che, nel 1895, secondo Mai Britt Guleng (*senior curator* del Museo), il quadro, esposto, per la prima volta in patria, presso la *Galleria d'arte Blomqvist*, viene pubblicamente dileggiato [180](#). Il pittore, probabilmente amareggiato dalle critiche molto caustiche, tra cui quelle di Scharffenberg, lo studente di medicina, che avrebbe ipotizzato una malattia mentale per l'autore, potrebbe aver voluto esorcizzare i commenti sferzanti ascrivendo sul dipinto le parole "epigrafiche". Che si tratti di un modo per sminuire giudizi a cui non crede, è sostenuto anche da alcune annotazioni diaristiche, in cui il maestro, riconducendo la sua arte alle proprie vicende familiari, conclude che essa non sia malata, piuttosto, al contrario, espressione di sanità, in quanto far affiorare certe emozioni sulla tela equivale a trasmettere insegnamenti di vita, su come affrontare momenti di avversità. «Mio nonno il prevosto – scrive, infatti, nel *Diario* - è morto di stenosi spinale / (...) mio padre ha ereditato il suo nervosismo morboso e la sua ferocia / Le stesse (sottinteso patologie) che si sono sviluppate in noi bambini. / Non credo quindi che la mia arte sia malata / come Scharffenberg e molte altre persone pensano. Ci sono persone che non capiscono l'essenza dell'arte e non conoscono nemmeno la storia dell'arte. / Quando dipingo la malattia e il vizio, è l'opposto, una sana liberazione. È una reazione sana da cui si può imparare e vivere (...)» [181](#).

Il quadro conclude la terza area del *Fregio - Paura di vivere* - ed è espressione di un rinnovato linguaggio comunicativo, più maturo e paradigmatico, in grado di manifestare con efficacia quell'intimo timor panico divenuto universale.

Rispetto alla produzione precedente, in cui gli impulsi risultano ancora contenuti nella capacità di coinvolgere ed arrivare al pubblico, l'opera si fa significativamente più vivida e palpitante e il messaggio di terrore e sgomento diviene totalizzante. Con uno stile nuovo, inedito, stilisticamente radicale e drastico, il maestro riesce a catturare completamente l'attenzione e gli affetti dello spettatore che, proiettato in uno spazio irreale (simulato da onde di colore e da minacciose lingue di fuoco, evocanti un'atmosfera di angoscia), per il tramite del contatto visivo, stabilito portando efficacemente il protagonista in primissimo piano, si sente attivamente coinvolto e risponde con un'immediata reazione emotiva, voluta e ricercata dal pittore, che evita, ancora una volta, l'ottocentesca contemplazione estatica. Così operando Edvard trasferisce quel profondo senso di disagio, che conduce il pubblico a sentire, reagire ed essere.

Il dipinto è anche l'occasione per misurarsi con la diffusa e quasi consumata tematica della rappresentazione dell'angoscia nei nuovi contesti urbani della letteratura nordica. Secondo le teorie sviluppate e divulgate nei circoli intellettuali frequentati, il costante e progressivo sorgere di fenomeni di ansia ed inquietudine è connesso con lo sviluppo della civiltà moderna e con la nascita dei recenti luoghi metropolitani, legati ad una società cittadina sempre più individualista, indifferente ed alienata [182](#). In quest'ottica di denuncia sociale il *Grido* è preannunciato da *Serata sul Corso Karl Johann* (fig. 3). In esso ritroviamo, in anticipo di circa un anno, espressi in nuce l'angoscia di vivere, il senso di isolamento e di indifferenza, manifestati superbamente dal protagonista della più famosa composizione [183](#).

L'*Urlo* raffigura un individuo non-individuo in piena costernazione, per uno stridore diffuso, avvolgente ed insopportabile emesso dall'universo. Al grido di attacco della natura l'uomo, cerca di difendersi coprendosi le orecchie ed emettendo, a sua volta, un contro-urlo disperato, sordo e soffocato che rivela la vulnerabilità del soggetto-umanità, di fronte alle avversità della vita [184](#).

Nel quadro il maestro sancisce la definitiva rottura dell'utopica armonia primordiale tra la natura e l'uomo, condannato a vivere nell'indifferente ed orrifico solitudine (l'esclusione del protagonista), nel disinteresse insensibile della società (la coppia di amici in lontananza, alla fine del ponte, ignara, inconsapevole o volutamente noncurante del disagio del primo) e nell'incomunicabilità tra pari (il grido muto, silenzioso ed inascoltato contro il disagio causato dalla natura).

I due personaggi, sullo sfondo, interpretano la falsità del comportamento della società nel più ampio contesto dei rapporti umani, che, a dispetto della condizione confusionale ed allucinata del protagonista, consunto e bloccato dal dolore, sia metaforicamente e che materialmente,

continuano freddamente a camminare, nella completa indifferenza per la sua condizione, per cui non lo aiutano né lo aspettano [185](#). E allora vediamo che l'*Urlo* munchiano diventa il grido universale contro il silenzio codardo e pavido dell'intera società contemporanea.

Le soluzioni compositive anti-naturalistiche e la tecnica espressiva, fatta di linee e colori particolarmente intensi, rendono, supportano e rivelano il messaggio perseguito dal maestro. L'insidiosa e viscida natura circostante si muove lentamente, ma inesorabilmente, cerca di risucchiare la figura-umanità, la cui sagoma sta già per sparire, inghiottita nelle linee espressive del colore del paesaggio che consuma ogni cosa mutando tutto in un groviglio di densa pittura. L'ostile scenario, originato nella parte inferiore della composizione, è realizzato con pennellate nervose, lunghe e filamentose, alternate a tocchi di colore distorti, sommari, vigorosi, materici e dinamici, ossessivamente ripetuti, con pigmenti diversi, secondo un andamento che traccia e sottolinea la traiettoria del propagarsi delle simboliche onde sonore che devastano la psiche del soggetto.

La ridotta, accesa, violenta e stridente *palette* cromatica contribuisce a rivelare l'anima ed ad intensificare l'emotività del contenuto: le tinte dense e spettrali e gli accostamenti complementari esaltano le qualità coloristiche dell'invenzione che, indifferente alla μίμησις, rivela quello stato di malessere generale legato alla difficoltà di vivere e al profondo dolore panico [186](#).

La scena è dominata da un volto deformato e sfigurato, ridotto a mero teschio, spogliato da qualsiasi elemento fisiognomico-identitario, iriconoscibile per genere ed età, immerso in un ambiente inconfondibile, riconducibile alle sole fibre di pittura filamentosa, il cui andamento suggerisce il propagarsi dello strillo della natura che atterrisce l'uomo e l'umanità. Ha gli occhi sbarrati ed esterrefatti, la bocca deformata in un grido muto, le mani sulle orecchie, in gesto di difesa, e il corpo, privo di fisicità, che sta per diventare colore e fondersi con il paesaggio cannibale [187](#).

Il tutto evoca emozioni e sensazioni intime e recondite, restituisce quel cogente senso del dramma in atto (la consapevolezza e presa di coscienza della solitudine assoluta a cui tutti sono destinati) e rivela l'animo agitato del protagonista, le cui forme, ancorché semplificate, ridotte all'essenziale e deformate, pur disfacciandosi nell'angoscia profonda del sordo urlo, formalmente rimangono tali. Non c'è astrazione, ma solo uno sfrontato anti-naturalismo, suggerito probabilmente dalla visione di una mummia maya, dal volto scarnificato (*Chachapoya mummy*, *Musee de l'Homme*, Parigi), che probabilmente ispira anche l'opera di Paul Gauguin *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?* (1897, olio su tela, 139,1×374,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston) [188](#). Il linguaggio, dunque, abdica al senso mimetico delle cose, ma rimane ancora figurativo [189](#).

Dal *Diario* apprendiamo che l'opera nasce da un'esperienza personale, una vicenda di panico e malessere vissuta direttamente, durante un'escursione naturalistica estiva, nei pressi di Kristiania; da uno dei punti panoramici più belli della città, improvvisamente l'artista avverte quel fragore lacerante che diventa il soggetto della composizione: «Una sera camminavo lungo un viottolo in collina nei pressi di Kristiania - con due compagni. Era il periodo in cui la vita aveva ridotto a brandelli la mia anima. Il sole calava - si era immerso fiammeggiando sotto l'orizzonte. Sembrava una spada infuocata di sangue che tagliasse la volta celeste. Il cielo era di sangue - sezionato in strisce di fuoco - le pareti rocciose infondevano un blu profondo al fiordo - scolorandolo in azzurro freddo, giallo e rosso - Esplodeva il rosso sanguinante - lungo il sentiero e il corrimano - mentre i miei amici assumevano un pallore luminescente - ho avvertito un grande urlo ho udito, realmente, un grande urlo - i colori della natura - mandavano in pezzi le sue linee - le linee e i colori risuonavano vibrando - queste oscillazioni della vita non solo costringevano i miei occhi a oscillare ma imprimevano altrettante oscillazioni alle orecchie - perché io realmente ho udito quell'urlo - e poi ho dipinto il quadro *L' Urlo*» [190](#). Successivamente, Munch rielabora e riduce il ricordo in un costrutto sintetico, rintracciabile sulla cornice della versione, in *Collezione privata*, del 1895: «Camminavo lungo la strada con due amici quando il sole tramontò, il cielo si tinse all'improvviso di rosso sangue. E sentii un soffio di tristezza. Mi fermai, rimasi in silenzio, mi appoggiai stanco morto ad una palizzata. Sul fiordo blu-nero e sulla città c'erano sangue e lingue di fuoco. I miei amici continuavano a camminare e io rimasi indietro tremavo di paura ... Sentivo che un grande urlo infinito pervadeva la natura. EM» [191](#).

Si tratta, dunque, di una scena fortemente autobiografica, legata ad una vicenda realmente occorsa, in cui l'artista, stretto tra una profonda disperazione e una nera inquietudine, si rende drammaticamente conto della totale mancanza di speranza e della sofferenza cui è condannata l'intera collettività che non riesce più a sentire la presenza di Dio.

Il quadro, nelle sue diverse versioni, rappresenta ancora una volta un laboratorio di ricerca, uno strumento di studio e perfezionamento *in continuum*. I vari esemplari si diversificano per tecnica e per combinazioni cromatico-pittoriche, in particolare quella di Oslo del 1910 (fig. 8), dipinto su cartoncino, con una mistura di tempere all'uovo e a pastello e altri materiali delicati e sperimentali [192](#) sta dando, da tempo, svariati problemi conservativi, che, aggravati dalla consueta pratica della "cura da cavallo", in cui il maestro, abbiamo detto più volte, crede molto, non consentono, almeno fino ad ora, una regolare esposizione da parte dell'istituzione proprietaria [193](#).

Di recente, però, un *team* internazionale coordinato dal nostro CNR di Perugia, in collaborazione con alcune Università straniere, il *MunchMuseum* e alcuni enti di ricerca e diagnostica, ha pubblicato uno studio su *Science Advances* [194](#) in cui si dichiara di aver individuato la soluzione ai noti problemi di scolorimento del quadro: non sarebbe la luce, come si è sempre creduto, il principale fattore di degrado dei pigmenti gialli di cadmio (motivo per cui l'esposizione al pubblico è stata a lungo fortemente contingentata), bensì l'umidità [195](#). Grazie ad esami non invasivi effettuati sul quadro [196](#), la ricerca è stata in grado di fornire ai conservatori del *Museo* indicazioni precise e di massima sicurezza per poter esibire in maniera continuativa e in tutta tranquillità il dipinto [197](#).

Il ponte su cui si svolge la scena del *Grido* e che crea profondità prospettica, è lo stesso su cui l'autore ambienta un altro importante quadro, ritenuto un fondamentale precedente all'invenzione munchiana: *Disperazione* (1892, olio su tela, 92×67 cm, *ThielskaGalleriet*, Stoccolma) [198](#). L'opera precede di circa un anno l'*Urlo* ed è, per una parte della critica, una primordiale riflessione sulla condizione d'angoscia umana, che attanaglia la società di fine secolo e che accomuna tutte le classi sociali senza eccezioni, espressa più compiutamente nella famosa composizione *Skrik*. Per altri, invece, si tratterebbe di una tarda versione del soggetto noto come *Malinconia* (fig. 6), talvolta esposto con il titolo di *Disperazione*, che rappresenterebbe la figura di Jappe sotto il cielo rosso fiammeggiante dell'*Urlo* e costituirebbe un tassello aggiuntivo alla storia della *Serie*, a cui, però, secondo l'Heller, mancherebbero l'intensità psicologica e l'efficacia delle composizioni precedenti [199](#).

La scena è dominata da un individuo isolato, dal profilo imprecisato e imprecisabile, privo di tratti fisionomici ed espressivi, pura sagoma di colore, senza identità, mentre si affaccia dalla ringhiera di un ponte su un paesaggio insidioso, confuso, ostile, tutt'altro che piacevole [200](#). L'uomo sembra dissolversi nei colori della tela, come per affermare la prevalenza del contenuto intrinseco sull'apparenza; rievoca la disperazione, come sentimento intimo dell'anima, per la quale gli altri due soggetti del dipinto nutrono solo indifferenza. Tra i tre c'è una distanza emotiva incolmabile ed estrema, procedono simbolicamente verso direzioni opposte. Profondi sono il dolore e l'isolamento espressi dal protagonista in primo piano che non vede via di scampo in un mondo senza amore, privo di opportunità di riscatto e di possibili relazioni sociali vere.

Anche *Disperazione* risulta da un processo osmotico tra immagine e scrittura, nasce dalla medesima formulazione scritta che ha condotto il maestro all'elaborazione del *Grido* [201](#). Munch, dunque, sviluppa l'idea tragica ed assoluta, espressa nel suo taccuino prima in *Disperazione* [202](#), attraverso lo schizzo datato 1892 (fig. 9)



Fig. 9 - EDVARD MUNCH, «Camminavo lungo la strada con due amici»
 nota manoscritta con disegno, Munch Skissebok MM T2367
 1892, MunchMuseet, Oslo, p. 1
 Foto cortesia di Giorgia Duò

e poi nelle diverse versioni dell'*Urlo* concepite tra il 1893 e il 1910 (fig. 8).

Il soggiorno berlinese (1893–1903)

Dopo la permanenza in Provenza, prima di eleggere Berlino a residenza stabile, viaggia tra Amburgo, Francoforte, Basilea e Ginevra, torna, quindi, in Norvegia dove, tra il 14 settembre e il 4 ottobre del 1892, presenta 50 opere al *Tostrupgården* di Kristiania. L'evento è, immancabilmente, oggetto di aspre critiche e scherni, l'11 novembre del 1892, il quotidiano "Aftenposten" definisce il maestro "il bizzarro della Norvegia" [203](#), ma l'esposizione è anche visitata dal connazionale, di stanza in Germania e membro del *Comitato Espositivo del Verein Berliner Künstler*, Normann, che, profondamente colpito dai suoi lavori così innovativi e sperimentali, lo invita, con una lettera, datata 24 settembre, a presentare i suoi quadri nella sede dell'*Associazione degli artisti berlinesi* [204](#).

La mostra, inaugurata il 5 novembre, nella sede della *Architektenhaus*, in *Wilhelmstraße 92*, esibisce 55 tele, *summa* del percorso artistico del pittore dagli anni Ottanta agli anni Novanta [205](#). Accanto all'immortale ed ancora discussa *Bambina malata* (fig. 1), l'artista propone opere "innocue", ma stilisticamente d'impatto, per tecnica adottata e per impostazione compositiva non canonica, come *Rue La Fayette* (1891, olio su tela, 92×73 cm, *Nasjonalmuseet*, Oslo) [206](#) assieme a tele più provocatorie ed "immorali", nel tema e nella resa, come *Il giorno dopo* (fig. 10) [207](#).

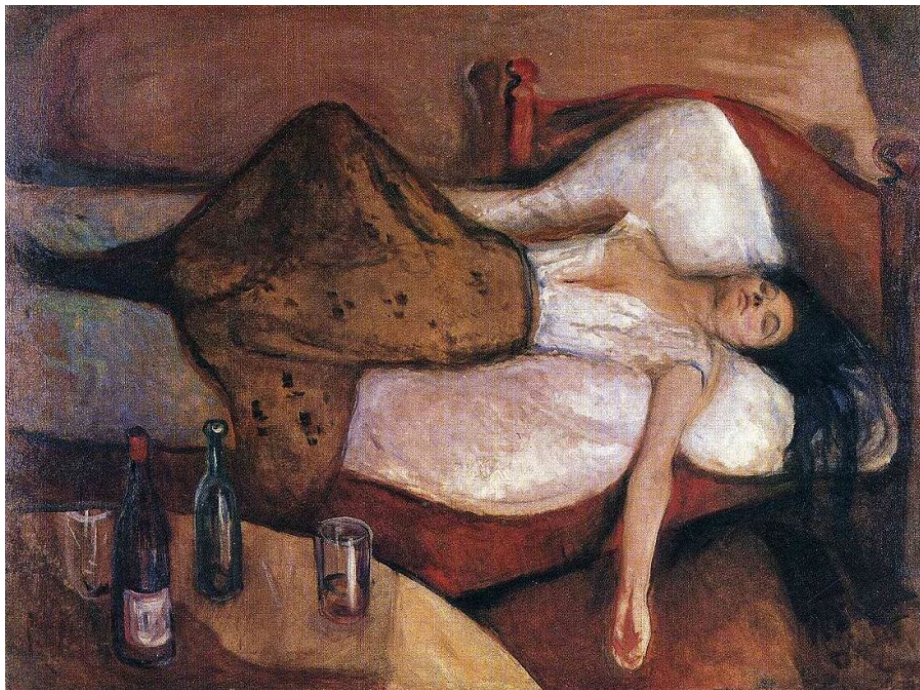


Fig. 10 - EDVARD MUNCH, *Il giorno dopo*, 1894
olio su tela, 115 X 152 cm., NatjonalMuseet, Oslo

Foto cortesia di Giorgia Duò

Fin dalle primissime ore di apertura, si sollevano voci ed opinioni che rivelano clamore e scalpore, il pubblico non è evidentemente pronto ad accogliere la sua arte e l'*Associazione* ospitante si spacca a metà, tra coloro che sostengono la necessità di andare avanti, rendendosi immediatamente conto di quanta forza scaturisca dai lavori esposti, e coloro, invece, che, pavidamente, ritengono di dover fare un passo indietro [208](#). La stampa dell'Impero tedesco battezza l'episodio come *Der Fall Munch* e prende posizione quasi unanime contro l'arte del maestro, genericamente ascrivita alle categorie estetiche del brutto e del frammentario [209](#).

Quando, il 12 novembre, con una ristretta maggioranza l'esposizione è forzosamente serrata, alcuni giovani, che appoggiano pienamente il Norvegese, come reazione alla palese censura, scendono in strada per condannare l'ignobile atto e per manifestare il loro dissenso, fin sotto le finestre di chi ne ha richiesto e preteso a gran voce la chiusura.

Il maestro, sebbene intimamente ferito nell'orgoglio, nei giorni seguenti, si dice molto divertito da tutto quel bailamme, «è incredibile – annota nei suoi appunti – quanto una cosa innocente come un dipinto possa creare un simile trambusto» [210](#). I numerosi articoli che, con cadenza quotidiana, appaiono sui giornali, non fanno altro che aumentare l'attenzione sul suo lavoro, e, alla fine, lo scandalo e lo scompiglio derivanti hanno la diretta conseguenza di far conoscere il suo nome nei settori che contano. I mercanti d'arte lo contattano e gli propongono diverse esposizioni, Munch diventa, improvvisamente, un artista famoso. Alla zia Karen scrive che non avrebbe potuto «(...) avere pubblicità migliore, il mercante d'arte Schultze mi ha proposto 20 marchi in contanti o altrimenti un terzo delle entrate quando esporrò i miei quadri a Colonia e Düsseldorf, ho deciso per il terzo delle entrate (...) questo gran baccano mi diverte» [211](#).

Ancorché chiusa dopo solo una settimana, la personale-scandalo e la corrispondente campagna denigratoria nei confronti della sua arte rappresentano una sorta di trampolino di lancio per il Norvegese che si ritrova proiettato verso una carriera internazionale; nei successivi due anni, la rassegna gira per l'intera Europa [212](#). I quadri sono spediti, quasi immediatamente, a Düsseldorf (presso la *Galleria Eduard Schulte*), quindi, a Colonia, Copenaghen, Dresda e Monaco per poi tornare, nell'estate del 1893, nella capitale per essere esposti nuovamente alla *Freien Berliner Kunstausstellung* (presso l'*Equitable Palast*), con un arricchimento di dodici disegni rispetto all'esposizione originaria [213](#). Il nome Munch diventa sinonimo di artista d'*Avanguardia* e si afferma con forza negli ambienti artistici tedeschi più interessanti, a dispetto di ciò, però, non riesce ancora ad emanciparsi economicamente, le mostre si moltiplicano, ma vende poco, a parte qualche acquirente occasionale (l'imprenditore Walther Rathenau, il diplomatico Harry Graf Kessler, lo storico dell'arte e avvocato Eberhard von Bodenhausen, i

collezionisti Eugen e Arthur von Franquet, e altri compratori facenti parte della ricca ed istruita comunità ebraica della città, come lo storico-letterario e dell'arte Julius Elias), non riesce a “bucare il mercato” e il reddito derivante dalle alienazioni rimane piuttosto basso. La maggior parte degli acquirenti e galleristi, infatti, sebbene aperti a fenomeni d'avanguardia, non intendono fare affari con un artista così difficile [214](#).

Prende, tuttavia, la decisione di stabilirsi in via definitiva a Berlino, viaggia ancora molto e spesso, ma mantiene in città la propria dimora fissa di vita e di lavoro [215](#).

La permanenza nella metropoli, sebbene, abbiamo visto, ancora provinciale e dominata dal prevalere di posizioni conservatrici, che non consentono a quelle spinte innovatrici e a quei movimenti radicali incontrati a Parigi di far breccia, al punto da rendere la città addirittura meno stimolante di Kristiania, è, comunque, un momento di grande produttività, molti dei suoi capolavori più celebri, infatti, vengono alla luce nel triennio 1893-1895.

Affittato un piccolo studio, inizia a sondare nuove soluzioni stilistiche attraverso la grafica; sono anni di grande sperimentazione creativa, si avvicina ai procedimenti tecnici a stampa (acquaforte, xilografia e litografia), che faranno di lui l'incisore più importante del XX secolo e che gli consentono di lavorare a nuove versioni di alcuni dei suoi soggetti più cari e noti [216](#). Produce anche le prime litografie e xilografie a colori [217](#). Al contempo, però, inizia un lungo periodo di crisi ed instabilità, la sua vita si fa sempre più sregolata, nevrotica ed eccessiva, è solito iniziare a bere sin dalle prime ore del mattino, per poi cadere in uno stato di profonda malinconia; l'abuso di fumo, alcolici ed etere gli provoca gravi scompensi che, uniti a tendenze psichiche depressive e violente, lo espongono a litigi e risse da bar, fino quando, agli inizi di ottobre del 1908, mentre si trova a Copenhagen per l'allestimento dell'ennesima mostra, in preda ad un tracollo psicotico, sceglie di farsi ricoverare volontariamente in una clinica privata, dove rimane ben 8 mesi, e da cui uscirà una persona rinata [218](#).

A Berlino, a partire dal 1892, prende a frequentare un animato circolo letterario di intellettuali, artisti, scrittori, anestesisti, sedicenti medici, satanisti e scienziati d'avanguardia, alcuni dei quali connazionali [219](#), che si vede abitualmente presso la taverna *Türkes Weinhandlung*, ribattezzata *Zum Schwarzen Ferkel* (Al Maialino Nero), all'angolo tra il Viale Unter den Linden e la Neue Wilhelmstraße [220](#). Di questo vitale, creativo, intellettualmente frizzante, nonché distruttivo momento fatto di incontri disparati, discussioni infuocate, copiose bevute e abuso di sostanze poco note (prende a sperimentare fluidi al cloroformio su sé stesso e sui suoi quadri, per spegnere la saturazione e la vivacità delle tinte) abbiamo un'estemporanea testimonianza grafica: *Al Maialino Nero, August Strindberg, Edvard Munch e amici al café Zum Schwarzen Ferkel a Berlino* (1893 ca, disegno a matita blu su carta velina (recto), *Gunnar Heiberg*, matita nera (verso), 20,8×30,9 cm, *Collezione privata*) [221](#). Al *Schwarzen Ferkel*, trova, tra i frequentatori del ritrovo *bohémien*, considerata dall'Heller la prima *Avanguardia* moderna berlinese [222](#), appassionati estimatori della sua arte, tra essi il drammaturgo Strindberg, lo scrittore Ola Hansson (1860-1925), il poeta tedesco Richard Dehmel (1863-1920), il polacco Stanisław Przybyszewski, di cui rimangono diverse raffigurazioni (1894, caseina e tempera su tela, 75×60 cm, *MunchMuseet*, Oslo; 1895, olio e tempera su cartoncino non preparato, 62,5×55,5 cm, *MunchMuseet*, Oslo) [223](#), la scrittrice norvegese Dagny Juel (1867-1901) [224](#) e lo storico dell'arte tedesco Julius Meier-Graefe (1967-1935) [225](#). Stachu è un membro chiave, assieme a Strindberg, del *set bohémien*, forte bevitore, intrattiene i suoi compagni al pianoforte con frenetiche ed appassionate interpretazioni delle musiche di Chopin, pubblica un libro dirompente sui dipinti del maestro (PRZYBYSZEWSKI 1894), che egli interpreta alla luce di un individualismo radicale, come il frutto di sottili processi mentali indipendenti da qualsiasi attività cerebrale, come una sorta di anticipazione dell'idea di *écriture automatique* o psicografia, una modalità di scrittura in cui né la coscienza né la volontà intervengono [226](#). Il triangolo amoroso nato, dopo l'arrivo di Juel, tra Munch, Stachu e la donna crea situazioni di tensione e di invidia che il Nostro sublima in *Gelosia* (1895, olio su tela, 66,8×100 cm, *Bergen KunstMuseene*, Bergen) [227](#) e che, dopo il matrimonio dei due, indirizzano ed intensificano ulteriormente l'idea di relazione infelice già in via di maturazione. Edvard, tormentato dalla figura di lei, la ritrae in *Madonna* (1894-95, olio su tela, 91×70,5 cm, *Nasjonalmuseet*, Oslo) [228](#), e anche dopo, la sua tragica ed oscura morte, continuerà a dipingerla per anni, lei è la probabile modella del *Giorno dopo* (fig. 10), opera facente parte del *corpus* di dipinti della famigerata mostra scandalo del 1892.

All'irriverente gruppo appartiene anche l'amico svedese Strindberg, alla cui esperienza teatrale si ispirano profondamente le composizioni del periodo. L'ambiente del *teatro intimo* da

camera, introdotto già in patria ed esportato in continente, è alla base della produzione personale del decennio. Concepito come un piccolo auditorium ristretto, è caratterizzato dall'innovativo avvicinamento del palco al pubblico, financo all'eliminazione sperimentale del tradizionale confine tra spettatore e rappresentazione, per un'immersione emotiva totale degli astanti nella vicenda allestita. Quest'esperienza, fatta di confidenzialità e sincera partecipazione, aiuta il maestro ad elaborare opere caratterizzate da una costruzione geometrica attenta e ravvicinata, come il *claustrum* di una stanza, animata da figure dalle posture e gestualità "teatrali" particolarmente efficaci nel rendere emozioni soffocanti e difficili da gestire.

A questi principi si richiama *Morte nella camera della malata*

893, olio su tela, 134,5×160 cm, *MunchMuseet*, Oslo; 1893, tempera e matita grassa su tela, 152,5×169,5 cm, *Nasjonalmuseet*, Oslo), in cui, attraverso il dolore dei famigliari, si materializza nuovamente lo spettro della scomparsa della sorella. La tragedia del lutto, sappiamo, entra precocemente e brutalmente nella vita di Edvard, e lascia in lui una ferita che non si cicatrizzerà mai del tutto, al punto da diventare un'ossessione onnipresente che a distanza di anni lo accompagna nella sua esistenza e carriera [229](#). La tela è la messinscena riattualizzata del ricordo che si manifesta all'interno di una scatola teatrale claustrofobica, in cui i protagonisti non sono i giovani fratelli e sorelle che hanno pianto la scomparsa di Sophie, piuttosto sono adulti logorati dalla serie di eventi luttuosi che colpisce incessantemente e indifferentemente l'essere umano. E allora quello spazio chiuso e soffocante diventa il luogo in cui si rivelano le emozioni che separano ed allontanano i vivi: incomunicabilità, sofferenza e silenzio [230](#). I personaggi, variamente atteggiati, inscenano enfaticamente il momento drammatico, bloccati in pose esagerate, da palcoscenico (chi di fronte, chi di profilo, distanziati tra loro e non uniti nel dolore) non entrano in reciproca relazione ed appaiono come svuotati nei loro rispettivi cordogli. Anche qui il maestro non è interessato alla narrazione dell'episodio della dipartita della Quattordicenne (che si intravede a malapena), piuttosto a comunicare quella pesante oppressione psicologica, colta nelle diverse declinazioni espresse dai parenti come reazione al lutto, offerta puntualmente ed efficacemente dal pennello del pittore.

Similmente in *Al capezzale del defunto* (fig. 11),



Fig. 11 - EDVARD MUNCH, *Al capezzale del defunto*, 1895
olio su tela, 90 X 120,5 cm.

Rasmus Meyers Samlinger - Bergen KunstMuseene, Bergen
Foto cortesia di Giorgia Duò

il maestro narra una vicenda al limite dell'esprimibile: la penosa perdita che si accompagna all'impossibilità di comunicare e condividere la propria condizione con altri. L'artista raffigura i presenti come monadi isolate, avvolti in una spettrale e necessaria solitudine, estesa, con un

ardito scorcio scenico, di memoria mantegnesca, allo spettatore che si sente partecipe del lutto e dell'angoscia aleggianti.

In una sorta di *performance ante litteram*, il pubblico è chiamato a prendere posto alla veglia funebre, non assiste, ma mestamente e silenziosamente partecipa. L'impressione di chi osserva il dipinto è contemporaneamente quella di farne parte e di esserne sopraffatto: il mondo dei vivi e quello dei morti si fondono ed è quest'ultimo a prendere il sopravvento, con un dolore acuto e soffocante, disperatamente tangibile e palpabilmente silenzioso.

Dal punto di vista compositivo queste due opere scaturiscono innegabilmente dall'avvicinamento e dalla frequentazione del gruppo del *teatro da camera* di Strindberg, cui affianchiamo un secondo fondamentale impulso creativo derivante dall'attività di scenografo ed illustratore dei drammi di Ibsen (*Al Café del Grand Hotel*, 1902, litografia, 44×59,4 cm, *MunchMuseet*, Oslo), che Munch considera come un fratello, a cui il Norvegese si dedica con sentita passione, dopo il 1896 [231](#). Queste due intense e piene di fermenti situazioni culturali guidano certamente il maestro nel concepire invenzioni profondamente partecipative e drammaticamente prossime allo spettatore, che è chiamato non più ad assistere, ma a “sentire”.

Il tema della dipartita, oramai una costante nella produzione del Norvegese, viene ulteriormente sviluppato in *La madre morta e la bambina* (1899, olio su tela, 104×179,5 cm, *MunchMuseet*, Oslo). L'ossessione per le tragedie familiari è talmente radicata da spingere il pittore a rappresentare la dipartita del genitore, avvenuta quando aveva solo cinque anni. Anche in quest'opera l'intima teatralità diventa strumento prima d'ideazione, poi di comunicazione: la piccola Sophie, è dipinta, davanti al letto di morte, insieme ai familiari, in bianco e nero, come fantasmi, assiepati sullo sfondo, e isolati nel cordoglio. A sinistra, osserviamo i profili delle sorelle (Inger e Laura), affiancate dal padre Christian, dal fratello Andreas, entrambi già morti, e da Edvard stesso. Come nella tela precedente, assistiamo al venir meno del confine sensibile tra il mondo dei defunti e quello dei vivi, il primo entra prepotentemente nel secondo i cui interpreti, respinti in fondo, ricordano all'umanità una fine a cui tutti, uniti in un unico destino di sofferenza, sono destinati.

La bambina è la vera protagonista della composizione, alla sua immagine, bloccata nel tempo e nella memoria, il maestro affida la corda emotiva del dipinto: la piccola, rivolta all'osservatore, connotata da un trattamento pittorico significativamente diverso dagli altri personaggi, domina il quadro, si porta le mani alle orecchie, e, ripetendo il gesto del *Grido* in segno di negazione e incredulità, tenta una difesa estrema contro il dolore del mondo e contro la propria angoscia. È l'unica ad essere raffigurata in carne ed ossa, capelli biondo dorato e volto atterrito, indossa un vestito rosso acceso, ricavato con l'ormai tipica pennellata ondulata che sembra estendersi ad alone, attraverso il pavimento fino al letto della defunta, cui risulta assimilata dal comune destino di morte precoce.

Il brutale aspetto e il colore squillante dell'abito sembrano trasfigurarsi in un suono stridulo che interrompe l'opprimente silenzio della grande stanza spoglia, connotata dal vuoto della morte, e che fa da cassa di risonanza all'assordante rumore.

La donna distesa, sotto le coperte bianche, appena delineata nel volto e nelle forme, con gli occhi chiusi e il viso spento, divide visivamente e psicologicamente in due parti la composizione. Ancora una volta, nel coinvolgere lo spettatore, sollecitato non ad assistere, ma a partecipare, è evidente l'impostazione da *teatro strindberghiano* cui si affianca l'ulteriore debito sottile nei confronti del cinema muto, molto in voga in quegli anni.

Finalmente il Fregio della vita

Si tratta del monumentale ed inconcluso progetto espositivo che domina, a più riprese, la vita artistica del maestro, per oltre un ventennio, a partire almeno dalla mostra-scandalo di Berlino del 1892 fino all'incirca al 1920-22. Il *Ciclo*, composto formalmente da tele e stampe, se letto anche con i relativi schizzi e appunti diaristici, di fatto narra il percorso emotivo del Norvegese, relativamente alla propria vita, mentre ancora la sta vivendo e cercando di comprenderla, che diventa quello della società del tempo. Ne fa un lavoro estremamente sperimentale e difficile da apprezzare per un pubblico non ancora preparato ed avvezzo alla paludata arte classica. E, sebbene nasca da momenti individuali e privati, nelle intenzioni del maestro, vi si devono leggere situazioni di carattere universale cui tutta l'umanità è destinata.

Inizialmente, si struttura sul solo tema dell'*amore* e sui relativi riflessi, quindi, si estende al senso di *inquietudine* che condiziona la vita, mentre la si vive, e al concetto di *morte*. Una serie di dipinti, dunque, raggruppati per sezioni, racconta la vita, l'amore e la morte, in un'ottica di irrequieta ansia.

Tradizionalmente si ritiene che l'idea del *Fregio* cominci a prendere forma nei primi anni '90 del XIX secolo, anche se riunire insieme dipinti in contesti ricorrenti è già espresso nella nota del taccuino parigino, del 1889, più volte citata, e pubblicata estesamente negli studi sul pittore, come momento epifanico e fondamentale dell'arte del maestro che passa da un fare ancora rappresentativo, legato alla raffigurazione fenomenologia, a modi pienamente novecenteschi che, abdicando al descrittivismo, eleggono il sentimento e le emozioni a vero soggetto del quadro. L'annotazione, poi, confluisce nel libretto, di cui si è già riferito, *Livsfrisens tilblivelse*, del 1928, in cui si afferma: «Dovremmo smettere di dipingere interni con gente che legge e con donne che fanno la calza. Dovremmo creare persone vive, che respirano, e sentono e soffrono e amano. Io dipingerò una serie di pitture del genere. La gente comprenderà la santità del tema e si toglierà il cappello come in chiesa» [232](#). Il passaggio chiarisce definitivamente che il concetto alla base del Ciclo si presenta al Nostro, già prima del 1890, e si realizza nella volontà di dipingere una “serie di pitture” connotate da una sacralità laica, che pervadendo e qualificando uniformemente l'intero progetto, avrebbe consentito al pubblico di percepire la stessa aurea di “santità” tipica dei fregi religiosi [233](#).

Il primo allestimento *stricto sensu* avviene, però, solo nel corso del 1893, quando Munch espone *Studio per una serie evocativa chiamata Amore*: sei opere che rappresentano la tematica amorosa, declinata in chiave decadente e mortificante (*La voce* (1893), *Il Bacio* (fig. 7), *Vampiro* (1893, olio su tela, 91×109 cm, *MunchMuseum*, Oslo) [234](#), *Madonna*, *Malinconia* (fig. 6) e *L'Urlo* (fig. 8), che successivamente prenderà posto in chiusura della terza sezione - *Paura di amare*, non ancora definita) [235](#).

Nel dicembre dello stesso anno, a Berlino, si inaugura la personale *Serie. Die Liebe und Ein Menschenleben*, in cui, per la prima volta, il maestro appresta, in un'ottica di racconto, più di 50 quadri, secondo l'archetipo ciclico del fregio antico [236](#). L'esposizione, autofinanziata, come gran parte delle sue attività del momento, già svolge e comunica quella visione “esistenziale” dei temi della vita, della morte, dell'amore e dell'inquietudine di esistere che successivamente connoterà in maniera più complessa ed esemplare l'intero *Ciclo* [237](#).

Questo immaginario viaggio, attraverso l'esistenza, guidato simbolicamente dai grandi temi della vita che, per definizione, sono in continua evoluzione, negli anni, è stato variamente presentato con appellativi e sistemazioni *liquide*, l'allestimento, infatti, non è mai compiuto e rimane in un'incessante stato di mutevolezza e sospensione, in quanto l'idea stessa che è alla base della sequenza dei dipinti è in costante svolgimento [238](#). La caratteristica principale del *Fregio*, dunque, è quella di essere un'opera aperta, in perenne elaborazione, pertanto una definizione univoca dal punto di vista compositivo non solo non è possibile, ma rappresenterebbe un vano e superficiale esercizio accademico-speculativo volto a ricercare un'immaginaria chimera [239](#).

Continue e ricorrenti sono le riflessioni personali riguardanti l'opera, affidate dal maestro alla scrittura, esse testimoniano dell'entusiasmo e della passione per il progetto e di come questo si sia lentamente delineato, e se «la concezione del Fregio consiste in una sequenza di immagini decorative che nella loro totalità dovrebbero raffigurare il corso della vita» [240](#), l'autore ci fa sapere che articolando variamente i dipinti tra loro si è reso conto di scambievoli risonanze, che rendono le tele più intelleggibili al pubblico, di cui i quadri singoli sono sprovvisti: «(...) li sistemavo uno a fianco all'altro, notando che il contenuto di un singolo quadro rimandava a quello di tutti gli altri. Una volta appesi uno dopo l'altro, immediatamente divenivo consapevole di una risonanza tra di loro, e assumevano un significato diverso da quello che avevano singolarmente» [241](#). Il maestro, quindi, maneggiando e appendendo le tele si accorge, come in un'epifania, di reciproche connessioni a livello di contenuto, non intenzionali, né ricercate, che nascono dalla prossimità tra composizioni che, dunque, dall'accostamento beneficiano di nuovi e non voluti significati, che modificano in parte o del tutto il messaggio originario del singolo quadro [242](#). Al termine di questo lento, ma progressivo processo, avvenuto per *step* incrementali, l'artista dichiara: «Poi mi è venuto in mente di dipingere fregi» [243](#).

E allora, sebbene, molte delle opere abbiano una valenza espositiva del tutto autonoma, essa, viene sacrificata all'idea del *Fregio* che, nella mente dell'artista, lega reciprocamente le composizioni in nome di un disegno generale più ampio e significativo, una struttura di base che funge da contesto affinché il pubblico possa meglio comprendere il concetto stesso di *Ciclo* ed il senso delle opere. «Il Fregio, per come lo concepisco, dovrebbe essere disposto – scrive Munch – in una sala la cui architettura sia strutturata come una cornice adatta, così da valorizzare ogni singola parte, per far sì che non venga meno l'efficacia di una totalità coerente» [244](#).

E se, inizialmente, il maestro riferisce di vaghe connessioni, divenute, poi, vicendevoli risonanze, alla fine scorge nell'articolazione del progetto un'intensa ed intima relazione tra i dipinti che all'unisono, nell'allestimento, creano “una sinfonia”. Ed è proprio, nell'armonia di una sinfonia musicale che l'opera magna si rivela sinesteticamente al pubblico.

Sinestetico è, infatti, il suo modo di procedere artistico: in ogni atto creativo, sia esso pittura, scrittura o grafica, si percepisce una eco sensoriale ed emotiva, fluida ed allo stesso tempo densa, come il risultato di una più complessa e magmatica contemplazione tra arte, musica, poesia e letteratura. E allora, dall'abbinamento di parole, figure, segni e immagini, il Nostro fa della tela e/o del foglio il luogo d'incontro tra le diverse discipline (“LA TERRA AMAVA L' ARIA ...”, nota manoscritta con disegno (No-MM_T2547-017-A27), *Munch Skissebok MM T 2547*, 1930-1935, *MunchMuseet*, Oslo, fol. 17). L'esercizio dell'arte non si limita, cioè, alla sola pratica del disegno e del colore, così la scrittura non è mera registrazione di fatti e sentimenti, ma, in quanto, avamposto di sperimentazione tra grafica e linguaggio letterario riesce a dare vita ad un sinfonico *cocktail* di emozioni vivide e palpabili (“UN UCCELLINO HA PRESO DIMORA DENTRO DI ME ...”, nota manoscritta con disegno (No-MM_T2547-004-A21), *Munch Skissebok MM T 2547*, 1930-1935, *MunchMuseet*, Oslo, fol. 4).

Un'analisi dei suoi taccuini, ma anche una scorsa rapida, frettolosa e superficiale, ci restituisce subitaneamente quel doppio binario lungo il quale Edvard si muove: da una parte concepisce la parola come segno grafico, dall'altra struttura discorsivamente i suoi appunti con un incedere narrativo accorto e nutrito di schizzi (“NOTE DI UN PAZZO - L'ESSERE UMANO E I SUOI CERCHI ...” nota manoscritta con disegno (No-MM_T2547-004-A25), *Munch Skissebok MM T 2547*, 1930-1935, *MunchMuseet*, Oslo, fol. 4). Il lemma è trattato come elemento figurativo: talvolta ne muta il formato, il carattere e il colore (spesso i termini o le frasi sono resi con lettere maiuscole/minuscole e con matite colorate, che cambiano da un vocabolo all'altro o da una locuzione all'altra), altre volte, invece, la parola è posta in risonanza con l'immagine, in modo da creare nessi e rimandi visivi (“NIENTE È PICCOLO NIENTE È GRANDE ...”, nota manoscritta con disegno (No-MM_T2547-025-A31), *Munch Skissebok MM T 2547*, 1930-1935, *MunchMuseet*, Oslo, fol. 25). Così agendo l'artista ci consegna appunti e annotazioni che sono creazioni artistiche *lato sensu*, fogli in cui l'articolazione del pensiero risulta dalla combinazione di scrittura e grafica, composizioni in cui termini e frasi sono connessi strettamente alle raffigurazioni e variamente posizionati, talora con attenzione, talaltra in modo casuale, in forma sparsa, financo a sovrapporsi alle immagini, ma sempre funzionalmente al conseguimento di un preciso effetto (“PAM / CG. L{ ... }R Em /Avanti avanti – Guerrieri Crociati – Uomini della Luce - ...”, nota manoscritta con disegno a penna (No-MM_T2759-92v), *Munch Skissebok MM T 2759*, s.d., *MunchMuseet*, Oslo, fol. 92v). Alla luce di queste considerazioni ed osservazioni, sebbene il *Diario* non lo confermi apertamente, la sinestesia e la contaminazione tra le arti diventano pratiche che entrano intrinsecamente nel *modus operandi* del maestro e nel suo patrimonio genetico-operativo cui attinge sistematicamente, forse anche solo a livello puramente inconscio.

Alla fine, per il *Fregio*, immagina 4 sezioni definitive che nelle sue intenzioni ambiscono a coprire ogni aspetto della vicenda umana:

1. *La nascita dell'amore*: ovvero, dell'incontro imprescindibile e necessario tra uomo e donna; al cui interno ritroviamo quadri fondamentali come il *Bacio* (fig. 7) e *Occhi negli occhi* (1894).
2. *Sviluppo e dissoluzione dell'amore*: ovvero, dell'amore entusiasmante che, raggiunto l'apice dell'ardore, sfiorisce e passa, perché destinato inevitabilmente a fallire e a far soffrire. Tra i dipinti della sezione, la più nutrita, troviamo tele iconiche come *Ceneri* (1895, olio su tela, 120,5×141 cm, *Nasjonalmuseet*, Oslo) [245](#), *Vampiro*, *Gelosia*, *Malinconia* (fig. 6), *La danza della vita* (1899-1890, olio su tela, 125×191 cm,

Nasjonalmuseet, Oslo) [246](#) e, nell'allestimento del 1902, la versione considerata la più articolata e completa, tra *Gelosia* e *Malinconia* viene inserita *La donna in tre fasi o Sfinge* (fig. 12) [247](#).



Fig. 12 - EDVARD MUNCH, *La donna in tre fasi o Sfinge*, 1894

164 × 250 cm., olio su tela

Rasmus Meyer Collection - Bergen KunstMuseene, Bergen

Foto cortesia di Giorgia Duò

3. *Paura di vivere*: in un'escalation di sensazioni che conducono all'*Urlo* (fig. 8), opera conclusiva della macro-area, attraverso una serie di tele che riporta al sentimento panico dell'umanità, si testimonia il disagio, l'ansia e l'inquietudine di vivere in opere fondamentali come *Pubertà* (fig. 4), *Serata sul Corso di Karl Johann* (fig. 3) e *Ansia* (1894, olio su tela, 94×74 cm, *MunchMuseet*, Oslo).
4. *Morte*: ovvero, dell'inevitabile senso di perdita che aleggia in un'atmosfera di accettazione e rassegnazione, in cui tutto diviene cenere e lutto. Si tratta di dipinti che contemplano, talvolta in maniera morbosa, la malattia, la consunzione e la fine della vita, come *Bambina malata* (fig. 1), al *Capezzale* (fig. 11) e la *Madre morta e la bambina*.

E se non c'è accordo, da parte degli esperti, in merito a quanta biografia si possa scorgere nei singoli lavori della *Serie*, intesa unanime c'è, invece, nel ritenere deformante l'idea che essa esprima vicende di natura squisitamente personale. In risposta a coloro che sostengono che con il *Fregio* Munch sia ancora alla ricerca di risposte, per quanto di brutto e luttuoso gli è accaduto, obiettiamo che le profonde restituzioni emotive tipiche dei suoi dipinti, non appartengono solo al patrimonio biografico del maestro, ma rappresentano astrazioni di motivi universali che poco si accordano con una lettura così riduttiva. Si consideri, per esempio, una tela come *Pubertà* (fig. 4), trasposizione di una vicenda emotiva legata all'universo femminile, che non può certamente essere stata vissuta in prima persona dal pittore, o ricondotta a vicende personali. Altresì, esistono lavori che cristallizzano ricordi ed esperienze nodali della sua esistenza, ma che non sono mai stati inseriti nel *Ciclo*: ricordiamo, per esempio, la *Morte di Marat* (1907, olio su tela, 150×199 cm, *MunchMuseet*, Oslo) [248](#) e *Amore e Psiche* (fig. 13) [249](#), in cui il maestro ripropone il finito rapporto con la Larsen.



Fig. 13 - EDVARD MUNCH, *Amore e Psiche*, 1907
olio su tela, 119,5 X 99 cm., MunchMuseet, Oslo
Foto cortesia di Giorgia Duò

A cavallo tra l'ultimo decennio del XIX secolo e il primo del XX secolo, l'artista, dunque, lavora indefessamente a questo gruppo di motivi pittorici (espressi artisticamente in amatoriali scritti letterari, nei quadri, nei disegni e in ogni mezzo grafico praticato), che, riuniti in un percorso unitario ed organico tra arte e vita ed esibiti in combinazione sempre diverse, concorrono a creare una grandiosa narrazione ciclica, disposta sulle quattro pareti, uniformate da pannellature di colore bianco, che sottolineano l'unitarietà del racconto e che accolgono i quadri adagiati sulla semplice tela come vere icone sacre [250](#).

Il concetto espositivo della candida trama, come aggregatrice di dipinti, privati di una propria cornice e di una propria identità, nonché designante un percorso narrativo determinato, è, per i canoni dell'epoca, un'azione estremamente moderna ed innovativa, che, ancora una volta, lascia il pubblico esitante e confuso per troppo minimalismo!

Da febbraio a marzo del 1895 ha luogo, presso la modaiola *Galleria Ugo Barroccio* sul *Viale Unter den Linden 16* (Berlino), *Edvard Munch und Axel Gallén-Kalella Sonderausstellung*, un secondo allestimento del *Fregio* arricchito di 8 tele, limitato ancora al solo tema dell'amore e agli stati d'animo che ne conseguono [251](#). Ai quadri si affiancano numerose stampe, più economiche e più facili da vendere, che ripetono i temi pittorici più assillanti per il pittore. L'ambiente artistico berlinese continua a rimanere chiuso e poco ospitale, e, nonostante qualche fermento positivo, agevolato dalla favorevole congiuntura economica, che lascia spazio anche al mercato artistico dell'*Avanguardia*, la situazione nei suoi confronti permane abbastanza ostile.

Con la chiusura della rassegna, Edvard, Strindberg e Meier-Graefe, delusi dal contesto ancora troppo chiuso e provinciale, si allontanano dalla capitale, lasciando l'ambiente *bohémien* in balia di sé stesso. Il maestro si reca inizialmente a Nordstrand, poco fuori Kristiania, poi ad Asgårdstrand, dove, a fine ottobre apre l'esposizione presso la *Galleria d'arte Blomqvist*, che poi continua a Bergen e Stavanger. La mostra, molto ammirata da Ibsen, non convince ancora il pubblico tradizionalista norvegese che non riesce ad apprezzare un'arte così "imperfetta", le critiche sono particolarmente aspre, e, nonostante da una parte si riconosca l'indiscusso talento del pittore, le sferzate dei giornalisti conservatori sono piuttosto feroci e caustiche, arrivando ad esortare i visitatori a boicottare la mostra [252](#)! Aubert, che, a fine anni '80, a fronte di un atteggiamento critico unanime e particolarmente negativo da parte di tutta la stampa, aveva, invece, ammirato l'inedito colorismo del maestro, in quest'occasione si allinea ai colleghi e, nel rilevare che il soggiorno berlinese non ha avuto effetti positivi sulla crescita artistica del Nostro, definisce la sua pittura nevrastenica e decadente [253](#). La personale, visitata anche dal principe Eugen di Svezia (1865-1947) [254](#), duca di Norvegia, mecenate, collezionista e artista, che l'anno precedente aveva contribuito all'allestimento della prima esposizione di Edvard a Stoccolma, è descritta in termini contraddittori, che denotano una non volontà o incapacità di

prendere una posizione chiara e definitiva: «la mostra di Munch più che allietare l'animo artistico ha scosso gli animi. Alcune cose sono ottime, altre interessanti, ma in ogni caso estreme, a volte spudorate certo, non sensate» [255](#).

Nuova parentesi parigina (1895-1897)

Incompreso da critica e pubblico, ancora una volta, amareggiato e rassegnato, alla ricerca di una posizione vera come artista di *Avanguardia*, decide di riprendere a vagabondare per l'Europa, raggiunge, con gli amici Strindberg e Meier-Graefe, per la terza volta, Parigi, che «(...) ha un'arte superiore a quella tedesca (...)» [256](#). Tra alterne vicende e frequentazioni di salotti mondani, vi rimane fino alla fine di maggio del 1897.

Appena giunge nella capitale, partecipa con dieci quadri, tra cui l'*Urlo* (fig. 8), che non suscita alcun scalpore, al *Salon des Indipendants* del 1896, il pubblico parigino, evidentemente abituato alle provocazioni delle *Avanguardie* francesi, dotato di una mentalità aperta, lontana dai provincialismi incontrati in Norvegia e in Germania, accoglie le sue composizioni senza troppo entusiasmo, ma anche senza clamore.

Nello stesso anno, espone presso l'appena inaugurata *Galleria L'Art Nouveau* di Sigfried Bing (1838-1905) [257](#), un punto di riferimento ed incontro importante per gli artisti contemporanei come come Rodin, Toulouse-Lautrec, Seurat e molti altri. Il maestro esibisce dipinti e grafiche che ha portato con sé da Berlino, nutre grandi speranze, ma l'unica recensione di una qualche importanza è quella dello scrittore Strindberg che, in difesa del compagno *bohémien* vilipeso dalla noncuranza della mentalità conservatrice moderna, sulla "La Revue Blanche", scrive: "Edvard Munch, trentadue anni, il pittore esoterico dell'amore, della gelosia, della morte e della tristezza, è stato spesso oggetto degli equivoci premeditati del critico-boia, che fa il suo mestiere in modo impersonale a un tanto a testa come il boia" [258](#).

Si stabilisce nel quartiere latino della capitale dove, in *Rue de la Santé*, al civico 32, apre il suo *atelier*; durante il soggiorno approfondisce ulteriormente e perfeziona, secondo una pratica personale, l'esercizio delle tecniche grafiche (xilografia e litografia), anche a colori, avvicinate durante la permanenza berlinese.

Dopo aver perso tutti i suoi soldi al gioco [259](#), incontra fortunatamente l'industriale collezionista Olaf Schou, suo conterraneo, che gli commissiona una replica di *Bambina malata* (1896, olio su tela, 121,5×118,5 cm, *Göteborg Museum*, Göteborg (Svezia)) e che nel tempo avrebbe rappresentato un "porto sicuro" per il Nostro [260](#). Assieme a Strindberg, nel pieno della sua fase occultista, la cui pratica lo condurrà nel giro di pochi mesi a sviluppare una paranoia acuta che allontanerà i due amici [261](#), inizia a frequentare il salotto internazionale Monard [262](#), dove, nel 1897, conosce, tra i molti, Delius, e si trova spesso, piacevolmente coinvolto, in animate discussioni non solo di cultura, *lato sensu*, ma anche di psicologia e psichiatria. Conosce e frequenta anche il pittore Paul Herrmann (1864-1946), amico del medico psichiatra Paul Contard, con cui convive in un appartamento vicino alla clinica psichiatrica de *La Salpêtrière*. I due sono effigiati dal maestro in un doppio ritratto (1897, olio su tela, 73×54 cm, *Galleria del Belvedere*, Vienna), e, dai loro incontri, probabilmente, matura l'idea per una serie avente come soggetto donne malate di mente.

Questo nuovo soggiorno, è per Munch l'occasione per stabilire contatti con la vivace vita artistica internazionale. A differenza delle due visite precedenti, connotate da intenti ancora di tipo formativo, adesso l'artista ambisce a crearsi un proprio spazio, a trovare una posizione e a farsi conoscere come artista d'avanguardia.

Nell'estate del 1897, il maestro in vacanza a Kristiania, tiene, in settembre, nei locali della *Galleria Diorama*, una retrospettiva di 85 quadri. L'esposizione è un momento di svolta nel processo di accettazione della sua arte da parte della Norvegia, permane l'atteggiamento negativo nei confronti delle sue composizioni simboliste, ancora oscure e poco apprezzate, mentre i suoi lavori iniziali, più realisti, cominciano ad ottenere apprezzamenti e consensi; la *NasjonalGallieret* acquista il *Ritratto di Hans Jæger*, che entra a far parte, assieme a *Notte a Nizza* della collezione pubblica [263](#).

A proposito di relazioni amorose

Quando, nel 1895, il fratello appena trentenne, da poco sposato, muore prematuramente per complicazioni inerenti una polmonite, Munch, commentando ironicamente la tragica notizia, indica la vita coniugale come causa principale dell'evento luttuoso; sembrerebbe che abbia, infatti, sostenuto che Andreas non fosse abbastanza forte per reggere le tensioni ed i dispiaceri che il matrimonio gli avrebbe procurato. La graffiante dichiarazione rivela e ribadisce l'indole apertamente misogina del pittore, rassegnato all'idea che ogni relazione amorosa sia destinata a finire repentinamente e dolorosamente in modo infelice, nonché conferma la teoria secondo cui uomo e donna vivono in un costante stato di conflittualità, in cui il primo interpreta sempre il ruolo del sottomesso alla seconda, che, da manipolatrice astuta, soggioga e porta alla disperazione la debole anima maschile.

Nel 1897, torna momentaneamente in Norvegia e nel luglio acquista la tenuta di Åsgårdstrand, che, in occasione del rientro definitivo in patria, prima di isolarsi ad Ekly, diventerà la sua dimora principale. La cittadina, abbiamo visto, è stata spesso utilizzata dal maestro come cornice ambientale nei suoi quadri degli anni Novanta: la riconosciamo in *Malinconia* (fig. 6), in *Chiaro di luna sulla spiaggia* (1892), in *Spiaggia* (1898), e in *Rosso e Bianco* (1899-1900, olio su tela, 41,6×30,1 cm, *MunchMuseum*, Oslo). Quest'ultima composizione, tra i dipinti cardine dell'allestimento berlinese, del 1897, allude al risveglio della sessualità e mostra due figure femminili contrapposte, sulla riva alberata del borgo: a sinistra una donna bionda, di schiena, in abito bianco, allude all'innocenza, mentre, a destra, in abito rosso, una seconda *silhouette* incarna la passionalità e la sensualità che contrasta simbolicamente, ma anche fisicamente, volgendo le spalle, la purezza della prima. La tela elabora, porta a maturazione e restituisce l'idea ginecofoba, conflittuale e poco edificante, di cui si è accennato in precedenza, di un rapporto tra i sessi destinato sempre a fallire, che diventa, nel disegno generale, condizione universale e destino di tutta l'umanità.

L'atteggiamento profondamente maschilista, largamente documentato nel *corpus* delle sue opere e nei suoi scritti, si sposa ineluttabilmente con l'ideale di *femme fatale* decadente, molto diffuso nella cultura del *Simbolismo* europeo (Gustave Moreau, *Salomè o l'Apparizione*, 1875, acquarello, 106×72,2 cm, *Museo d'Orsay*, Parigi) che confligge con l'altra tradizione pittorico-letteraria che, invece, riconsegna una visione idealizzata, anche se poco veritiera, di donna-angelo, portatrice di qualità spirituali e divine. Un idolo freddo, dal comportamento enigmatico, la cui origine e provenienza risultano ignote, misteriose ed insondabili; una creatura funesta, sanguinaria, implacabile, crudele, insofferente alla moderazione e alle regole, la donna fatale non ha nulla di virginale, puro o virtuoso, ma, al contrario, è latrice di inquietudini e di sventure. Così la precisa Munch e così la vuole la *koivij* dell'epoca [264](#).

Dalla fine dell'800 al primo '900, mentre sta ancora vivendo la turbolenta storia con Tulla, l'amore e le sue conseguenze diventano il centro catalizzatore della attività del pittore, che sviluppa ulteriormente le proprie convinzioni riguardanti il genere femminile e l'impossibilità di perseguire un rapporto di coppia felice e duraturo.

Il pensiero del maestro è condizionato dalle molte relazioni avute, che a loro volta sono inevitabilmente orientate, come in un circolo vizioso, dall'idea negativa di relazione tra sessi. Munch ha incontrato compagne tutt'altro che angeliche, dal carattere forte e determinato che incarnano le caratteristiche delle protagoniste dei suoi dipinti. Si tratta di donne-sirene che attraggono, spaventano ed atterriscono.

Lentamente e profondamente, dunque, si fa strada nella mente del pittore quel pensiero paradigmatico per cui ogni rapporto amoroso, quand'anche nato da forti passioni, è destinato a consumarsi rapidamente per poi concludersi con l'inevitabile, necessario ed disperato allontanamento. E se certamente le esperienze personali risultano assolutamente fondanti, nel processo di maturazione dell'idea che si rivela costantemente nella produzione artistico-letteraria, non meno importanti sono le vicende, ugualmente infelici, vissute da conoscenti e compagni, che concorrono largamente ed inesorabilmente al delinearsi della visione. Ricordiamo, per esempio, che l'impulso creativo di *Malinconia* (fig. 6) è la storia vissuta dall'amico Jappe. Inoltre, il maestro nei suoi scritti "fa tesoro" delle dolorose vicende amorose patite dai compagni *bohémien*s tedeschi e di Kristiania. Non ultima, ovviamente, l'influenza esercitata dalla coeva filosofia di Schopenhauer, che vede nella sensualità femminile il "supremo inganno", quello di colei che porta alla vita, ma anche alla morte.

Non stupisce, allora, che l'artista, memore dei conflitti patiti e delle relazioni dolorose, si sia persuaso di non essere destinato al successo amoroso, e, a pochi mesi dall'inizio della storia con la Larsen, quando ancora tra i due non sono sorti i noti problemi, il pittore auto ritrae significativamente la coppia in *Metabolismo* (1898-1899, olio su tela, 175×43 cm, *MunchMuseet*, Oslo): due figure nude, frontali, divise fisicamente e metaforicamente da un grosso albero della vita, che affonda le sue radici in un emblematico scheletro, evitano di guardarsi negli occhi e sono emotivamente e profondamente lontane, conscie dell'impossibilità di conseguire la vera felicità e di essere fatalmente destinati a soffrire [265](#). Non c'è alcun elemento positivo, ma solo risvolti di disperazione eppure la relazione è solo all'inizio!

Quando, successivamente, dopo il drammatico epilogo del 1902, il pittore rielabora ossessivamente la perdita dell'amata attraverso scritti e tele, alcune delle quali inserite nel *Fregio*, cristallizza la fallita relazione in immagini astratte e mnemoniche, che palesano, ancora una volta, quel forte senso di dominazione da parte della donna la cui presenza-assenza continua a torturarla e continuerà ad ossessionarlo fino alla crisi del 1908, quando chiede di disintossicarsi da una vita di vizi, ma anche dal ricordo assillante della relazione con Tulla. Opere emblematiche in tal senso sono: *Testa contro testa* (1905), *Desiderio* (1907), *Morte di Marat e Amore e Psiche* (fig. 13),

La *Morte di Marat*, del 1907, al di là dell'allusione storica contenuta nel titolo [266](#), fa riferimento proprio alla fine del rapporto con la Larsen, avvenuta definitivamente ben cinque anni prima, dopo l'accesa lite, ricordata nel quadro, con il sangue sul lenzuolo, nel corso della quale l'artista si ferisce alla mano sinistra (*Lastra radiografica della mano sinistra di Munch* (con i danni al terzo e al quarto dito), 1902, Archivio fotografico, *NatjionalMuseet*, Oslo). L'olio, dagli accenti matissiani, si caratterizza con una pittura estremamente sintetica e una tavolozza particolarmente squillante e variata nel colore e nei dettagli [267](#). La figura dell'amante-carnefice, fredda ed indifferente al dolore, completamente nuda, inespressiva ed implacabile, si staglia verticalmente sulla scena, e si impone all'osservatore spingendosi in avanti. Si tratta di colei che compie l'omicidio psicologico perpetrato ai danni del maestro che rimane ferito e privo di una prospettiva di vita felice per il resto della sua vita. La Larsen, al pari di Charlotte Corday, colei che pugnala a morte il rivoluzionario francese, colpisce metaforicamente e materialmente il maestro procurandogli una doppia lesione all'anima e alle dita; entrambe le offese non guarisco, a distanza di tempo, sono ancora lì a perseguitarlo e a ricordargli delle ferite nel corpo e nello spirito perpetrate da colei che avrebbe dovuto amarlo.

Con *Amore e Psiche* (fig. 13), l'artista apre un nuovo e tormentato capitolo d'indagine relativamente alle passioni amorose: la coppia di amanti, ancora una volta, simbolo mitologico di conflittualità perenne tra i sessi, si fronteggia in perfetta nudità, a capo chino, senza toccarsi. I corpi, in atteggiamento contrastante, sono realizzati attraverso grosse e marcate pennellate verticali, allusivamente più scure nell'uomo, di spalle e in ombra, più chiare nella donna in piena luce. Percepriamo una distanza sia fisica che emotiva: tra i due c'è incomunicabilità nonché impossibilità a stabilire un vero rapporto affettivo. La lontananza è, inoltre, sottolineata dalla resa rarefatta delle forme, che sembrano dissolversi lentamente e scomparire in un processo di assimilazione allo sfondo. Ma, nell'eterna battaglia tra i sessi, il dipinto allude sorprendentemente al raggiungimento di un diverso equilibrio: l'uomo, infatti, non è più sottomesso al giogo femminile della potente *Vampiro*, ma fronteggia mestamente la donna. E sebbene sia ancora una dichiarazione di impossibilità di riscatto per il genere umano dalla solitudine e dal dolore, cui l'umanità intera è condannata, apre la strada ad una rinnovata possibilità di relazione di coppia.

Il nuovo secolo, la Berliner Secession del 1902 e la nuova fase estetica

Durante la relazione con la Tulla, Munch viaggia ininterrottamente tra Copenhagen, Firenze, Roma, Como, Nizza e Berlino. In Italia, studia l'opera di Raffaello che lo affascina molto e diventa fonte di ispirazione per le decorazioni murarie in cui comincia a cimentarsi, nel nuovo secolo, e che diventeranno un *leitmotiv* nella produzione artistica successiva. Nel 1899, è anche invitato e partecipa alla *Biennale* di Venezia.

Dopo aver girato molto, tra l'Europa e il Bel Paese, rientra in Norvegia dove, tra l'inverno del 1899 e la primavera del 1900, è ricoverato presso il *sanatorio di Kornhaug*, nei dintorni di Lillehammer (nel Gudbrandsdalen), a causa di una crisi acuta di tisi, dovuta ad una

recrudescenza della malattia polmonare che lo accompagna sin da bambino. All'epoca l'unica cura esistente, per il miglioramento dell'affezione respiratoria, richiede la totale inattività dei pazienti in un luogo fresco, all'aria aperta, normalmente di montagna, seduti su sedie di vimini e avvolti in coperte di lana [268](#).

In questi anni, Munch espone con un certo successo in tutto il continente, e, nel 1900, partecipa con un proprio dipinto all'*Esposizione Universale* di Parigi.

Nel 1901, riporta l'amico Thiis, il pittore realizza *Ragazze sul ponte* o *Pikene på broen* (1901, olio su tela, 136×125 cm, *NasjonalMuseum*, Oslo), prima di una serie di dodici versioni diverse e numerose stampe. L'opera nasce in un momento emotivamente complicato, i rapporti con Tulla sono sempre più tesi e presto precipiteranno drasticamente, l'uso innaturale del colore e la prospettiva distorta alludono funzionalmente agli stati d'animo e alle palpitazioni che crogiolano l'interiorità del Nostro [269](#). Si tratta di uno dei soggetti più noti del maestro, come l'esecuzione su richiesta delle molte repliche testimonia, che ha nell'immediato un certo successo di pubblico: Antonia Hoerschelmann, storica dell'arte e curatrice dell'*Albertina* di Vienna, in occasione della mostra dedicata all'artista, dal museo austriaco, nel 2003, nel catalogo scrive che il dipinto, è stato fin da subito accolto con grande entusiasmo dai colleghi artisti berlinesi, ed è stato elogiato con slancio anche dalla critica contemporanea, come il dipinto più maturo e compiuto del maestro. Inoltre, riporta che Max Liebermann lo ha valutato come “il suo miglior dipinto” [270](#).

Ispirato alle luminose notti estive nordiche, inizialmente, infatti, la tela ha il titolo provvisorio di *Notte d'estate*, raffigura tre bambine, di spalle, mentre si affacciano sul pontile ligneo della piccola cittadina di Åsgårdstrand, verso la sponda occidentale del fiordo [271](#). Sullo sfondo un gruppo di edifici si riflette nel mare, mentre, sulla sinistra, oltre la folta chioma arborea di un grande albero, che in parte copre il maestoso maniero di Kiøsterudgården, che appare in molti dei suoi dipinti, si distingue chiaramente, sopra i tetti delle case, un astro celeste, forse una luna piena e bassa, che curiosamente, diversamente dal resto del paesaggio, non si rispecchia nell'acqua.

Dopo la definitiva rottura dell'armonia primordiale tra la natura e l'uomo sancita e gridata nell'*Urlo* (fig. 8), la cui ringhiera torna simbolicamente in questa composizione, con *Ragazze sul ponte* il maestro sembra voler annunciare un recuperato rapporto tra paesaggio e umanità che assieme paiono costituire un'entità non più in conflitto. La prospettiva del ponte, come nell'iconico *Grido*, rompe e contrasta la piattezza dell'invenzione ed è costituita dalla balaustra che sfuma e continua nella strada tortuosa, attirando l'attenzione dello spettatore che si trova proiettato dentro la scena. Per l'artista prendere singoli brani pittorici dalle sue composizioni e ricollocarli in nuove creazioni, citando sé stesso, non è una novità, anzi sembra essere un tema ricorrente nella sua pratica artistica: la fuga del notissimo *Scream* (fig. 8), che in qualche modo viene replicata in *Ragazze sul ponte*, infatti, sembra essere mutuata direttamente dall'espedito compositivo del balcone di *Rue Lafayette*. La sottile semplificazione, con cui sono resi i diversi elementi del dipinto (figure, paesaggio ed edifici), è riconducibile, abbiamo visto, ad una duplice motivazione: da una parte la necessità di esprimere un disagio interiore che altrimenti non sarebbe possibile comunicare, dall'altra si lega all'interesse che, in quel momento, l'artista sviluppa per visioni squisitamente infantili. Questa maniera semplificata conferisce, inoltre, all'opera un effetto decorativo esaltato dalle cromie vivaci degli abiti delle giovani che contrastano con il rosa cipria, l'azzurro e il verde scuro del paesaggio. La sobria tendenza alla resa formale, unita all'uso particolare del colore e alla scelta di un formato monumentale, ha indotto parte della critica ad accostare il quadro alla *Danza della vita*. Riteniamo, invece, che le due pitture mostrino differenze sostanziali: dal punto di vista tematico il primo comunica un simbolismo legato all'idea d'amore maturata negli anni dall'artista, mentre le *Tre bambine* esprimono uno stato di quieta serenità mancante al precedente, inoltre, sotto il profilo compositivo il dinamismo della *Danza*, orientata all'azione, contrasta con la statica visione contemplativa del secondo.

Il soggetto, abbiamo visto, fin da subito diventa centrale nell'attività del maestro che, a partire dal 1901, concepisce ben dodici versioni diverse, dieci delle quali sono conservate in importanti musei e gallerie pubblici del mondo: oltre alla versione del *NasjonalMuseum for kunst, arkitektur og design* di Oslo (1901), ricordiamo la composizione molto simile del *Pushkin Museum* di Mosca (1902), quella del *KunstMuseene* di Bergen (1902), quella molto diversa della *Thiel Gallery* del *ThielskaGalleriet* di Stoccolma (1903) e quella del *Wallraf-Richartz-Museum* di Colonia (1905) [272](#).

Il 1902, è anche l'anno in cui si apre la *V Mostra Secessionista di Berlino*, a cui Munch è invitato grazie all'appoggio di Paul Cassirer (1871-1926), segretario dell'organizzazione, che sostiene fortemente la sua partecipazione. Per la prima volta, si riallestitisce, integralmente, il *Fregio*: una mostra, dal titolo *Aus dem modernen Seelenleben*, di 22 dipinti, quasi tutti realizzati prima del 1895, montati sull'ormai canonico sfondo bianco, secondo l'impostazione del 1897 (con 4 sezioni tematiche legate vicendevolmente e intitolate: *I semi dell'amore*, *Sbocciare e appassire dell'amore*, *Angoscia* e *Morte*). Questa terza edizione del *Ciclo*, sebbene, segua l'allestimento delle due precedenti, mostra un significativo cambiamento nella presentazione dell'ultima sezione, la *Morte*, in cui, per la prima volta, l'evento viene proposto come conclusione drammatica ed inevitabile, e non più come un momento d'inquietudine oscuro ed impenetrabile. La rassegna rappresenta un punto di svolta sia per il maestro, la cui immagine assurge a icona dei tempi moderni, che per il locale mercato dell'arte, che finalmente si trova proiettato nel XX secolo. Per protesta, contro la presenza del Norvegese, 16 membri della giuria di ammissione all'esposizione, danno le dimissioni, la circostanza mette la *Secession* nella comoda posizione di poter allontanare dai propri ranghi, senza polemiche di ritorno, coloro che, ancorati ad idee conservatrici, non vogliono accogliere la necessaria e improcrastinabile azione di svecchiamento del mondo artistico.

Finalmente anche il pubblico accoglie positivamente e senza riserve il lavoro del maestro, riconosciuto all'unanimità come pittore moderno e d'avanguardia del momento; conquista definitivamente una fetta di mercato che gli consente di accantonare le costanti preoccupazioni economiche che lo attanagliano da sempre, nonché di mettere un certo ordine nella sua esistenza. Albert Kollmann (1837-1915), un vecchio conoscente e collezionista, si propone come suo manager in Germania.

Nello stesso periodo inizia a frequentare l'imprenditore tessile Herbert Esche [273](#) e l'oftalmologo di Lubecca Max Linde (1862-1940), tra il medico ed il Norvegese nasce una profonda amicizia che porta il primo ad assistere il secondo sia dal punto di vista psicologico che dal punto di vista artistico, come mecenate e promotore. A Linde si deve la pubblicazione, nello stesso anno, della prima biografia del maestro (LINDE 1902), poi ripubblicata, con il titolo *Edvard Munch*, nel 1905 (LINDE 1905).

Sono anni di serenità e distensione, il successo gli consente di esplorare nuove tematiche, di abbandonare le angosce ambientazioni tipiche della produzione matura, per eleggere soggetti più leggeri, non propriamente felici, ma privi di quell'ansia ed inquietudine palpitanti delle opere più note, che lo hanno reso famoso. Dal 1903, Munch entra nella cosiddetta fase estetica, fatta di dipinti gradevoli e piacevoli, e, anche se permane una certa cupezza, questa non prevarica né soggioga l'emotività del pubblico. Il rapporto con la Norvegia rimane complicato: all'inizio del XX secolo i giornali locali, *in primis*, l' "*Apfelposten*", attaccano ancora ferocemente il maestro, il suo stile pittorico continua a non piacere e molta parte della critica, soprattutto quella conservatrice, è convinta che sia un artista poco capace. Si ripete da più parti ed indefessamente il vecchio adagio secondo il quale il pittore non padroneggi ancora le tecniche artistiche, con conseguenti giudizi professionali ancora fortemente negativi.

Tra il 1903 e il 1908, Edvard ha una relazione con la musicista Eva Muddock (1872-1953), che diventa la sua nuova musa ispiratrice. Una donna vera, gentile, piacevole, diversa dalle frequentazioni tossiche precedenti [274](#). Nel dicembre del 1908, mentre Munch è ricoverato nel nosocomio di Copenaghen, Eva partorisce, in una clinica privata di Nykøbing Falster (Danimarca), i gemelli Isobel and Kai (Isabella e Edvard). È stato ipotizzato che il pittore, possa essere il padre, ma quando muore, nel 1944, i due sono adulti trentaduenni, e non hanno mai conosciuto il maestro che lascia, significativamente, tutte le sue proprietà alla comunità di Oslo, in quanto senza eredi.

Isabella diventa, come Eva, una musicista e madre di tre figli (tra cui Janet, alle cui dichiarazioni rinviemo per la questione); mentre Kai, Edvard, intraprende la strada della pittura, e, curiosamente, da adulto, comincia a manifestare una malattia di tipo mentale. Rinchiuso, come paziente a lunga degenza, in un ospedale psichiatrico danese, è avvicinato, nel 1960, dalla nipote, Janet, che, cresciuta negli Stati Uniti, vuole conoscere lo zio, la cui vita assomiglia in maniera inquietante a quella del millantato genitore, di cui porta anche il nome di battesimo. Da quell'incontro la ragazza viene a conoscenza della possibile parentela con il famosissimo artista norvegese [275](#).

Eva, che, al momento dell'incontro, ha una relazione saffica con la pianista Bella Edwards (1866-1954), viene ritratta con l'amica in *Concerto per violino* (1903, litografia, 55,4×76,4 cm, *Kupferstichkabinett, Berlin State Museums, Berlino*) [276](#). E quale musa ispiratrice, il suo volto compare in diverse litografie del periodo: *Salomè* (1903, litografia, 39,5×30,8 cm, *Nasjonalmuseet, Oslo*) e la *Spilla* (1903, litografia, 61,3×47,1 cm, *Nasjonalmuseet, Oslo*) [277](#). In una lettera inviata dal maestro, mentre i due si trovano lontani, è paragonata alla “pietra caduta dal mio cuore” [278](#), mentre nei suoi *diari* di lei afferma che ha “gli occhi come di un migliaio d'anni”.

Sull'onda del successo professionale, l'artista viene invitato ad esporre in tutta Europa, le mostre del *Fregio* continuano e si moltiplicano: il *Ciclo* è riallestito a Lipsia, nel 1903, a Kristiania, nel 1904, e a Praga, nel 1905. Munch, a dispetto di quanto avrebbe voluto, comprende che la *Serie* non può essere venduta in un'unica soluzione e si convince ad alienare singolarmente le tele, smembrando, però, il concetto d'insieme. Nondimeno, alla fine, la circostanza non sembra disturbarlo molto, anche perché continua a produrre nuovi dipinti in sostituzione di quelli ceduti, e, sebbene, l'aspetto complessivo ne risulti evidentemente modificato, l'attività creativa dell'artista, orientata al rispetto dei temi e dei soggetti, precedentemente individuati, fa sì che il senso generale, quello originario, rimanga intatto ed immutato [279](#).

Nel 1904, ormai famoso ed affermato professionalmente, firma un contratto con il mercante berlinese Bruno Cassirer (1872-1941) [280](#); partecipa alla *Wiener Secession* e diventa un punto di riferimento per i pittori della nuova generazione, i cd espressionisti tedeschi, che vedono nell'espressività personale e meditativa del Norvegese una necessità profonda e una via ancora poco praticata che il mondo artistico non deve farsi sfuggire. Il forte legame è rilevato e testimoniato da Giulio Carlo Argan (1909-1992), eminente storico dell'arte italiano del secolo scorso, che nella sua *Storia dell'Arte* spiega come l'*Espressionismo* sia nato “sotto il segno della pittura” del maestro: “La rappresentazione deve in un certo senso autodistruggersi: la parola deve diventare, o tornare ad essere, urlo. Il colore deve bruciarsi nella sua stessa violenza: non deve significare ma esprimere. Perciò da Gauguin Munch prende la tendenza a servirsi dell'incisione: intesa però come una pittura a cui è stato sottratto, con il colore, il senso della vita. E se talvolta il colore viene recuperato nell'incisione stessa, non è più un colore legato alla sensazione e all'emozione visiva, ma un colore dato dopo, che null'altro vuol definire se non lo stato d'animo, il clima o l'atmosfera dell'immagine. La poetica di Munch è direttamente o indirettamente collegata con il pensiero di Kierkegaard, che soltanto nei primi decenni del Novecento comincerà ad essere conosciuto in Germania: si deve dunque a Munch, che soggiornò più volte in Germania, la spinta «esistenzialista» che farà nascere l'Espressionismo, che è nato infatti nel nome e sotto il segno della sua pittura» [281](#).

Tra coloro che si rifanno al pittore ci sono Egon Schiele (1890-1918) e Oskar Kokoschka (1886-1980), quest'ultimo, nel 1952, scrive anche un articolo-elogio dedicato al maestro in cui esprime tutta la gratitudine e l'ammirazione per il suo pionieristico lavoro d'*Avanguardia* [282](#).

La presenza dell'artista è sempre più richiesta, espone un po' ovunque, sia dipinti che opere grafiche. Ma la tranquillità e la serenità del momento sono destinate a non durare, già dal 1906, il maestro sente un tumulto interiore che lo porterà, nel 1908, a scegliere il ricovero volontario in clinica. Nell'estate del 1907, è in vacanza in Germania e trascorre le serate frequentando abitualmente case di tolleranza, fumando e bevendo alcolici senza sosta. Le opere del periodo evidenziano il complicarsi ulteriore del già problematico rapporto con l'altro sesso. In *Brothel scene. Zum Sussen Madel* (fig. 14),

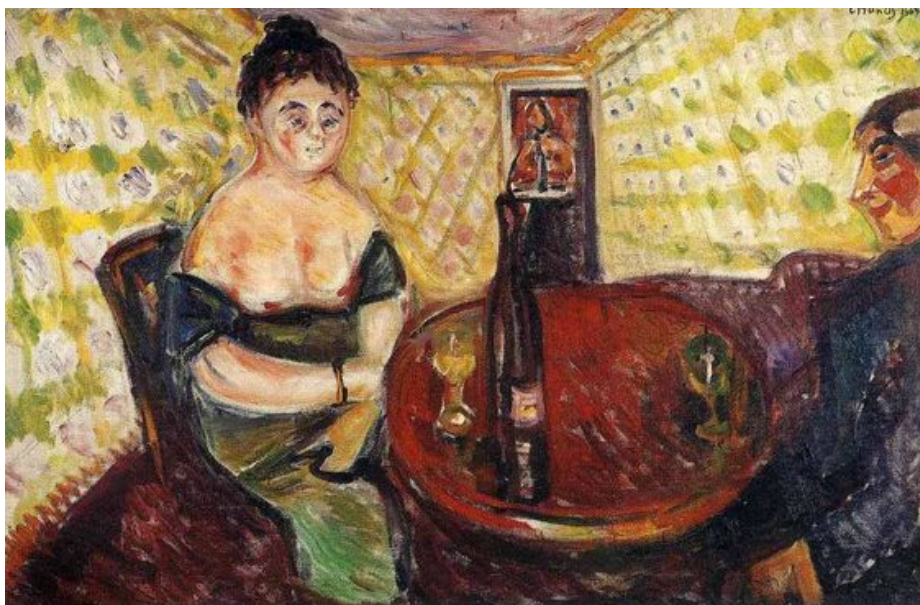


Fig. 14 - EDVARD MUNCH, *Brothel scene. Zum Sussen Madel*, 1907
olio su tela, 85 X 131 cm., MunchMuseet, Oslo
Foto cortesia di Giorgia Duò

il maestro inscena un momento di vita quotidiano all'interno del tipico bordello: la sordida interazione tra una prostituta e un cliente. Una scena forte, cinica, espressiva ed emotivamente claustrofobica.

La pace del periodo estetico sembra finita. Munch si sente bloccato in una fase emotiva di infelicità ed instabilità, che, nei suoi appunti, definisce “l'inferno” [283](#). Gli effetti della fosca e violenta relazione con Tulla, in cui è rimasto intrappolato, cinque anni prima, sono ancora vividi e presenti, sente che la salute mentale è gravemente minata dal suo stile di vita, sempre in bilico e al limite, non c'è nulla attorno a lui che gli faccia presagire una risoluzione positiva e benché famoso e stimato, riprende a soffrire di una forma di depressione che erompe in profondi attacchi nervosi, esasperati dall'abuso di alcolici e dal continuo vagabondare da una città all'altra [284](#).

Tra il 1907 e il 1908, Munch lavora al dipinto *Due persone sole* (1898-1900, 80×110 cm, *Collezione privata*): l'opera rielabora il tema di una precedente stampa (*I solitari*, 1894, acquaforte, 15,5×21,4 cm, *ThielskaGalleriet*, Stoccolma), e ne fa l'ennesima dichiarazione di lontananza e fatale solitudine cui l'intera umanità è destinata. La scena è ambientata in un clima di apparente serenità e calma, i due amanti, però, sono distanti e lo saranno per sempre. La donna, come di consueto fredda e distaccata, sembra già aver dimenticato il compagno; non vediamo il volto, ma il linguaggio del corpo, la gestualità e la prossemica indicano un atteggiamento sicuro ed assertivo di chi ha ormai deciso; l'uomo, invece, anche lui di spalle e curvo sotto il peso della disperazione, cerca ancora la compagna, attaccato alla flebile speranza che possa cambiare idea. Con la postura di chi, prostrato all'inafferrabile amante, la insegue inutilmente, rivela la sua condizione d'animo, la sofferenza e la difficoltà patite, perché lei, che rappresenta il suo unico grande amore, è andata oltre e lo ha già dimenticato.

Prima di crollare sotto l'inevitabile crisi psicotica, che lo coglie nel 1908, il maestro si dedica con un certo interesse alla tecnica fotografica [285](#). Con un piccolo apparecchio *Kodak Cam*, che, grazie all'autoscatto gli consente di guardarsi e auto-ritrarsi dal di fuori, compie un esercizio di drammatica introspezione, definita negli appunti “fotografia fatale”, comunicante ancora una volta lo sfaldamento e la solitudine cui è condannato l'uomo moderno [286](#). Una serie di autoscatti, privati ed intimi, documenta dall'esterno lo stato di escluso universale e fa luce sull'ossessione mentale, che logora il maestro, raccolta attorno alla visione maniacale dell'individuo solo, e, non a caso, si rappresenta morbosamente concentrato sulla condizione di emarginato. Non si tratta, però, del τόπος letterario dell'isolamento dell'artista che si sente perseguitato dalla vita, piuttosto consiste nell'indagine sulla solitudine che affligge chiunque si adegui o non si adegui ai tempi.

La crisi psicotica e la rinascita degli ultimi anni

Agli inizi di ottobre del 1908, Munch è ospite presso l'*Hotel Wied* di Copenaghen, i giorni passano tra intense e faticose mattinate di lavoro e fumose nottate all'insegna di vizi e pesanti bevute. Le già precarie condizioni di salute psico-fisica sono aggravate da un'esistenza da nomade cui lo costringono le continue inaugurazioni di mostre che, in giro per l'Europa, si susseguono a ritmi serrati. Sfinito nel fisico e nella mente, deve convivere con i soliti problemi mentali e con nuove situazioni di tensione, fino a quando, all'alba del 3 ottobre, scoppia in una crisi psicotica acuta: è preda di deliranti allucinazioni, dice di sentire delle voci. Sceglie autonomamente di ricoverarsi nella clinica privata dell'amico dottor Daniel Jacobsen (1861-1939) e vi rimane fino al 30 aprile 1909 [287](#).

Durante la degenza, il maestro, sottoposto a diverse terapie (massaggi, bagni di varie sostanze e ripetuti trattamenti di elettroterapia, che rappresentano l'ultima novità in campo terapeutico), documenta il ricovero attraverso disegni, dipinti e scritti [288](#). In *Autoritratto in Clinica* (1908/1909, schizzo su carta 13,7×21,2 cm, *MunchMuseet* Oslo) si vede il medico, assistito da un'infermiera, occuparsi del pittore attraverso l'azione elettrica. Nella parte superiore del foglio il pittore appone una frase manoscritta piuttosto eloquente del suo pensiero: «Il professor Jacobsen elettrifica il celebre pittore Munch e porta al suo fragile cervello una forza positiva maschile e una forza negativa femminile» [289](#). La cura dell'elettroshock viene proposta al paziente al fine di una “disintossicazione” mentale dalla figura di Tulla, che, a distanza di 6 anni, ancora lo ossessiona. Nei mesi passati in riabilitazione, Jacobsen diventa uno dei soggetti preferiti di Munch, a lui dedica molte annotazioni, ritratti e persino un olio (*Professor Daniel Jacobsen*, 1908-09, olio su tela, 204×111,5 cm, *MunchMuseet*, Oslo). Dal *Diario* apprendiamo di un rapporto non proprio paritetico tra i due, il pittore sente rispetto e avverte tutto il fascino legato all'autorevolezza del ruolo del luminare, “(...) è un bravo medico – scrive – (...) cammina come un papa tra infermiere vestite di bianco e pallidi pazienti. (...) tutto era bianco eccetto Jacobsen (...)» [290](#), le parole rivelano l'ossequio e il timor-reverenziale nutriti nei confronti del medico e, seppur intimidito e vacillante al suo cospetto, la grande ammirazione provata lo convince a domandargli “di posare” per un suo quadro. A parti invertite, il maestro intuisce di aver, in un certo senso, ripreso il controllo «sentivo di dominare lui – scrive nel taccuino - proprio lui che mi aveva dominato» e mentre lo ritrae «in piedi, tra le fiamme dell'Inferno, mentre guarda verso il basso come un papa guarda dall'alto, e sotto le infermiere in abito bianco e noi, i pallidi e ammalati pazienti (...)» implora « (...) misericordia e divenne così gentile come una colomba (...). Quando ho dipinto Jacobsen ero io il padrone» [291](#).

Il dottore ha, evidentemente, il polso di ferro, l'artista mal sopporta la sua autorità e cerca di prendersi la rivincita nei momenti in cui l'uomo posa per lui, ma alla fine viene dimesso dall'ospedale convinto a seguire tutte le sue prescrizioni: niente tabacco, niente sigarette, niente alcol, niente veleni e niente donne.

I mesi di degenza e terapia sono per il Norvegese anche l'occasione per riflettere sulla sua condizione malato psichico e di genio, nel *Diario* annota di non voler rinunciare al suo «(...) malessere, perché gran parte della mia arte gli è debitrice. (...) le mie sofferenze sono parte di me stesso e della mia arte. Esse sono inestricabili da me e il loro annientamento significherebbe la distruzione della mia arte» [292](#), sebbene questo comporti cambiare la sua stessa natura, mutare forse in un altro individuo e perdere la propria identità, prende la consapevole decisione di voler lavorare alla guarigione attenendosi alle predette indicazioni: “donne senza veleni, sigarette senza tabacco e bevande senza alcol” [293](#).

Una volta uscito, nel 1909, convinto dall'amico Jappe, fa finalmente ritorno in Norvegia, inizia un nuovo capitolo della sua vita, molto diverso da quello precedente, è un uomo che ha deciso di riconciliarsi con sé stesso, con le proprie radici e con la propria condizione nervosa: adotta uno stile di vita salutare, particolarmente attento alla dieta, al punto da diventare vegetariano, rinuncia definitivamente al bere ed è più controllato nel fumo e negli altri vizi; ricusa il disordine e il caos; viaggia anche meno, limitandosi a brevi trasferte d'affari; evita situazioni amorose potenzialmente tossiche; infine, frapponendo tra sé e il mondo un metaforico recinto, le mura del proprio *atelier*, in cui la solitudine da condanna diventa scelta di vita.

Dapprima, si stabilisce sulla costa, nella sua casa di Åsgårdstrand, da dove può dipingere guardando il mare e il paesaggio, quindi, nel 1916, acquista la tenuta nel quartiere di Skøyen della capitale; quivi si ritira, per i successivi 28 anni, in quasi totale isolamento, non frequenta che pochi amici intimi e qualche acquirente facoltoso, così si guadagna l'epiteto “il solitario di Ekely” [294](#).

Venuto meno il fantasma persecutorio della malattia, l'animo, rasserenato, si riflette nella sua arte, che, diventando più estroversa, ma non meno convincente, esprime un inedito senso di quiete ed armonia: abbandonato l'immaginario angosciante legato alla sua famiglia, reso universale nelle sue composizioni, cambia il carattere dei soggetti che, meno pessimisti, si tingono di colori vivaci. La tormentata qualità della sua arte, la carica emotiva e la potenza evocativa, tipiche della produzione matura, si perdono, senza rinunciare a quella capacità introspettiva che seguita a persuadere il pubblico, emotivamente coinvolto in situazioni non più negative.

Il cambio di rotta è annunciato dal suo primo grande progetto pubblico: la decorazione muraria per l'Aula Magna dell'Università di Kristiania. Si tratta di un *Fregio*, di nove pannelli murari, che lo impegna per 7 anni, dal 1909 al 1916, in cui si affronta il tema dell'uomo in balia degli elementi universali del mondo, le cd "potenti forze eterne", con un *Sole*, come figura centrale, a cui lavora dal 1909 al 1911, che sorprende, riscalda e riscatta, circondato da una serie di narrazioni legate alle scienze naturali, alla religione e alla nascita dell'universo (*Il sole*, 1908-1911, olio su tela, 780×455 cm, *Aula Magna Università di Oslo*, Oslo; *La montagna umana: verso la luce*, 1927-1929, olio su tela grezza, *MunchMuseet*, Oslo) [295](#). La composizione rappresenta un nuovo punto di partenza per la carriera del maestro, essa simboleggia il potere e l'ingegnosità della vita, «Un sole abbagliante di luce, simbolo dell'onnipotenza e dell'energia della natura, la ruota del sole si alza sopra il mare e l'orizzonte, che divide esattamente a metà l'immagine e irradiando si frange come un gigantesco caleidoscopio. È l'immagine della creazione della luce che aveva ossessionato gli artisti romantici del Nord-Europa, laddove il lungo inverno la estingue e tanto più drammatica è la resurrezione del sole che durante l'estate regna sulla notte» [296](#).

La sua ideazione si radica profondamente nel processo di rinascita dalla crisi che lo ha visto ricoverato per diversi mesi nella clinica psichiatrica danese. Si tratta, infatti, di una assertiva dichiarazione di energia positiva contro la depressione lunare della malinconia, tipica del vecchio Munch, il modo, cioè, del nuovo Munch di "uccidere il chiaro di luna" come urlato a gran voce dai futuristi in quegli stessi anni! [297](#) E allora, in quel lancio di scaglie di colore del disco solare, avvertiamo un impeto vitalistico che mette in fuga gli antichi fantasmi [298](#).

Il *Ciclo* dell'Ateneo rappresenta il prosieguo naturale del *Fregio della vita*, «il fregio – scrive il maestro – mostra dolori e piaceri dell'esistenza individuale vista senza rendere la distanza, i pannelli dell'università mostrano le eterne forze universali» [299](#). Le scene monumentali, caratterizzate da colori freschi e decisi e da quello spirito insolitamente ottimista, sono elaborate come vere e proprie finestre spalancate su un mondo dall'aurea rinnovata [300](#). Questa inedita attitudine positiva trova riscontro nell'ennesimo mutamento della pratica artistica: con le tele dell'Aula Magna, assistiamo, infatti, ad una nuova e crescente necessità di frantumare la superficie e la linea.

L'artista procede a colpi di pennello, senza rispettare i contorni che, dal tratto largo e nervoso, come segni di frusta, corrono attraverso la pittura in verticale, in orizzontale e in diagonale, sfilacciando l'immagine e allo stesso tempo bloccandola in una matrice di confluenze cromatiche. Una precoce prova di questa svolta stilistica la si intravede nella resa pittorica di *La morte di Marat*, dove, nella continuità dei contorni e nel delimitare le zone di colore, già si presenta l'allontanamento dal *Sintetismo*, praticato in precedenza.

I maestosi pannelli (*La Storia*, *Alma Mater* e *Il Sole*), estranei alla tipica produzione munchiana, si inseriscono nel solco della grande pittura murale norvegese dei protagonisti (Erik Werenskiold (1855-1938) e Gerhard Munthe (1949-1929)), pur discostandosene per motivi, stile e tecnica. Essi mostrano, invece, un debito verso il *Fregio di Beethoven* di Klimt, ideato, nel 1902, per il *Palazzo della Secessione* viennese. Oltre che indicare una ultima via nella produzione del pittore, segnano anche un nuovo corso per l'arte monumentale nordica, proclamando il maestro iniziatore della moderna decorazione murale scandinava, rinnovata nel repertorio dei temi indagati e nelle forme, non più retorico-classiceggianti [301](#). Ne il *Sole*, fonte primaria di luce, Munch rende omaggio alle sue infinite energie, con un dipinto che è un inno alla vita. Nonostante le notevoli dimensioni, il pittore abdica alla tradizionale tecnica su muro ad affresco, preferendo, invece, la tela, più consona a ricevere la sua vigorosa pennellata, che imprime e sprigiona la potenza del colore di questa fase. Il soggetto occupa e domina centralmente la scena; si erge all'orizzonte e si impone con tutta la sua forza vitale, invadendo con la luce dei raggi, che si espande all'intorno coprendo tutto lo spettro dei colori (giallo, arancio, rosso, viola, blu e verde), l'intero creato, il mare, il cielo e la terra. Ne risulta un

paesaggio ampio e scenografico che si apre tra due zone rocciose, un'insenatura a semicerchio che fa da eco all'astro che tutto abbraccia, che dona la vita, il calore, la luminosità e che annienta le tenebre della complicata esistenza moderna.

Subito dopo aver vinto la gara per la *Hall* dell'Università, nel 1910, partecipa, per l'ultima volta, con 4 litografie, al *Salon des Indépendants* di Parigi.

L'anno successivo espone in Germania i disegni progettuali per il *Fregio* dell'Università ed altri dipinti di nuova ideazione.

Saldamente affermato come uno dei più importanti artisti modernisti europei, viene invitato in tutta Europa; nel 1912, alla mostra *Sonderbund* di Colonia, assieme a Picasso, viene accolto come uno dei pittori viventi tra i più significativi della modernità e capostipite dell'arte contemporanea, gli viene, addirittura, riservata una sala che lo celebra, assieme ad artisti di fama ormai indiscussa, ma defunti, come Cézanne, Van Gogh e Gauguin. A dispetto di tanta risonanza in tutti gli ambienti, i Musei e le istituzioni ufficiali di Stato tardano, però, ad arrivare ad esporre le sue opere nelle proprie collezioni.

Nel 1913, la sua arte sbarca oltreoceano e partecipa con una cartella grafica, di otto incisioni, all'*Armony show* di New York, evento che segna l'inizio dell'*Arte Moderna* negli Stati Uniti.

Dal 1916, anno in cui acquista la proprietà di Ekly, sceglie di isolarsi ulteriormente e sempre più progressivamente dalla vita sociale, il rapporto con la capitale norvegese rimane quello di sempre, teso ed ostile nonostante la riconosciuta fama internazionale. Il ritiro dalla scena pubblica non gli impedisce, però, di rimanere costantemente aggiornato sui movimenti della pittura europea, che riversa nella sua arte. Continua ad essere molto produttivo ed attento fin quasi alla fine della sua esistenza.

Nel 1917, lo storico dell'arte tedesco, Curt Glaser (1879-1943), pubblica a Berlino una nuova monografia del maestro (ristampata successivamente nel 1918 e nel 1922).

L'anno successivo, il *Fregio della vita*, modificato ed arricchito di nuove aggiunte, è esposto alla *Galleria Blomquist* di Oslo: l'opuscolo di presentazione della mostra è redatto, per la prima volta, dal maestro che, con le sue parole e secondo la propria visione, riferisce sul suo significato. Il *Ciclo* è poi allestito, per l'ultima volta, nel 1927, con una mostra-evento dislocata su due sedi in contemporanea (Oslo (289 quadri) e Berlino (244 dipinti)). La *Serie* è cresciuta esponenzialmente rispetto al primo allestimento, che contava solamente 6 tele, arrivando a diventare una poderosa narrazione di vita. Anche nel suo ultimo decennio di attività, Munch non smette mai di lavorarci.

Nel 1918, la *Bremer Kunsthalle* riceve, in forma di dono da parte della *Galerie-Vereins*, una replica de *Madre morta*, l'acquisizione da parte dell'istituzione pubblica dà inizio al nuovo processo di affermazione presso i luoghi dello Stato, e, nel 1921, la *Frankfurts Städtische Galerie* acquista due opere del pittore. Negli anni '30, a dispetto della nota riluttanza del maestro a separarsi dalle proprie composizioni, quasi tutti i musei tedeschi importanti possiedono quadri del Norvegese. Molto richieste sono ora le discusse prime prove, e, nel 1931, la *NasjonalGalleriet* di Oslo acquista la prima versione di *Bambina malata* (fig. 1).

Quando, la sorella Laura muore, nel 1926, Edvard si ritira ulteriormente nell'isolamento della propria casa, interrotto solo dalla presenza di Inger la minore, che non ha il permesso di salire al secondo piano [302](#).

Qualche anno dopo, nel 1930, l'artista subisce una lesione ai vasi capillari dell'occhio destro, rischia la cecità. Il ricovero e le cure gli permettono un graduale recupero. La tragica esperienza, però, particolarmente gravida per un artista, lo induce a studiare, con pazienza e con la curiosità di uno scienziato, i disturbi visivi e le conseguenze della malattia. Li racconta in una serie di disegni ed acquarelli a carattere quasi astratto che si realizza in composizioni di cerchi concentrici intorno alla parte colpita. Da essi emerge significativamente il ricordo della malattia e come questa abbia influito su quella parte di esistenza. Non si tratta, propriamente, di opere d'arte, ma rappresentano una testimonianza del dolore personale estendibile, ancora una volta, a tutta l'umanità.

L'anno seguente muore la zia Karen, Munch non ha la forza di presenziare ai funerali assieme alla famiglia, che già frequenta poco, ma che sostiene economicamente con generosità, per cui

vi assiste dalla vettura a distanza [303](#).

Al 1933, risale il suo ultimo viaggio fuori dalla Norvegia, si reca a Göteborg; il suo settantesimo compleanno è festeggiato in patria come festa nazionale e gli viene conferita la *Grande Croce di St. Olav*. L'anno successivo, riceve l'onorificenza di *Commandeur de la Légion d'Honneur* dalla Francia, che spera in una sua visita che, però, non avviene.

Membro dell'*Accademia Tedesca delle Arti* e socio onorario dell'*Accademia Bavarese di Arti Figurative*, in tutta Europa, è acclamato come artista di primo piano. La sua produzione prodigiosa non si ferma, i soggetti, abbiamo visto, mutano carattere, ma non perdono di convinzione, anche se la carica emotiva tipica degli stati psicologici estremi delle opere della maturità non c'è più. Si limita a realizzare ritratti, per lo più su commissione (*Harry Kessler*, 1906, olio su tela, 200×84 cm, *Neue Nationalgalerie*, Berlino) [304](#) e, talvolta, operai al lavoro o mentre arrancano nella neve (*Spalaneve*, 1931-1933, olio su tela, 192,5 × 130 cm, *MunchMuseet*, Oslo; *Lavoratori nella neve*, 1913-1915, olio su tela, 800×642, *MunchMuseet*, Oslo); i nuovi temi, non più mutuati da esperienze intime, ma frutto di osservazioni ed introspezioni su soggetti esterni, sono caratterizzati da quella rinnovata forza vitalistica, introdotta con il *Sole* dell'Università, e da un inedito dinamismo, di matrice forse futurista [305](#). La potenza emotiva delle composizioni precedenti lascia il posto ad un *mood* struggente e nostalgico. Dal punto di vista stilistico assistiamo all'approfondimento dell'orientamento, preannunciato con *La morte di Marat*, verso il linguaggio *fauve* e il colorismo di Matisse: la libertà delle pennellate, il ricorso a colori accesi, usati in modo complementare e la resa sintetica e semplificata delle forme denotano, infatti, un debito, seppur episodico, verso i francesi. A questa fase matissiana appartiene *Modella con sedia di vimini* (1919-1921 ca, olio su tela, 122,5×100 cm, *MunchMuseet*, Oslo), le cui suggestioni espressioniste sono evidenti nell'uso di tinte divise e stridenti: la scena è occupata, quasi per intero, dalla modella nuda, in piedi, con lunghi capelli spettinati, il corpo ruotato di tre quarti, le braccia distese lungo i fianchi e la testa inclinata verso il basso. Sulla sinistra intravediamo la sedia in vimini, che dà il titolo al dipinto, coperta da un tappeto decorato a vivaci motivi geometrici. I colori appaiono insolitamente saturi, vividi e sgargianti, sia nel fisico della donna, contraddistinto da toni che vanno dal giallo all'azzurro, con tocchi di rosso e di verde, che nei capelli scuri dai riflessi blu elettrico. Un'analoga luminosità, di stessa matrice, suggerita dall'accostamento dei complementari blu e arancione, con ombre verdi e viola, si ritrova sullo sfondo, aperto prospetticamente verso la fuga della stanza. Il rapporto con Matisse, abbiamo detto, è puramente episodico, presto, infatti, il Francese muta il suo colorismo in una decoratività che rimane estranea a Munch orientato, invece, verso un'espressività ancora più forte e violenta.

Altra tela emblematica della produzione tarda è *Autoritratto tra l'orologio e il letto* (fig. 15)



Fig. 15 - EDVARD MUNCH, *Autoritratto tra l'orologio e il letto*, 1940-1943
olio su tela, 149,5 X 120,5 cm., MunchMuseet, Oslo
Foto cortesia di Giorgia Duò

in cui il maestro si ritrae in piedi, in posa statica, e si descrive impietosamente nella propria decadenza fisica tra un emblematico orologio e un altrettanto significativo letto, due oggetti mutuati dalla quotidianità che si caricano di una valenza allusiva centrale: l'artista sembra, infatti, dichiarare di trovarsi nella condizione di attesa dell'ora fatale, tra l'inesorabile scorrere del tempo e il sonno eterno, che giungerà a breve. Una serie di elementi simbolici rimarca il significato metaforico della composizione: la luce, allegoricamente dietro le spalle del protagonista, suggerisce di una vita vissuta, di cui rimane ancora ben poco; l'orizzontalità del letto incrocia la verticalità dell'orologio a formare due assi che definiscono lo spazio fisico del quadro, nonché a delimitare figuratamente quello dell'esistenza; il riflesso a terra, della porta a vetri, disegna una simbolica croce ai piedi del soggetto e deflette l'idea di pavimento da sostegno vitale a pietra tombale; infine, il *nudo di donna*, presente in altro a destra del dipinto, è lì a significare, come un *memento mori*, che si tratta di passioni oramai dimenticate [306](#).

Gli stessi ultimi drammatici autoritratti realizzati dal Norvegese mostrano, con una nuova e diversa concretezza, una consapevolezza fisica di sé che raggiunge toni deflagranti (*Vagabondo nella notte*, 1923-1924, olio su tela, 90×68 cm, MunchMuseet, Oslo; *Autoritratto con cappello e cappotto*, 1923-1924, olio su tela, 80×135 cm, MunchMuseet, Oslo; *Autoritratto con mani in tasca*, 1926, olio su tela, 104×65 cm, MunchMuseet, Oslo).

Anche quando riprende temi passati, questi sono resi con un colore che si sfalda o muta in evocazioni [307](#), di queste nuove versioni, l'artista scrive nel *Diario* che «(...) sono ombre e movimenti (...) ombre come le vede il prigioniero in cella, quelle curiose, grigie strisce d'ombra che fuggono e poi tornano, che scivolano via e si riuniscono come ventagli» [308](#).

Ancorché elogiato da Goebbels, nel giorno del suo settantesimo compleanno, come erede della natura nordica, colui che ha saputo liberare l'arte da ogni *Naturalismo* artificiale per riportarla alle origini della vera ed eterna creatività artistica della razza ariana, con l'avvento del nazismo, le sue opere sono incluse nella famigerata lista dell'azione nazionalsocialista *Entartete Kunst*, quindi, 82 dei suoi quadri sono rimossi dai musei, assieme a quelle di Picasso, Matisse e Gauguin, e, nel 1937, il regime indica 71 dei suoi dipinti tra le opere da distruggere. Quando, però, si diffonde la voce che le epurazioni si stanno scagliando contro l'arte del maestro, interviene il gerarca che, nutrendo ammirazione per l'artista, fa in modo che i suoi lavori non vengano portati all'Esposizione di Monaco sull'Arte *Degenerata*.

Il 27 aprile del 1940, nove giorni dopo l'occupazione tedesca, Munch, che rifiuta sistematicamente ogni forma di avvicinamento ai tedeschi, respinge tutti i tentativi del governo di Vidkun Quisling, collaborazionista norvegese, di convincerlo ad appoggiare il regime a garanzia del suo interesse, e, per evitare trafugamenti e dispersioni dei suoi quadri, stipula un accordo con il sindaco del Comune di Oslo per il trasferimento delle opere presso un "luogo sicuro".

Il 19 dicembre 1943, una settimana dopo l'80° compleanno di Munch, una gigantesca esplosione scuote la capitale, l'artista si sveglia di soprassalto per il rumore, si alza ed inciampa nell'oscurità invernale. Il giorno dopo si desta raffreddato e febbricitante, dall'influenza non si riprende più completamente e all'inizio del 1944 si ammala seriamente di bronchite che degenera in polmonite; il 23 gennaio, appena un mese dopo il suo ottantesimo compleanno, muore pacificamente nel suo letto.

L'affare "Munch e il nazismo", iniziato come un dramma con ostacoli e rifiuti da parte del pittore, si conclude con un atto tragicomico, in cui il governatore del Reich Josef Antonius Heinrich Terboven e Quisling fanno deporre ghirlande celebrative sulla bara del pittore, che non ha mai accettato alcuna forma di collaborazione con il regime.

Alla sua morte, i familiari riescono finalmente ad accedere al secondo piano della casa, da anni interdetto a loro e agli ospiti, quivi, stipati in diversi armadi e stanze, alcune delle quali chiuse e dimenticate da tempo, sono rinvenuti 1008 dipinti, 4443 disegni, 15.391 stampe, 378 litografie, nonché sculture, manoscritti (diari, lettere, annotazioni ...) e diverse fotografie. Il tutto viene donato per volontà del maestro alla città come legato testamentario.

Il lascito ha dato vita al *MunchMuseet*, che è inaugurato il 29 maggio del 1963, dopo che, nel 1949, il consiglio comunale approva la costituzione di un museo per la conservazione del patrimonio ereditato dal maestro e, nel frattempo, accresciuto dalla donazione della sorella Inger, morta nel 1952.

La residenza, ereditata anch'essa dalla comunità locale, viene, purtroppo, demolita nel 1960. Del complesso sopravvive nella forma originaria solo l'*atelier invernale* del pittore, progettato, nel 1919-20, dall'architetto del municipio Arnstein Arneberg (1882-1961) all'interno dell'ampia tenuta, e ingrandito, dieci anni più tardi sui disegni dell'amico Henrik Bull (1864-1953). Ekely è oggi una fondazione e lo *studio* di Munch, ancora funzionante, viene utilizzato da aspiranti giovani artisti norvegesi e stranieri pronti a raccogliere il lascito del maestro. La proprietà viene aperta a visitatori solo in alcune e sporadiche occasioni.

Dopo la sua scomparsa, la fama del pittore continua a crescere e le sue opere hanno sempre più fortuna. Per aver percorso ed aperto strade ai suoi tempi inconcepibili ed impensabili è ammirato e rispettato dai grandi pittori del Novecento, in particolare dagli espressionisti, di cui è l'indiscusso precursore, ma ai quali non si unisce mai, nonostante le reiterate richieste di partecipazione. È diventato, anche se ancora non c'è unanime riconoscimento, colui senza il quale la vera *Arte Moderna* e le molteplici tendenze che ne sono scaturite probabilmente avrebbero avuto esiti diversissimi.

Ma per tutta la vita l'artista afferma con ostinazione di essere nel suo profondo simbolista e di aver mantenuto sempre un linguaggio figurativo formale [309](#). Di lui Argan asserisce che «non crede al superamento, ma al ribaltamento dell'Impressionismo: dalla realtà esterna all'interna. La sua tendenza spiritualistica lo porta verso il Simbolismo, ma anche il Simbolismo va rovesciato: non dev'essere un processo di trascendenza, dal basso all'alto, ma un processo dall'alto al basso, dal trascendente all'immanente. Il simbolo non è oltre, ma dentro la realtà; attacca le radici stesse dell'essere, l'esistenza e l'amore, l'amore diventa ossessione sessuale, la

vita morte» [310](#). E se in Munch, e, a partire da lui, non conta più la sola rappresentazione, un nuovo ruolo viene riservato alla materialità della pittura, dei suoi strumenti e alla capacità di evocare sensazioni. Ciò non significa che la forma venga meno o che i nuovi mezzi espressivi prevarichino la composizione, anzi, grazie all'inedita alleanza tra *medium* e resa formale si crea una nuova sintonia tra figura, ambientazione e significato.

L'armonia, nata da quell'agire, che si innesta tra l'artista, la tela, la pittura, le idee e le energie della natura, e che, dall'intimo del gesto e dal profondo del colore, sovrasta e tormenta, ma, alla fine, purifica ed aiuta a far emergere la visione dell'artista, proietta il pittore e la sua opera nel nuovo secolo tenendolo, però, ancorato saldamente all'evocazione del *Simbolismo* di fine '800.

Appendice 1

Contesto e κοινὴ culturale nordica

Se l'infanzia dell'artista è, indubbiamente, condizionata da situazioni che minano l'emotività del giovane Munch e contribuiscono a generare quello stato di profonda angoscia ed inquietudine che ritroviamo nella sua produzione, che, evidentemente, prima di riversarsi nella sua arte, è già presente nell'animo del maestro, non condividiamo l'idea che limita il delinearsi della sua introversa e fosca personalità ai condizionamenti biografici o alla mera fascinazione provata nei confronti di sentimenti negativi, come ansia, inquietudine, sofferenza e morte tipica delle popolazioni nordiche.

La sua pittura, intrisa di introspezione e di acute analisi dei moti interiori dei soggetti, è un qualcosa che travalica l'autobiografismo e si inserisce nel più ampio e vivace contesto socio-culturale fatto di *querelle*, battaglie ed affermazioni personali ed universali che la letteratura e la filosofia del tempo restituiscono. Quanto perseguito dal Nostro lo ritroviamo, infatti, negli esiti delle ricerche portate avanti dai drammaturghi connazionali e dai filosofi del tempo.

Henrik Johan Ibsen (1828-1906) [311](#) e August Strindberg (1849-1912) [312](#) sono stati i due maggiori drammaturghi della letteratura della Scandinavia; nemici e amici, vicini e lontani, seppur con molte diversità, scrutano con un fare inclemente la società moderna e le sue contraddizioni. Strindberg si considera più leggero del collega norvegese, il cui duro spirito vichingo impregna il suo lavoro con restituzioni crude e profonde, e reputa l'anima svedese, la sua, più affine a quella francese, e dunque, più leggera, raffinata ed elegante. La loro opera risulta fondamentale per comprendere il cosiddetto *Secolo Breve* e la sempre più fitta opacità del presente. Ribattezzati in Francia "les révoltés scandinaves", sono tra i più acuti interpreti della crisi contemporanea, allo stesso modo Munch in pittura assurge allo stesso palco. Non è un caso, pertanto, che nella Berlino di fine '800 si proclami che "dal Nord arrivi la luce", come ad intendere che la cultura eversiva delle latitudini più fredde giunge per rischiarare e rinnovare le convenzioni bigotte dell'*Impero guglielmino* alle soglie del XX secolo. L'intero teatro del Novecento, dalle *Avanguardie* in poi, sarebbe semplicemente impensabile senza i contributi, le suggestioni e gli stimoli contenuti nelle loro *pièce*.

In rari momenti di sincerità, Strindberg riconosce a Ibsen il ruolo di maestro: si deve, infatti, a lui quell'azione dirompente che porta il teatro nordico ad una maggiore libertà nel concepire l'idea di scena, nonché l'introduzione di quello sguardo impietoso nei confronti della vita da cui lo Svedese parte per attuare la sua rivolta. E se prima di Ibsen la funzione del teatro è ancora legata alla catarsi consolatoria, a partire da lui viene meno ogni forma di edulcorazione delle apparenze e si comincia a lanciare delle sonde emotive che scavano e vanno in profondità estrema, per cui i personaggi e la stessa messinscena diventano profondamente psicologici. Lo stesso processo investe la pittura di Munch, che rivela una certa conoscenza e sintonia con il lavoro dell'anziano drammaturgo, considerato, non a caso come un fratello. A partire, poi, dalle novità ibseniane, Strindberg attua quel processo di eversione del teatro borghese attraverso una sperimentazione ed una ricerca di forme teatrali più moderne e novecentesche. I legami tra il Nostro e i due scrittori sono forti e diretti nonché provati dalle reciproche suggestioni [313](#).

Il fatto che Munch condivida il suo pensiero con quello dei due Scandinavi, ed insieme restituiscano uno spaccato di una società smarrita e spaurita, alla costante ricerca di un perché

inafferrabile ed indecifrabile, corrobora la teoria secondo cui le sue restituzioni pittoriche siano il risultato di suggestioni non esclusive o biografiche, ma frutto di istanze di natura socio-culturale influenzate, anche, dalla coeva corrente filosofica esistenzialista di matrice nordica (*in primis*, Søren Aabye Kirkegaard, filosofo danese (1813-1855) padre dell'*Esistenzialismo*, ma anche Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) di cui l'artista realizza un ritratto postumo (1906, olio su tela, 201×160 cm, *ThielskaGalleriet*, Stoccolma)), nonché dalla neonata scienza psicanalitica di Sigmund Freud (1856-1939), a cui l'artista guarda con ossessione, trovando interessante l'idea, propugnata dall'Austriaco, secondo cui la società borghese, bloccata ed inibita da convenzioni bigotte, è governata da impulsi sessuali repressi.

La teoria esistenzialista di Kirkegaard, con cui il Nostro entra in contatto a metà degli anni '80, asserisce che l'arte debba rappresentare l'inquieta ed intima esperienza del suo creatore, non deve, cioè, raffigurare “ciò che appare, ma ciò che sente”. Il pensiero è chiaramente condiviso da Munch che nel suo *Diario* scrive di non dipingere “ (...) ciò che vedo, ma ciò che ho visto» [314](#); concetto ribadito nella diffusa e nota affermazione secondo cui “ (...) non si dovranno più dipingere interni con gente che legge o donne che lavorano a maglia. Si dipingeranno uomini che vivono, che respirano, che sentono che soffrono, che amano» [315](#). Più in particolare, ritroviamo interpolazioni tra il pensiero del pittore e alcune considerazioni di Kirkegaard, “oppresso dal sentimento dell'angoscia” [316](#) e in preda “fin dall'infanzia (...) della forza di un'orribile malinconia” [317](#), in cui il Norvegese si ritrova. E la visione della vita umana elaborata dal Danese secondo un procedere per *step* (fase estetica, fase etica, fase religiosa) ispira chiaramente la struttura del *Fregio della vita*, strutturato secondo l'alternanza di quattro momenti progressivi e fondamentali del vivere dell'uomo.

La novità del suo linguaggio, dunque, ha dei riscontri analoghi nella cultura nordeuropea *lato sensu*. Dall'avvicinamento alle riflessioni e posizioni dei protagonisti del tempo, Munch matura un linguaggio permeato dal senso d'incombente angoscia e di morte che aleggia nei suoi quadri e che riverbera nei pensieri dei filosofi e negli scritti dei poeti e drammaturghi.

Appendice 2

La scrittura-laboratorio nel Diario di Munch

Appena ventiseienne, il maestro inizia ad appuntare, quasi maniacalmente, le sue esperienze su fogli e taccuini; la sua scrittura si rivela su migliaia di carte, spesso embricate da immagini, simboli e colori (figg. 2 e 9). Il *MunchMuseum* di Oslo, dal 2014, ha avviato un progetto di digitalizzazione di tutte le lettere, i diari e i manoscritti conosciuti; è stata creata una piattaforma dove poter fare ricerche d'archivio in ordine cronologico, per personalità e per parole chiave [318](#).

La scrittura del maestro, ortofonetica, priva di punteggiatura e maiuscole, si realizza in annotazioni caotiche e tentativi letterari, in prima e terza persona, che passano da soggetti reali a personaggi immaginari. Questa ricca letteratura di carattere intimistico, stesa nell'arco della sua intera esistenza è oggi significativamente detta *Diario Illustrato* (uno zibaldone personale, che accompagna gran parte della vita del pittore a partire dal 1889, fino almeno al 1935) [319](#). Definiti dal maestro “diari dell'anima”, egli li considera una sorta di finestra sulla propria intimità, «ho intenzione – scrive, nel 1929, all'amico storico dell'arte svedese Ragnar Hoppe (1885-1967) - di raccogliere in un insieme gli appunti (...) che io chiamo diari dell'anima (...), provo a organizzarli, ma non so che cosa ne verrà fuori» [320](#).

Dal Diario emerge, come necessità indeclinabile, l'ossessione di annotare qualsivoglia vicenda occorsagli, affiora altresì la cupa e fosca personalità, che ritroviamo anche nella produzione artistica, di uomo, incapace di comprendere la ragione ultima dell'esistenza. Dalla lettura combinata di scrittura e quadri scaturiscono interpretazioni e spiegazioni più o meno convincenti dei suoi lavori, uno spaccato piuttosto preciso del pensiero dell'autore la cui arte, afferma in un'annotazione, “(...) si nutre del sangue dell'artista” [321](#). Oltre a testimoniare della diretta relazione tra vita e pittura, ci informa di vicende private, di innamoramenti, di amori, di sentimenti feriti, di stati depressivi e di angoscia, ma anche dei ripetuti incontri con la morte

[322](#). Questo *Diario*, insomma, sebbene sia un insieme convulso e caotico di note manoscritte, ancora parzialmente inedito, di cui Marco Alessandrini, medico psichiatra, direttore scientifico della *Scuola di Specializzazione in Psicoterapia* di Chieti, interessato alla figura di Munch e a quanta parte di autobiografia entri nella sua opera, nel 2007, realizza una raccolta abbastanza sistematica, è lo strumento che meglio ci rivela i tormenti e gli stati d'animo del pittore, nonché un *medium* operativo attraverso cui l'autore si interfaccia ed si interroga, prima che i quadri prendano forma. Ed è significativo che, nelle intenzioni testamentarie del maestro, stilate nel 1940, alla sua morte, tutti gli scritti (diari, lettere, note e romanzi con immagini inframmezzate ...) debbano passare alla *Municipalità di Oslo*, con la precisazione che il "(...) giudizio di esperti deciderà se e in quale misura debbano essere pubblicati» [323](#).

Il *Diario*, dunque, ci consegna una sintesi della vita, delle opere e dell'attività creativa del maestro inserite in uno spaccato della società smarrita e spaurita, alla costante ricerca di un perché inafferrabile ed indecifrabile, in cui si muove il Norvegese. L'attività diaristica diventa il testimone privilegiato della ricerca sperimentale messa in atto dal maestro e viene utilizzata come strumento di pianificazione e ispirazione. Attraverso i fogli Munch realizza, cioè, *collage* di immagini e parole, variamente colorati e delineati, volti a focalizzare il perché delle sue azioni e facendo del *Diario* il luogo della progettazione, in cui emozioni, sentimenti ed evocazioni che inizialmente si affastellano nella mente e nelle pagine scritte, emergono più chiaramente e lucidamente per essere delineati e trasposti sulla tela (figg. 2 e 9). Per ulteriori approfondimenti sul *Diario* si veda: *Munch et la France* 1991, appendice.

Appendice 3

Hestekur

Nel linguaggio popolare la locuzione la *Hestekur* allude alla condizione tipica degli equini che presentano temperature febbrili oltre i 40 gradi, e che, talvolta, si manifestano anche negli uomini, per le quali si rende indispensabile una dose di medicinale sovrabbondante affinché abbia un effetto risolutivo. Più precisamente, la *cura da cavallo* indica la drastica ed energica terapia rivolta a chi corre il rischio di morire per iperpiressia (la cd "febbre da cavallo"). Nell'arte di Munch la *Hestekur* è la pratica radicale, perseguita dal Norvegese, di lasciare asciugare i quadri all'aria aperta, appesi alla vegetazione o distesi al suolo, in tutte le stagioni dell'anno, in balia dei vari fenomeni atmosferici, degli escrementi animali (di uccelli e topi che l'artista non rimuove in quanto ritenuti parti integrante della creazione artistica), della polvere e della muffa di qualche angolo buio della casa, in cui le tele sono state dimenticate, dopo essere state graffiate, scalfite o ferite da qualche chiodo sporgente, arrugginito o da legni appuntiti, o esposte al fumo delle candele. Così operando, l'eccessiva brillantezza dei colori ad olio risulta sensibilmente attenuata; l'apparente finitezza iniziale della composizione si presenta, cioè, minata profondamente da imperfezioni fisiche, perché, nella mente del maestro, solo in presenza di difetti un'opera può dirsi un buon lavoro; infine, cosa più importante, il radicale trattamento porta a maturazione e completamento il dipinto che, solo così, ritiene il maestro, può assumere un aspetto "accettabile". L'artista è, infatti, convinto che, essendo i propri lavori uno strumento di comunicazione di sentimenti di decadenza, distruzione e dissolvimento, esporli all'aria, alle intemperie della natura (pioggia, vento, neve, sole ...) e al contatto con il mondo (polvere, ruggine, escrementi, muffe, cera, fumo di candele ...) sia un modo per temprarli e renderli protagonisti di quella 'cura' che è parte della genesi artistica. Non a caso nel *Diario* troviamo annotazioni in cui si afferma che la natura è diventata il suo *atelier* ("(...) il cielo è diventato tetto e la terra pavimento» [324](#)) e di voler sottoporre le sue opere «al sole d'autunno come immensi gioielli» [325](#)). A questa prassi il Norvegese assoggetta, quasi sistematicamente, tutte le sue pitture che oggi risultano minate *ab origine* nelle condizioni conservative. Quando, ritiratosi dalla vita mondana, Munch, che non smette di dedicarsi all'arte, dall'interno della propria villa, matura l'abitudine di dipingere all'esterno, continua altresì la prassi di terminare le opere con la *Hestekur*, e, ricevendo pochi e selezionati visitatori-compratori-mecenati nell'intimità della sua tenuta, nel suo *atelier en plain air*, essi si mostrano molto sorpresi davanti ai dipinti che, in primavera, sono appesi agli alberi del giardino e che, in inverno, stanno sepolti nella neve che l'artista spazza via con la scopa! [326](#). Di fronte alle espressioni di stupore e di contrarietà dei convenuti, il maestro spiega loro che i colori per maturare hanno bisogno di sole, di sporco, di pioggia e che i quadri vivono nella «precarietà di ogni organismo vivente, nelle macchie e nelle rughe affiora la loro anima e affida alla collaborazione della natura lo smorzare dei contrasti dei contorni, la calcinatura di

pigmenti che assumono la qualità asciutta degli affreschi come un reciproco appartenersi e completarsi tra arte e natura. L'una trapassa nell'altra e viceversa» [327](#). Quando, poi, nel 1944, il Nostro muore e lascia in eredità, alla città di Oslo, un patrimonio di quadri, stampe, fotografie e appunti diaristici, sono pochi i pezzi che possono essere subito esposti alle pareti di un museo, senza un necessario intervento di consolidamento delle superficie pittoriche, e ancora oggi, molte delle sue tele necessitano di azioni continue di mantenimento e conservazione, nonché di prolungati periodi di semi-oscurità volti a prevenire e contingentare i processi di degrado innestati dalla *Hestekur*. In particolare, l'elemento più critico è individuato nell'instabilità delle pellicole cromatiche.

Appendice 4

Il Manifesto di St. Cloud

«Si dipingeranno uomini che vivono, che respirano, che sentono che soffrono, che amano. Sento che lo farò, che sarà facile. Bisogna che la carne prenda forma e che i colori vivano (...). Molti ritengono che un dipinto sia finito quando il maggior numero possibile di dettagli è stato completato, ma anche una singola linea può essere un'opera d'arte (...), un'opera d'arte proviene direttamente dall'interiorità dell'uomo. L'arte proviene dalla gioia e dal dolore. Maggiormente dal dolore (...)» [328](#). Questa annotazione con altre riflessioni scritte, con il tempo, hanno assunto valore di enunciato teorico sull'arte; in particolare, la nota è stata ripresa ed inserita nella letteratura sul *Simbolismo*, quindi, definita dalla storiografia *Manifesto di St Cloud* [329](#). Il *Decalogo* è da considerarsi il nuovo programma artistico di Munch che, come abbiamo visto, condivide la riflessione-ricerca con l'amico Goldstein, le cui determinazioni sfociano nel testo di estetica della letteratura *Kammeratkunst*, l'equivalente in letteratura del *Manifesto* di Munch, che il Danese programma di pubblicare senza riuscirvi [330](#). Dopo che l'artista, nel tentativo di sfuggire ad un'epidemia divampata nella capitale e prostrato dalla notizia della morte del padre, si allontana dal frenetico ambiente intellettuale ed internazionale di centro città, per rifugiarsi nell'intimità del sobborgo parigino, inizia a frequentare quotidianamente l'amico, incontrato in un bar, nasce tra i due una rara e profonda intesa, sia personale che artistica, che conduce all'elaborazione dell'emblema della letteratura simbolista noto come *Manifesto di Saint Cloud*. I due, giunti a considerazioni comuni, formulano una nuova visione artistica, ispirata alle conversazioni, intercorse nel buio delle umide stanzette dell'albergo di periferico, sull'aspetto doloroso e vivido delle esperienze amorose vissute da entrambi [331](#). Ovviamente, non disponiamo di trascrizioni delle loro chiacchierate, pertanto ci affidiamo a quanto si apprende dalle lettere della lunga relazione epistolare intercorsa tra i due e dai testi sull'argomento [332](#).

Le parole rivelano una rinnovata consapevolezza artistica, nata da una condizione di crisi personale ed intensa, non sappiamo se dovuta alla scomparsa del genitore o al clima empatico di condivisione delle dolorose vicende con l'amico Danese o ancora dalla combinazione degli eventi, ciò che è certo è che da questo momento il lavoro del maestro sarà un qualcosa di profondamente intimo, emotivo, travagliato, nonché spogliato da qualsivoglia situazione di tipo fenomenologico-descrittivo.

Inizialmente, il *Manifesto* è uno schizzo letterario del diario parigino [333](#), il testo a stampa del 1928, *Livsfrisen tilbilse* [334](#), costituito da un quadro narrativo di ampio respiro, racchiude un contenuto centrale più piccolo, in forma di poema in prosa. Nell'*incipit* della storia viene presentato un "io narrante" (spesso identificato con lo stesso Munch) che acquista un biglietto d'ingresso per un luna park di Parigi (al tempo, la città pullula di questi luoghi moderni tipo parco divertimenti-locale notturno, una combinazione di caffè, musical e intrattenimento), che ha espone il titolo "Danseuse espagnole" [335](#), tratto dalla locandina pubblicitaria, eseguita da Jules Chéret (1889), per il locale di cabaret *Montagnes Russes*, aperto nel 1888-1889 [336](#), che in seguito cambia il nome in *Olympia* [337](#). L'io narrante, vagando in quel luogo, gremito di gente, disorientato dai caleidoscopici effetti della modernità, ne descrive la tipica atmosfera da sogno. Entra in contatto con una variegata folla di estrazione sociali varia: una circense, in calzamaglia viola, cammina su una corda tesa, in un ambiente grigio-azzurro per il fumo del tabacco; un gruppo di cantanti rumeni, in abiti sgargianti, attira la sua attenzione, subitaneamente distratta dalla presenza di una prostituta con cui non riesce a stabilire un contatto e da una

coppia colta in un momento intimo e privato, mentre l'uomo sussurra alla donna, tra i lunghi ed arruffati capelli, parole inafferrabili. Quest'ultima visione, nella mente del Nostro, assume carattere di sacro, e quando scrive, in riferimento al suo Fregio, che “il pubblico dovrebbe sentire il sacro in questo - e dovrebbe togliersi il cappello come in una chiesa”, allude probabilmente a come si sia sentito lui di fronte alla scena. Quindi, stordito dall'atmosfera multiforme, rumorosa e colorata, il protagonista entra in una situazione di *trance*. Il testo si conclude con il sé che si ritrova sul marciapiede del *Boulevard des Italiens*, circondato da mille stranieri i cui volti, illuminati dalla bianca luce elettrica e da giallognoli becchi a gas, risultano spettrali, mentre vaga come un “io” tra “gli altri” (un'evidente anticipazione del quadro *Sera su Karl Johan* del 1892 (fig. 3)).

Nel 1928, l'artista raccoglie alcuni testi significativi, scritti in vari momenti, a partire dai primi anni Novanta, ispirati alle riflessioni avute con l'amico danese, li riunisce e li riassume in questo piccolo libretto a stampa, sotto forma di programma artistico, in cui si spiega anche il concetto di *Fregio* come narrazione, e si chiarisce che l'idea di collegare i vari dipinti in un'ottica ciclica risale proprio al soggiorno parigino! Ma, non essendo stato pubblicato, l'opera non è inclusa, per esempio, nella monografia di Thiis [338](#), in quanto non è nella sua disponibilità. Successivamente autori come Ingrid Langaard [339](#) e Reinhold Heller [340](#), vi fanno riferimento per spiegare il credo artistico del maestro che abbandona il mondo fenomenologico della ripresa reale per santificarsi ad una realtà interiore. Sissel Bjørnstad e Arne Eggum definiscono il *Manifesto di Saint-Cloud* un “bozzetto letterario” [341](#) la cui struttura narrativa è riferibile agli anni 1889-1890, ma la definizione programmatica sembra essere più tarda [342](#).

Appendice 5

Der Fall Munch

Nel 1892, quando il *Verein Berliner Kunstler* invita il giovane Munch di Kristiania ad esporre in Germania, non ha dubbi sulla qualità delle sue opere, poiché la raccomandazione arriva da Eilert Adelsteen Normann, un membro dell'associazione piuttosto rispettato che, con i suoi paesaggi di fiordi molto realistici, ha un grande successo in Germania. Munch, però, ha già sviluppato quello stile sperimentale e moderno che sciocca il pubblico conservatore nonché l'ala più tradizionalista dell'istituzione. Lo scultore Max Kruse (1854-1942) sugli eventi del 5 novembre riferisce: «abbiamo invitato Edvard Munch a una mostra. Senza avere idea che le sue opere avrebbero suscitato tanta indignazione, persino rabbia, tra gli anziani membri, più conservatori, dell'Associazione» [343](#). Appena aperta l'esposizione, il comitato, scioccato dalla visione delle tele, torna di corsa nella sala riunioni e Anton von Werner (1843-1915), presidente dell'Istituzione, ne dichiara, senza averne l'autorità, la chiusura in quanto esibisce una meschina ed oscena presa in giro dell'arte. Sulla stampa tedesca compare e si diffonde una vivace ed animata discussione nota come: *Caso Munch* (in tedesco *Der Fall Munch*, *Munch-Affäre* o *Munch-Skandal*, in norvegese *Affæren Munch*)

Per porre rimedio all'attacco morale in atto e affrontare la questione con tempismo, al *Verein* si convoca una seduta d'urgenza e, nonostante la resistenza interna dei membri più giovani, che chiedono addirittura una nuova commissione, si vota, in gran fretta, per la chiusura e lo smantellamento [344](#). A qualche ora dal voto un'ottantina di artisti pro Munch, capitanati da Max Liebermann (1847-1935), pittore tedesco di origini ebraiche, lascia la sala e il *Kunstverein*, colpevole di rappresentare e rimanere ancorato al passato, di annoverare tra le proprie file solo accademici provinciali, non in grado di apprezzare la sorprendente tecnica, apparentemente sommaria e brutale, del maestro, autore di soggetti angosciosi e criptici, e, soprattutto, di non vedere che il futuro dell'arte è nella pratica d'avanguardia indicata dal Norvegese. La sera stessa fondano la *Vereinigung Berliner Künstler* (Libera Associazione degli Artisti di Berlino) che, nel 1898, convoglierà nella *Berliner Secession* [345](#). Senza volere Munch porta lo scompiglio sulla scena artistica tedesca e conduce alle estreme conseguenze una situazione di tensione già presente, anche se solo in forma latente, nella comunità artistica della capitale. L'evento si inserisce, infatti, nell'acceso e più ampio dibattito culturale europeo, innescando un'accelerazione alla volontà di staccarsi dalla paludata arte tradizionale che si esercita ancora nelle istituzioni accademiche e nei centri espositivi ufficiali. Questi venti di

liberazione conducono a quello scossone artistico noto come Secessioni, scaturito, evidentemente, dalla vicenda censoria: prima Monaco (1892), poi Vienna (1897) e, infine, Berlino (dichiarata ufficialmente solo nel 1898, ma in essere, evidentemente, già dal 1892).

La stampa dell'Impero tedesco che ha battezzato l'episodio *Der Fall Munch*, prende posizione quasi unanime contro l'arte del maestro, genericamente ascritta alle categorie estetiche del brutto e del frammentario, e contro le correnti avanguardistiche dell'era guglielmina: il critico del "Frankfurter Zeitung" condanna l'artista come "l'avvelenatore dell'arte e l'imbratta tele del Nord" ("Nordic dauber and poisoner of art") [346](#), parimenti Adolf Rosenberg (1850-1906), giornalista del quotidiano conservatore "Die Post", disgustato dalla mostra, scrive della "crudeltà e meschinità del sentimento" ("Roheit und Gemeinheit der Empfindung") nonché della "mancanza di forma e brutalità della pittura" ("Formlosigkeit und Brutalität der Malerei" ausließ") [347](#). Poche, ma significative, le voci fuori dal coro: il critico Theodor Wolff (1868-1943) dalle colonne del liberale "Berliner Tageblatt" difende lo "stato d'animo malinconico nei lavori del maestro" ("melancholische Stimmung in Munchs Arbeiten") e rimprovera con forza le azioni repressive della Kunstverein, soprattutto perché compiute paradossalmente in nome della libertà artistica [348](#); dal quotidiano liberale-democratico "Vossische Zeitung" e, sorprendentemente, dal giornale monarchico-conservatore "Die Kreuzzeitung" si palesano, seppur, cauti, intendimenti non dissimili [349](#).

Per l'Heller e il Legenfeld il *Caso Munch* si pone, nello sviluppo della storia delle avanguardie, come l'evento chiave per la nascita dell'arte moderna in Germania [350](#), nessun'altra vicenda artistica ha suscitato tanta agitazione e fermento sui *feuilletons* locali [351](#), al punto da essere considerato il più grande scandalo che il mondo dell'arte tedesco abbia vissuto in epoca imperiale (1871-1918).

Nel 1997, la ricercatrice-pubblicista Monika Krisch, a proposito del "Affæren Munch", ha operato un'interessante analisi dei criteri di valutazione estetici e politico-culturali messi in campo dalla stampa guglielmina sulla mostra berlinese. Dopo aver individuato ed analizzato i 17 quotidiani editi all'epoca della vicenda, rileva che le posizioni politiche dei giornali non hanno condizionato il giudizio culturale espresso dal recensore della rassegna, per cui l'orientamento ideologico non corrisponde a modelli culturali prestabiliti o indicati dalla linea editoriale. Riporta, pertanto, che chi recensisce l'esposizione, sebbene giornalmisticamente e politicamente schierato, dal punto di vista culturale non sembra subire l'influenza dell'editore. Da fronti opposti giungono, infatti, visioni non dissimili, quasi unanimi, riguardo la mostra, quasi sempre culturalmente connotata come scandalosa; più sorprende è, invece, la circostanza per cui i pochi articoli a favore della rassegna arrivino da critici che militano su fogli ideologicamente avversi: liberal-democratico, i primi, e monarchico conservatore, il terzo [352](#).

Appendice 6

Fregio della vita e sinestesia

Quando Munch scrive che le sue opere, riunite nel *Fregio*, sono diventate una "sinfonia" allude plausibilmente, alla ricerca di musicalità perseguita dal Nostro nella sua arte e si collega idealmente al pensiero wagneriano di *Gesamtkunstwerk* o di opera d'arte totale. Richard Wagner (1813 -1883), uno dei più importanti e celebri musicisti di ogni epoca, conosciuto, principalmente, per le sue composizioni e per i suoi drammi musicali innovativi; è figura romantica, controversa, per il suo rapporto di amicizia con Nietzsche [353](#), e ha esercitato una certa influenza sulle nuove generazioni. È stato il promotore dei concetti di *Arte totale* (parole, musica e scena), di *Continuum musicale* (melodia infinita) e di *Leit motiv* (motivo conduttore che identifica personaggi e situazioni) nell'ambito musicale.

Il termine *Gesamtkunstwerk*, usato per la prima volta, nel 1827, dallo scrittore e filosofo tedesco K. F. E. Trahndorff (1782-1863), viene fatto proprio da Wagner, che lo inserisce nel suo saggio *Die Kunst und die Revolution* (1849), ed indica l'ideale opera teatrale in cui convergono, in un'ottica di completezza e perfetta sintesi, diverse discipline (dalla musica alla drammaturgia, alla coreutica, alla poesia, alle arti figurative). Per il Tedesco la massima e più completa espressione della *Gesamtkunstwerk* è l'arte teatrale dell'antica Grecia. scena

Nell'affermare «Io sostengo che un fregio possa presentare le stesse qualità di una sinfonia, e che abbia la capacità di librarsi nella luce e di inabissarsi nelle profondità. (...)» [354](#) o che «musica e spettacolo si fondono in un'unica esperienza» [355](#), il Norvegese implicitamente dichiara che il *Fregio* possa derivare da quell'idea di “opera d'arte totale”, in cui musica, teatro e arti visive si fondono, come nell'antica tragedia greca, in un'espressione unica ed universale. A corroborare questa visione sinergica tra più discipline, la lettera, del 1899, inviata all'amico Frederick Delius (1862-1934), compositore inglese, incontrato a Parigi, nel 1896, in cui il maestro propone un progetto, non meglio specificato, tra arte e melodia («Perché non mettiamo mano alle progettazioni per quell'idea con incisioni grafiche e musica e con J.P. Jacobsen?» [356](#)). Ma Delius, che si è già cimentato in un'avventura simile, ponendo in musica alcuni poemi del danese J. P. Jacobsen (1847-1885), scienziato darwiniano, botanico, poeta, scrittore e autore di romanzi (*Fru Marie Grubbe* (1876), *Niels Lynhe* (1880)), conoscendo l'entità di un simile impegno, declina rispettosamente l'invito lasciando il progetto irrealizzato [357](#). Non avendo ulteriori notizie circa la proposta mai accolta, né approfondita, non sappiamo se essa si riferisse a un'attività a stampa o piuttosto a una *performance* teatrale o ad altro. E, per quanto suggestiva sia l'idea che Munch si muova all'interno del concetto di *Gesamtkunstwerk* e pensi ad un'opera in cui arti visive, teatro e musica si fondono in un unico lavoro che abbia il carattere di globalità, questa rimane una mera ipotesi, avvalorata solo dalla profonda fascinazione provata per il musicista, che, in relazione alla sua arte, è citato diffusamente dal pittore nel suo *Diario*, e del quale dimostra di conoscerne molto bene l'estetica. Conferme scritte alle reali intenzioni, dunque, non ce ne sono. Rimane il fatto che Munch possiede un'incredibile capacità di affondare il suo operare artistico-estetico nella materialità sinestetica e che questo approccio, benché forse inconsapevole, avrà un largo seguito nell'arte delle *Avanguardie* novecentesche.

NOTE

[1](#) Nel 2023 cadono i 160 anni dalla nascita dell'artista che, tra '800 e '900, ha rivoluzionato il concetto di arte traslando l'attenzione e la percezione dell'opera dal *vedere* al *sentire*. Il presente *dossier* nasce da un lavoro iniziato con la classe V C del *Liceo Bramante* 2021-2022 e vuole raccontare il maestro e le sue opere.

[2](#) *Apogeo-expo* 2009, p. 8; THOMPSON - SORVIG 2008, p. 30.

[3](#) Difficilmente catalogabile, il Norvegese, a seguito di una formazione semi-accademica esordisce con un *Naturalismo* di stampo nordico, poi, dopo un intermezzo di tipo romantico, imbocca la strada prima dell'*Impressionismo*, secondo una visione intima e propria, quindi, approda ad un *Espressionismo*, ancora formale, il cui linguaggio ben si confà al proprio temperamento appassionato. Nelle fibre della percettività impressionista dei paesaggi, del sole, delle luci notturne, il maestro sviluppa un intenso e personale colorismo, particolarmente espressivo che si innesta tanto nella stilizzazione dello *Jugendstil*, quanto nel *Sintetismo* simbolista di matrice *Nabis*, per dare luogo a personaggi e sfondi, ormai indistinti tra di loro, uniti in un'assoluta emotività e in profili a onde che evocano insieme il mare, le grida, il sogno, ma anche la realtà sociale nei suoi aspetti più conflittuali e difficili. Così operando la sua arte e i suoi soggetti assurgono a rappresentazione che è, al tempo stesso, quotidiana e cosmica.

[4](#) La preoccupazione affiorante in Boccioni verso l'umanizzazione dell'assunto modernistico, spinta talvolta alla drammatizzazione, è posta in diretta relazione dalla critica di Maurizio Calvesi, (1927-2020), accademico dei Lincei, storico dell'arte e critico italiano, recentemente scomparso, con la tendenza alla ricerca emotiva del Norvegese (cfr. CALVESI 1958, *passim*).

[5](#) *Dizionario dell'arte* 2008, p. 596.

[6](#) Non è un caso che alcune delle composizioni più famose nascono proprio da iniziali riflessioni scritte, veri e propri schizzi letterari, che, elaborate successivamente nella mente del maestro, diventano le opere pittoriche che conosciamo e studiamo.

[7](#) MUNCH E. 2007, *introduzione*.

[8](#) Il *Diario*, dunque, riconsegna uno spaccato di una società smarrita e spaurita, alla costante ricerca di un perché inafferrabile ed indecifrabile, esattamente come fanno la filosofia e la letteratura del tempo. Nell'immaginario collettivo il pittore, visto come il maestro dell'*ennuie*, è colui che sa esprimere al meglio, oltre la rappresentazione

grafica, il senso di malinconia, inquietudine ed angoscia di vivere tipicamente nordiche. Ciò che Søren Aabye Kirkegaard filosofo danese (1813-1855), padre della teoria filosofica dell'*Esistenzialismo*, definisce “essere oppresso dal sentimento dell'angoscia” (cfr. KIRKEGARD 2020, *passim*). Come il Danese cambia, per sempre, la storia della filosofia ponendosi come fondatore della teoria esistenzialista, così Munch muta completamente il corso della storia della pittura aprendo alle esperienze d'avanguardia: con i suoi dipinti il pittore raffigura non ciò che vede ma ciò che prova e vive l'uomo ed esprime quel sentimento tragico della vita, quel tremare di fronte all'esistenza, nonché quel senso di dolore e di difficoltà di vivere (circostanze per cui è spesso accostato al pensiero del pensatore danese e, successivamente, anche alle figure di Arthur Schopenhauer (1788-1860) e di Friedrich Nietzsche (1844-1900), di cui il Norvegese, a distanza di sei anni dalla sua scomparsa, realizza un ritratto.

9 Una visione-sensazione che si potrebbe definire non solo pittorica, ma anche musicale e letteraria, come una sorta di magmatica operazione sinestetica evocata e consegnataci dall'atto creativo del maestro: il pittore inizialmente si affida alla potenza emotiva dei vissuti e alla parola scritta (pagine e pagine di copiose e disordinate restituzioni di profonde e forti sensazioni), quindi, dopo una sorta di decantazione emotiva, che può durare anche anni, attraverso un processo di sublimazione, i contenuti affiorano lucidamente e chiaramente nella sua mente per essere poi trasposti nei dipinti. Così operando, il maestro riesce a contenere temi ed emozioni potenzialmente ingestibili, ma che, alla fine del processo creativo, non risultano meno forti, toccanti e palpitanti. Opere fondamentali come *Disperazione* e *L'Urlo* (fig. 8) nascono, proprio, da iniziali formulazioni in forma letteraria.

10 Monumentale ed inconcluso progetto espositivo che domina, a più riprese, la vita artistica del maestro, per oltre un ventennio, a partire dalla mostra-scandalo di Berlino del 1892, che vede Munch intento a riunire mutevoli scelte di quadri in un percorso unitario, suddiviso per temi, volto a simboleggiare il destino dell'uomo, fino all'incirca al 1920-22. Da iniziali intendimenti sul tema dell'amore, si sviluppano le 4 macro-aree in cui, nel tempo, prende a strutturarsi in via definitiva: *la nascita dell'amore, l'amore che fiorisce e sfiorisce, la paura di vivere e la morte*.

11 Una personalità debole ed instabile agita l'animo del maestro che, combattuto tra una latente condizione genetica di fragilità sia fisica che mentale, sviluppa un carattere profondamente nevrotico per la consapevolezza di tali disturbi. È frequentemente preda di stati depressivo-malinconici, che solo l'abuso di alcol aiuta a controllare. Nell'ottobre del 1908, a due mesi dal compimento dei 45 anni di età, in balia di una crisi psicotica acuta e di devastanti allucinazioni, afferma di sentire delle voci e di avvertire la presenza di entità soprannaturali che lo perseguitano, decide di ricoverarsi volontariamente in una clinica psichiatrica di Copenaghen per farsi assistere e disintossicare dall'alcol. Rimane in cura per 8 mesi, dal 3 ottobre al 4 aprile dell'anno seguente.

12 L'approccio sperimentale e rivoluzionario messo in atto dal maestro su strumenti, colori e supporti, fa di questi, non semplici *medium* artistici, ma parte integrante del processo creativo stesso.

13 DORFLES, PRINCI 2016, vol. V, p. 57.

14 Cfr. Appendice 1.

15 L'atto di nascita della psicanalisi è la pubblicazione, nel 1899, con postdatazione in copertina all'anno successivo, de *L'interpretazione dei sogni* (cfr. FREUD 1900), opera in cui Sigmund Freud formula la sua teoria sull'origine sessuale delle nevrosi. Nel volume lo psichiatra rappresenta la sua idea di società borghese, come spirito di un'epoca, bloccata e inibita, le cui azioni e movimenti sono governati da impulsi sessuali repressi.

16 Kierkegaard non è interessato alle grandi categorie sociali dell'umanità, tanto di moda nelle coeve esperienze realiste o di stampo socialista, piuttosto si concentra sullo stato d'animo tormentato del soggetto in quanto tale, allo stesso modo il pittore scrive di avvertire “(...) un profondo senso di malessere, che non saprei descrivere a parole, ma che invece so benissimo disegnare” (*Edvard Munch* 2013, *passim*).

17 LANGER 2017, *passim*.

18 ZOLI, CASSANO 1993, pp. 479-480.

19 Nel 1885, a 21 anni, Munch vive la sua prima, importante e fondamentale storia d'amore: Emily Ihlen Thaulow (1860-1937) o la sign.ra Heiberg (come è chiamata dal maestro negli autobiografici schizzi letterari del periodo parigino), è la trentenne e ricca moglie emancipata, di un cugino, il capitano-medico Carl Thaulow (1875-1942). Personaggio noto alla vita sociale di Kristiania, vive la sua esistenza in libertà, noncurante delle convenzioni sociali. Ha fatto la cantante, la modella ed è stata una delle prime giornaliste di moda, nonché prima critica gastronomica della stampa norvegese. Nel 1921 pubblica anche un libro di cucina *Morsom mat* sotto lo pseudonimo di Milly Bergh.

La dolorosa relazione tra i due, dura dall'estate 1885 al quella del 1889, e lascia un segno indelebile nella mente e nell'animo del pittore che non riesce a togliersi dalla testa l'amata, neanche quando la relazione finisce. L'angoscia e

il tormento provati hanno un forte impatto sulla sua arte, nonché influenzano ogni futuro rapporto con il genere femminile. La vicenda inizia d'estate, nel pittoresco fiordo Oslo, sul versante occidentale, presso la cittadina costiera di Åsgårdstrand, un piccolo villaggio di pescatori, sito a 100 km da Kristiania, dove, anni dopo, nel 1898, Munch acquista un *cottage* che successivamente trasforma in *atelier* per dipingere. Lei non ricambia il suo sentimento, lui rappresenta solo un passatempo e quando divorzia non mostra alcun interesse per il giovane e si risposa con un altro uomo, lasciando il maestro particolarmente amareggiato. Questa delusione innesca certamente un meccanismo negativo che influisce, per il resto della sua vita, sui suoi rapporti con l'altro sesso e sulla visione della vita di coppia: i protagonisti maschili, delle opere di Munch, risultano sempre essere significativamente la figura più debole, quella che soffre maggiormente, rispetto alle presenze femminili dipinte come manipolatrici e dominatrici.

Il paesaggio costiero del paesino, un luogo amato, ma legato alla dolorosa esperienza, associato al ricordo di quel primo amore, appare spesso come sfondo, soprattutto tra il '93 e il '98, nelle tele del maestro che sviluppano tematiche amorose e che evocano uno stato d'animo mesto e malinconico, che il pittore rende attraverso un linguaggio divenuto ormai simbolico, dove colori e forme, luci e ombre sono funzionali alla restituzione dei sentimenti (la *Voce* (1893), *Separazione* (1893), la *Danza della vita*). “(...) Non c'è cosa più facile – scrive nel *Diario* - che dipingere litorali. Basta fare scivolare la mano. Se non so cosa dipingere dipingo paesaggi costieri» (cfr. STENERSEN 1944, *passim*). La storia con Milly, dunque, è per lui motivo di elezione profonda e feconda, che, associato a quei luoghi, non lo abbandona mai “qua giù sulla spiaggia – annota nei taccuini - mi sembra di ritrovare l'immagine di me stesso, della mia vita e forse perché passeggiavamo insieme su questa spiaggia l'anno scorso, l'odore delle alghe mi ricorda lei, le strane pietre che misteriosamente emergono dall'acqua e prendono le sembianze di strane creature che con la notte assomigliano a dei troll, nell'acqua verde scuro vedo il colore dei suoi occhi» (cfr. MUNCH E. 2007, *passim*).

20 La relazione con Mathilde, detta “Tulla”, Larsen (1869-1942), ricca ereditiera, figlia di Peter Andreas Larsen (1822-prima del 1864) mercante di vini, appartenente all'aristocrazia mercantile di Christiania, inizia nel 1898 ed è forse la più significativa nella vita dell'artista. La giovane, conosciuta durante le frequentazioni degli ambienti della *Bohème* di Kristiania, praticati assiduamente dalla donna, si mostra libera e anticonformista; la donna è bella, ricca ed oggetto di pettegolezzi malevoli e gratuiti. Munch, ossessionato dalle figure femminili forti, la desidera e, al tempo stesso, la teme. I due si fidanzano, vivono una romantica, ma turbolenta e tormentata storia d'amore che si interrompe, nella tarda estate del 1902, dopo aver viaggiato in lungo e in largo per l'Europa senza raggiungere mai un punto di equilibrio. Tulla ha già 33 anni e vorrebbe sposarsi, anche perché teme la volubilità di Edvard, incline al facile innamoramento. Sembra che la gelosia di lei sia spesso causa di accese discussioni e frequenti litigi che mettono a dura prova i nervi del maestro; con l'andare del tempo, la relazione diventa un incubo per entrambi e in diverse occasioni Edward tenta di lasciarla. Lei lo ricatta minacciando di togliersi la vita: il 23 agosto del 1902, a Røyken, disperata e in preda a una crisi, la donna inscena un falso suicidio, ingerendo due interi flaconi di morfina. Trovata priva di sensi, le viene somministrata una quantità impressionante di caffè che la induce a svuotare l'esofago facendola rinvenire. Munch non crede al suicidio, pensa piuttosto ad una messinscena, ritenendo che parte del contenuto dei medicinali sia stato svuotato nel lavandino e che la Larsen abbia orchestrato il tutto affinché venisse trovata priva di sensi, ma non in pericolo di morte. Si sente, comunque, in colpa per l'accaduto, ma anche in trappola; i due, mercoledì 10 settembre, si recano ad Åsgårdstrand, per una riconciliazione. Il pittore beve e piange per tutto il tempo. Lo spazio nel *lodge* è decisamente angusto, costretti alla reciproca vicinanza, è impossibile per l'uno trovare riparo nell'altro. Il giorno seguente Tulla, consegnando un centinaio di corone, chiede a Munch di comprare del cibo, ma Edward torna con una bottiglia di brandy! Inizia l'ennesima discussione che degenera immediatamente in alterco. Improvvisamente, compare un *revolver*, lo impugna probabilmente la compagna che minaccia nuovamente il suicidio, verosimilmente, nel tentativo di disarmarla, parte accidentalmente uno sparo, il proiettile ferisce in modo abbastanza serio la mano sinistra del pittore e il sangue macchia il pavimento di legno. La donna, ripresasi dallo *shock*, soccorre l'artista, realizza una fasciatura di emergenza e pulisce il pavimento. Viene chiamato il dottor Wilhelm Grimsgaard, un amico di Munch, che esercita ad Åsgårdstrand. Il medico, dopo aver pulito e fasciato più efficacemente la ferita, gli consiglia di recarsi in ospedale. Il mattino seguente il maestro raggiunge da solo, con il battello a vapore, l'*Ospedale Nazionale di Kristiania*. L'episodio segna la fine del loro rapporto e lascia il maestro, che non vedrà mai più la Larsen (cfr. GREVE 1963, *passim*), fisicamente mutilato al dito medio della mano sinistra, quella con cui sorregge la tavolozza, e psicologicamente amareggiato per diversi anni a seguire, anche perché molti dei suoi amici prendono le parti della donna e si allontanano da lui (cfr. PETERSON 2005, p. 59). Non sappiamo con certezza chi esplode i colpi, l'esatta dinamica dell'incidente non verrà mai accertata, né Tulla né il Nostro sono in grado di dare una spiegazione convincente dell'accaduto alla polizia accorsa e la questione della colpevolezza non viene mai risolta. Lo stesso Munch, presentatosi in ospedale il giorno dopo, dichiara di essersi trovato con “(...) il revolver in mano, come l'avevo preso – quello che volevo non lo so ...» (cfr. *Diario dell'Associazione Medica Norvegese*, marzo 2017, consultabile al link: <https://tidsskriftet.no/2017/03/medisin-og-kunst/vadeskuddet-fra-edvard-munchs-revolver>). L'unica cosa certa, dunque, è che l'artista, che avrebbe dovuto dipingere e lavorare senza l'ultima falange del dito per il resto della sua carriera, si oppone alla donna e alle continue insistenze di lei di procedere con il matrimonio, perché teme che avrebbe potuto sottrarlo alla pittura. Subito dopo il fidanzamento, infatti, evidentemente pentito del passo, il maestro le scrive: “Penso di essere fatto solo per dipingere. Mi sono sentito costretto a scegliere tra il lavoro e l'amore» (cfr. *Munch 2005*, p. 266). A distanza di tempo Munch, che non è

riuscito a superare la vicenda negativa, confida al *Diario* il suo stato di scoramento che continua ad attanagliarlo, vi afferma, infatti, di aver “(...) offerto la (...) mano ad una ladra e lei gliela morsa via, aiuto, aiuto, gridò, io sto annegando e poi fuggì e fu lui ad annegare» (cfr. MUNCH E. 2007, *passim*); la condizione di incapacità di reagire è ulteriormente ribadita nella sua produzione pittorica successiva, l'evento viene rievocato e rielaborato nella famosa tela, del 1907, *la Morte di Marat* e in altri dipinti.

[21](#) LUKÁCS 1972, *passim*.

[22](#) Si noti come la religiosità per Kierkegaard non sia mero atto di fede, ma un gesto di piena volontà intrinsecamente collegato alle problematiche filosofiche ed esistenziali: credere non rappresenta una consolazione, ma un passo verso l'ignoto, una scelta lucida e tutt'altro che scontata di affidarsi a un qualcosa oltre i propri limiti. Per il Danese, infatti, “la fede comincia là dove la ragione finisce” (cfr. KIRKEGAARD 1972, p. 64).

[23](#) “Dio è morto” scrive Nietzsche in *La Gaia Scienza* (cfr. NIETZSCHE 1882 (1996)), con l'avvento della modernità, lo sviluppo delle scienze e delle tecnologie, il principio supremo che per duemila anni ha guidato e soggiogato i valori dei popoli cristiani in Occidente, ha perso il suo significato e la sua supremazia. Venuto meno l'ordine divino, sono spariti anche tutti gli ideali che qualificano il mondo occidentale, che dunque deve risorgere con nuove prospettive e nuovi principi che aprano la strada al nichilismo. Sensibile a questa concezione, Munch si rinchiude nel suo mondo poetico e solitario, come precedentemente ha fatto Van Gogh (1853-1890), i cui quadri, però, sfoggiano un'energia vitale e un'appassionata comunione con la natura, simbolo di una presenza più grande e consolatoria, di cui sono privi quelli del Norvegese che restituiscono un'idea di natura ostile e nemica.

[24](#) In questo senso incarna la figura, tanto di moda tra la fine dell'800 e il primo '900, dell'artista dannato. Si noti come il termine inferno (*helvete*) ricorra spesso nel suo linguaggio e nei suoi scritti, in riferimento ad una condizione psichica personale al limite del vivibile e dell'esprimibile.

[25](#) Nei suoi scritti l'artista racconta diffusamente delle sue nevrosi che solo il bere gli consente di arginare (MUNCH E. 2007, *passim*). L'opera è stata concepita tra il 1893 e il 1895, durante la permanenza berlinese, un periodo di grande ed instancabile fermento creativo, ma, al tempo stesso, di disquilibrio psichico e fisico per via di un'esistenza sregolata condotta sempre al limite, tra disquisizioni filosofiche e spiritistiche con gli amici bohémien, eccessi carnali e abuso di alcol e fumo. Il soggiorno nella capitale tedesca, definito nel *Diario* “l'inferno”, viene considerato dal maestro stesso uno dei momenti peggiori della sua vita.

La tela è esposta, nel 1895, presso la Galleria Blomqvist di Kristiania; la rassegna è visitata da un vasto e variegato pubblico, che in parte apprezza il quadro, e, infatti, al termine della mostra la Nasjonalgalleriet della città (oggi parte del *Nasjonalmuseet* della Norvegia), acquista l'opera, ma un'altra fetta consistente di visitatori dimostra di non comprenderlo, e si abbandona a schiamazzi, dileggi e scherni. E mentre, lo studente di medicina, Johan Scharffenberg (1869-1965), che poi diventerà uno psichiatra-criminologo e scienziato sociale, lo dice realizzato solo da un probabile “malato di mente”, la stampa locale invita addirittura i lettori a boicottare l'esposizione. Negli appunti del maestro Scharffenberg è citato spesso e diffusamente, interessante sarebbe scandagliare lo stato d'animo risultate dal *Diario* nei confronti dello studente accusatore (cfr. <https://www.emunch.no/person.xhtml?id=pe846>).

Negli anni Novanta del secolo scorso la storica dell'arte statunitense, Patricia Berman (1956 -), riconduce l'ostentazione della sigaretta a quel fermento socio-culturale, connotato da marginalità e ribellione, della frangia bohémien della capitale, “un nesso per identità sociali marginali negli anni 1890”, e reputa l'elemento un simbolico gesto di “devianza” e di “dissoluzione sociale” tra i confini di classe e di genere (BERMAN 1993, p. 627). Pertanto, la sua presenza nell'Autoritratto, per la storica, allude significativamente ad una presa di posizione dell'artista, che, schierato contro i valori tradizionali, rifiuta di allinearsi alle regole e consuetudini borghesi per aderire, invece, alla “rivolta” bohémien in atto tra le schiere di intellettuali norvegesi. La Berman, inoltre, crede che rappresentare sé stesso con un “corpo magro che si dissolve” e una “pelle giallastra” sia l'escamotage grafico-pittorico per rendere l'idea di decadimento fisico nonché una precisa sfida alle norme sociali e sanitarie della società che le esprime (BERMAN 1993, p. 644). Questa simbolica e latente denuncia riprende e rinfranca il messaggio precedentemente affidato, nel 1892, al dipinto *Serata sul corso di Karl Johann* (fig. 3).

[26](#) L'annotazione, già citata e riportata più volte dagli studiosi del maestro, rappresenta il momento storico di passaggio da un'arte ancora descrittiva ad un'arte che diventa espressione di un mondo interiore (cfr. MUNCH E. 1928, p. 7; BENESCH 1963, p. 25; NICOSIA 2003, p. 19; *Edvard Munch* 2013, *passim*; BIVONA 2016, *passim*).

[27](#) DALL'OSSO 2020, parte terza, *passim*.

[28](#) TØJNER 2003, p. 100, n. 63; MUNCH E. 2007, p. 42

[29](#) DALL'OSSO 2020, parte terza, *passim*.

[30](#) DALL'OSSO 2020, parte terza, *passim*.

[31](#) IBSEN, 1904, p. 247

[32](#) DALL'OSSO 2020, parte terza, *passim*.

[33](#) *Ibidem*.

[34](#) *Ibidem*.

[35](#) *Ibidem*.

[36](#) *Ibidem*.

[37](#) *Ibidem*.

[38](#) TØJNER 2003, p. 100, n. 63.

[39](#) *Ibidem*.

[40](#) EGGUM 1984, p. 137.

[41](#) L'istituzione rappresenta l'unica offerta didattico-educativa che la capitale offre, in quel momento, a coloro che vogliono intraprendere la carriera di artista; solo nel 1909, la città si dota di una propria *Accademia di Belle Arti*, di frequente, dunque, i giovani artisti si recano all'estero, sotto forma di *Grand Tour*, alla ricerca di altre esperienze formative, più complete e diversificate. La *Scuola Reale* è ancor oggi attiva e funzionante, per informazioni si consulti il loro sito: <https://www.arkivverket.no/utforsk-arkivene/nyere-historie-1814-/tegneskolens-200-ars-jubileum>.

[42](#) Jacob Edvardsson Munch (1776-1839) è stato un pittore-ritrattista norvegese, antenato del Nostro, figlio dell'Ispettore doganale e pubblico ministero della Corte Suprema, Edvard Sørensen Munch (1738-1793) e di Petronelle Helene Krefting (1746-1810). Si sposa il 16 settembre del 1814 con Emerentze Carlsen Barclay (1786–1868), figlia dell'ispettore doganale Christen Carlsen Barclay (1756-1809) e la prima moglie Severine Gottfriede Bøhme (1751-1789). Cugino di Johan Storm Munch (1778-1832); prozio di Peter Andreas Munch (1810-1863) e Andreas Munch (1811-1884). Dal matrimonio nascono quattro figlie: Sophie Edvard Munch (1816-1882), Emma Wilhelmine Munch (1818-1888) e Nicoline Lovise Munch (1820-1894) e Marie Fredrikke Munch (1825-1880); nonno materno di Frits (1847-1906) e Carl (1875-1942) Thaulow, cugini più grandi di Edvard, con cui il Nostro entra più volte in contatto (cfr. *Norsk Biografisk Leksikon*, *ad vocem*, consultato al link <https://nbl.snl.no/>).

[43](#) Middelthun artista, abile, sicuro e preparato, gli fornisce ottime basi; impressionato dalle capacità del giovane lo incoraggia con veemenza a continuare.

[44](#) Sino al 1880, molti pittori norvegesi risiedono, abbiamo detto, per motivi di studio e formazione, all'estero, soprattutto, in Germania, anche se il loro mercato di riferimento rimane quello locale. A partire da quell'anno comincia un movimento di rientro di coloro che, accumulati, spesso, dall'appartenenza alla buona società borghese, condividono gli stessi ideali creativi e sono spesso legati da situazioni di amicizia.

[45](#) MØRSTAD 2005, p. 41.

[46](#) Christian Krohg è stato un pittore, scrittore e giornalista norvegese. Si forma in Germania, dove conosce e diviene amico di Max Klinger (1857-1920), in seguito si trasferisce a Parigi e, al suo rientro, diviene *leader* ed animatore del gruppo di intellettuali ed artisti conosciuti come i *bohémien* norvegesi, presso cui introduce anche l'amico tedesco in visita a Kristiania. Krohg considera la scrittura al pari della pittura e sostiene che “tutta l'arte nazionale è cattiva arte, e tutta la buona arte è nazionale”. Ritieni, inoltre, che l'attenzione dell'artista e del letterato, affinché sia percepita dagli individui, soprattutto delle classi più basse, debba riprendere la vita quotidiana. Nella sua opera riesce a conciliare *Romanticismo* e *Classicismo* con la sua pittura, che, decisamente naturalistica e sensibile alla cultura francese, rappresenta un motivo di ispirazione per molti artisti tra cui, almeno inizialmente, anche il Nostro.

Dal 1890 al 1910, Christian è anche giornalista per “Verdens Gang”, professore di pittura a Parigi e, dopo la fondazione, nel 1909, direttore della *Statens Kunstakademi* (la prima *Accademia d'Arte* norvegese).

Sposato con Oda Krohg, hanno tre figli, di cui Per (1889-1965) segue le orme paterne (cfr. *Enciclopedia Treccani on line*, *ad vocem*).

Krohg assieme a Frits Thaulow (1847-1906), lontano cugino e fratello di Carl (1875-1942), sono i maestri più importanti e significativi nella Norvegia dell'epoca, formati entrambi all'estero, sono aggiornati sulle novità artistiche europee ed hanno partecipato ai *Salon* parigini, che ha riservato loro un'accoglienza positiva e un certo plauso (per un quadro esauriente della pittura scandinava del secondo Ottocento cfr. *1880-årene* 1985). Lo stile praticato da entrambi, un *Naturalismo*, di matrice impressionista, pregno di autobiografismo, ha una certa presa sulle nuove leve, ed indirizza Munch verso modi in cui la percezione del mondo esterno si carica di un potente soggettivismo.

[47](#) Già in quel momento il giovane intuisce, molto prima di maturare il suo espressionismo emotivo, stimolo principale alla rivoluzione stilistica legata anche alle sperimentazioni del mezzo tecnico e della materia pittorica, che il tema non è il punto nodale dell'opera, a meno che non si carichi di quell'emotività legata ai ricordi, alle sensazioni personali ed alle esperienze di vita vissuta. Successivamente, messa in atto la sua "azione-rivoluzione", il maestro porta avanti una indagine spasmodica sui materiali e sui pigmenti, in cui, apprendiamo dai suoi scritti, si immerge faticosamente, quasi fisicamente, dando vita ad una vera e propria ricerca stilistica senza precedenti. Si pensi, per esempio a *Bambina malata* (fig. 1), (esposta per la prima volta, al *Salon d'Automne* di Kristiania, del 1886, con il titolo significativo di *Studio*, come a sottolineare che l'opera rappresenta una tappa di una ricerca ancora in atto e non un punto di arrivo), essa risulta da una lunga e difficile gestazione, testimoniata, dai suoi diari e dall'aspetto estremamente sperimentale della tela, su cui convivono contemporaneamente tecniche diverse e tra loro antitetiche, frutto di sperimentazioni e tentativi di conseguire effetti che possano comunicare tutto il *pathos* che lo anima. Attraverso un agire a volte impetuoso (con stesure di colore pastoso e materico) talaltra più riflessivo e mite (con strati di colore asciugati e sovrapposti, e successivamente grattati via alla ricerca della giusta sensazione cromatica (azione ritenuta da alcuni critici tentativo di riprodurre simbolicamente le ferite dell'anima)), il Nostro ottiene risultati che appaiono al pubblico e alla critica incomprensibili e sconcertanti.

[48](#) TØJNER 2003, p. 100, n. 63.

[49](#) Per chi intraprende la carriera artistica, ai fini del completamento della formazione, andare a Parigi e visitare la città rappresenta un *must*. La *Ville Lumière* della *Belle Époque* è, infatti, paragonabile all'*Atene di Pericle*, alla *Roma di Augusto*, alla *Firenze di Lorenzo dei Medici* e all'*Urbe dei Papi*.

[50](#) L'*Høstutstillingen* del 1883 ha luogo tra giugno e ottobre, è la seconda edizione del *Salone di Autunno delle Arti Decorative* di Kristiania, nato sull'esempio dei *Salon d'Automne* francesi, vede esordire il Norvegese nella sala collettiva di giovani artisti locali con: *Paa Morgenkvisten o Ragazza che accende la stufa*. Il primo *Høstutstillingen* si tiene come *Kunstnernes Utstilling* (mostra d'arte) nel 1882, e nasce da una protesta radicale, capeggiata da artisti famosi, Frits Thaulow, Christian Krohg ed Erik Werenskiold, contro il predominio borghese esistente nella *Christiania Kunstforening* (l'Associazione artisti di Kristiania, nel cui consiglio, che si occupa della politica di acquisto ed esposizione dell'Associazione stessa, siedono solo dipendenti pubblici e cittadini). La legittima protesta, dunque, si profila contro l'esistenza di una giuria di non artisti che si arroga l'onere delle scelte in merito alle acquisizioni dell'annuale rassegna. Nel 1884, la mostra autunnale riceve una sovvenzione statale 3.000 NOK e diventa un'*Esposizione d'Arte* patrocinata a tutti gli effetti dallo Stato.

[51](#) Su tutti i giornali si rimprovera al pittore la tendenza a considerare terminato il dipinto prima che, a parere dei critici, lo sia davvero. Colleghi amici non lesinano giudizi: Erik Werenskiold (1855-1938), affermato pittore ed illustratore contemporaneo, sostiene, per esempio, che "Munch fa le cose solo a metà, (...), pasticcia con colori a olio, pastelli e così facendo lascia grandi parti della tela spoglie a seconda dello stato emotivo; dunque le parti non trattate si devono adattare alla luce del giorno, del sole, all'atmosfera notturna, al chiaro di luna a qualunque cosa (...)" (cfr. LANGAARD J. H. 1960, p. 138); lo stesso Krohg, stupito, disorientato e spaesato dell'aspetto così sperimentale delle opere del giovane, non ne comprende il significato e sulle colonne del "Verdens Gang" scrive che i suoi quadri "non sono mai del tutto compiuti, sembra non mettere mai l'ultimo tocco. Si ha l'impressione che al momento di ottenere quello che vuole abbia il timore di perdere anche una minima parte di questa materia preziosa, e non abbia il coraggio di andare avanti per la paura che possa sfuggirgli quello che ha afferrato" (cfr. KROHG 1894, *passim*).

[52](#) BJERKE 2005, pp. 21-22.

[53](#) *Ibidem*.

[54](#) Il maestro non ha ancora compiuto viaggi-studio all'estero, ma è comunque aggiornato sugli esempi di pittura francese contemporanea in voga (dall'*Impressionismo* al *Post-impressionismo*) conosciuti attraverso i suoi insegnanti e grazie alle partecipazioni dei maestri francesi al neonato *Salone d'Autunno di Kristiania*.

[55](#) Realizzata a Modum, durante la frequentazione dei corsi estivi istituiti da Thaulow.

[56](#) I due sono maestri in bilico tra *Realismo* ed *Impressionismo*, e non è certamente un caso che Munch rappresenti una scena d'interni e non un paesaggio all'aperto.

[57](#) Munch si dimostra particolarmente interessato alla figura di Paul Gauguin (1849-1903), non solo al *Sintetismo*, ma anche al *Cloissonisme*.

[58](#) Il dibattito sull'arte, aperto negli anni '80, in Norvegia, gira, soprattutto, attorno alla *Corrente Impressionista*, gli artisti nordici interpretano il movimento in modo indipendente, come un *Naturalismo* intensificato che accentua la percezione visiva di luce.

[59](#) BJERKE 2005, pp. 21-33.

[60](#) I due artisti rappresentano un punto di riferimento fondamentale per la cerchia di frequentazioni artistiche del Norvegese, orientata ed affascinata dal *Movimento Simbolista*, nato inizialmente in ambito letterario, quindi diffusosi anche in altri ambienti.

Il maestro abbraccia intimamente e profondamente lo spirito della nuova corrente e non ne abbandonerà mai l'essenza, al punto da poter essere definito un artista simbolista che esercita una pittura certamente non convenzionale dal carattere particolarmente espressivo, orientato all'emozionalità.

[61](#) Al *Louvre* ha occasione di approfondire la conoscenza dei maestri spagnoli, in particolare di Diego Velasquez (1599-1660).

[62](#) All'epoca, grazie al lavoro tignoso di Durand-Rouel, gli impressionisti si avviano a conquistare consensi in tutta Europa, e di lì a poco si sarebbero affermati anche negli Stati Uniti.

[63](#) Gustave Caillebotte (1848-1894) pratica un *Impressionismo* tinto di *Realismo*, attraverso un uso esasperato e quasi deformante della prospettiva dall'alto, che gli consente di appropriarsi dello spazio fisico, e di quello intimo dei protagonisti, riuscendo, però, a conservare un occhio neutro e oggettivo di matrice documentaristica. La sensibilità verista del Francese è vicina a quella di Courbet e Manet ed è all'origine di quell'*Impressionismo* vivido, materiale e denso di tensione psicologica che caratterizza le sue opere.

[64](#) Édouard Manet (1832-1883), pur non essendo un impressionista, è considerato il padre spirituale del movimento, il capofila della rivoluzione visuale. Il Francese si applica al genere del ritratto per tutta la sua vita artistica. Anche quando racconta la modernità, i suoi personaggi sono ricavati da modelli riconoscibili, e mostrano una resa introspettiva eccelsa, così operando, in un certo senso, possiamo affermare che unisce due generi artistici: la ritrattistica e le scene di vita contemporanea.

[65](#) Per comprendere cosa rappresenti la natura per il pittore ci vengono incontro ancora i suoi scritti, in cui il pittore riporta significativamente che essa non è solo ciò che è visibile agli occhi, ma comprende le immagini più intime dell'anima ("Nature is not only all that is visible to the eye... it also includes the inner pictures of the soul" (cfr. www.edvardmunch.org)).

[66](#) Nella nota mss MM N 72, fol. 1r del *MunchMuseet*, datata 1928-1929, e contenente una delle versioni del testo che ha dato origine all'*Urlo*, si racconta anche di quando il pittore dipinge il quadro: "Quando la musica scese (sul Viale) Karl Johan in una soleggiata giornata primaverile – la mia mente era piena di festeggiamenti - La primavera - la luce, la musica - si fusero in una gioia tremante - La musica si colorò (...) - Lasciai che i colori tremassero secondo il ritmo della musica - ho dipinto il quadro lasciando che i colori tremassero al ritmo della musica (...)" (cfr. https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0072.xhtml).

[67](#) Si racconta di artisti e letterati senza soldi, che, alla ricerca di un pasto caldo, sono pronti a cedere e scambiare le proprie opere per qualcosa da mangiare, lo stesso Munch sembra che abbia tentato, non riuscendo, di scambiare la *Bambina malata* (fig. 1) per 100 bistecche (cfr. Docu-Film, 2022).

[68](#) La visione di una massa indistinta di spettri come un incubo ricorre spesso nelle sue opere e negli schizzi letterari, e, nel diario parigino, il maestro annota: "Mi ritrovai sul Boulevard des Italiens / con le lampade elettriche bianche e i becchi a gas gialli / con migliaia di volti estranei che alla luce elettrica avevano l'aria di fantasmi» (cfr. DI STEFANO 1994, p. 22).

[69](#) Stenografo parlamentare di giorno, anarchico nichilista di notte, ma anche scrittore, filosofo e attivista politico; fa parte del gruppo, frequentato assiduamente dal Nostro, noto come i *bohémien norvegesi di Kristiania o Kristiania-Bohémén* (movimento politico-culturale a cui appartengono, artisti, intellettuali, filosofi e scrittori, una ventina di uomini e alcune donne, tra questi Christian e Oda Krohg, Jon Flatabø, Haakon Nyhuus, Nils Johan Schjander, Arne

Garborg, Edvard Munch e, ovviamente, Hans Jæger). Dotato di spirito razionalista, dottrinario e paradossale fino all'anarchia, esprime le sue idee nel censurato e citato romanzo *FraKristiania-Bohémen* ("Dalla bohème di Kristiania" (1885)) e in altri scritti narrativi e teorici come *Syk kjaerlighet* ("Amore malato", 1893), *Anarkiets bibel* ("Bibbia dell'anarchismo", 1906). Convinto sostenitore della battaglia per la liberazione dai pregiudizi e dalle convenzioni sociali, in rotta contro l'ipocrisia della morale sessuale borghese, con determinazione polemica, continua a combattere, il che gli crea una certa notorietà, che trova, pur fra i contrasti, viva eco negli scrittori norvegesi del secondo Ottocento (cfr. *Enciclopedia Treccani on line, ad vocem*). Nel suo romanzo racconta di un gruppo di artisti e scrittori locali, radicali ed anarchici, in rivolta contro le consuetudini convenzionali, incardinate nei "tre pilastri" della società: la morale ipocrita, la religione e l'obsoleto concetto di giustizia. Il gruppo di contestatori agisce tra la modaiola arteria del Viale Karl Johan, l'associazione operaia e il centro studentesco; promotore dell'emancipazione femminile, sostiene che la prostituzione esiste perché è la società a volerla, e che è causata dai limiti sociali e lavorativi in cui versano le donne, costrette a matrimoni di convenienza. La soluzione auspicata è l'abolizione del matrimonio, nonché la pratica dell'amore libero (idee che ritroviamo nei coevi drammi di Ibsen). I protagonisti si prefiggono di fondare una scuola di sole donne, dove poter insegnare alle ragazze, già dalla prima adolescenza ad emanciparsi e ad allontanarsi dai cd doveri morali imposti dal *Cristianesimo* e dalla società, per dirsi così finalmente libere. Dopo appena un'ora dalla sua uscita lo scritto è sottoposto ad immediato sequestro dal tribunale della città, i giudici accusano l'autore di oscenità e violazione della pubblica decenza, Hans è condannato a sessanta giorni di carcere ed ad una multa per blasfemia, perde il lavoro presso il Parlamento e ogni esemplare venduto viene confiscato copia per copia (solo 50 anni dopo il libro è restituito al pubblico).

[70](#) Sulla scorta del filosofo danese Kierkegaard, Jæger propugna la massima "scrivi la tua vita!", con cui il *cattivo maestro*, animatore principale della *bohème* di Kristiania, incita i suoi adepti a vivere. Munch fa proprio il "comandamento" e passa l'esistenza a scrivere e riscrivere la sua vita nel *Diario* e nei suoi quadri (cfr. *Edvard Munch* 2013, *passim*). Dopo l'incontro con lo scrittore, il Norvegese inizierà ad esplorare le proprie profondità psichiche ripercorrendo memorie e avvenimenti infantili e a dipingere rievocando le esperienze emotivamente più pregnanti. Nonostante il legame con Hans duri pochi anni, l'ascendente da lui esercitato sull'artista (che si traduce nella tendenza all'introspezione, nel rimuginare continuamente sugli eventi, nell'esercizio ossessivo della scrittura fino alla grafomania), continuerà a caratterizzare profondamente la vita del pittore fino alla morte. L'affinità elettiva tra i due è tale che l'artista, nel 1889, ritrae l'amico a cui, significativamente, all'epoca della prigionia aveva donato una copia della primitiva invenzione di *Madonna o donna che ama*, che risulta appesa alle pareti della sua cella.

[71](#) CRICCO, DI TEODORO 2018, vol. V, p. 58.

[72](#) La rigida disciplina del genitore arriva a comprendere punizioni corporali, messe in atto dal padre e testimoniate negli scritti del maestro: "Quando nostro padre non era in preda a un attacco religioso era lui stesso un bambino, rideva e giocava con noi, si divertiva e ci raccontava storie. Per questo era doppiamente orribile, per noi, quando ci puniva, fuori di sé per l'intensità della sua violenza» (cfr. DELL'OSSO 2020, *passim*).

[73](#) Si tratta di una situazione complicata, che stravolge la vita del maestro, e se in diverse occasioni Munch figlio si lamenta per iscritto della "mollezza" del padre (cfr. BJERKE 2005, p. 32, n. 3), in altrettante circostanze, scrivendo della morte dell'anziano genitore, il pittore si abbandona a profondi e colpevoli pensieri di auto-rimprovero per il dolore procurato al vecchio per quella relazione elettiva apertamente disapprovata (cfr. *Munch* 1992, *Biørnstad*, p. 346, n. 10-14).

[74](#) HELLER 1993 *Edvard Munch*, p. 33.

[75](#) Il movimento *bohémien* di Kristiania, cui appartengono, abbiamo visto, sia Munch che Jæger, sulla scorta del dibattito in atto, nel Nord-Europa, già dagli anni Ottanta, sull'emancipazione della donna, sull'amore libero, sulla sessualità e sui conseguenti sviluppo e diffusione di una libera concezione del matrimonio, è molto vivace e opera una distinzione tra amore coniugale e carnale. Nel romanzo censurato di Jæger si sostiene che la società civile rovini l'uomo facendogli credere che i piaceri della sessualità siano un tabù e pertanto vadano rifiutati; si ritiene che rapporti carnali, in una relazione, non debbano limitarsi alla coppia, in quanto i valori tradizionali del matrimonio sconfinano necessariamente nei pericolosi territori della libertà personale e dell'appagamento; infine, si considera che l'istituzione del matrimonio debba essere abolita in favore della pratica del "sesso libero all'interno dei sessi della stessa classe sociale".

La prima relazione amorosa del maestro è, lo sappiamo, con una donna sposata, che ha il consenso del marito, della stessa estrazione sociale! Di questa circostanza, particolarmente penosa, Edvard non riesce a parlare con il genitore, perbenista e borghese, che non può che disapprovare l'adulterio, si confida, allora, con Jæger, il *cattivo maestro*, ai cui consigli si affida di buon grado. Della difficile situazione scrive che l'anziano "non capiva a cosa anelassi io e non comprendeva quello che (...) era grande e sacro. (...). Se avesse saputo quanto il mio dolore era grande avrebbe compreso la mia durezza. Non ero più solo me stesso lei era in me e nel mio sangue" (cfr. RAPETTI 1992, p. 347, n. 18). In seguito il Norvegese acquisisce la convinzione, spesso non condivisa dalle donne frequentate, che l'esercizio

dissoluto e spregiudicato del sesso, in voga nei paesi nordici, sia un modo di vivere molto più avanzato rispetto al resto d'Europa, ancorata al moralismo e all'ipocrisia del perbenismo della classe media.

[76](#) Nota mss N 46 (*MunchMuseet*), digitalizzata al link: https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0046.xhtml#ENo-MM_N0046-00-02r, p. 1.

L'enunciato si ripete nella nota MM_T2794-20r (*MunchMuseet*), digitalizzata al seguente link: https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_T2794.xhtml#ENo-MM_T2794-20r, p. 3.

[77](#) MUNCH E. 2007, introduzione; ALESSANDRINI 2009, passim.

[78](#) L'artista, molto produttivo, è incapace nella vita, come nel lavoro, di optare per scelte definitive, in balia dell'indecisione, che lo tormenta e lo assilla, e del *sentimento dell'angoscia* di matrice kierkegaardiana, ritorna frequentemente sulle sue invenzioni realizzando seconde, terze e più versioni dello stesso soggetto, di cui talvolta, specie a partire dalla fine del secolo, modifica la tecnica espressiva, introducendo, talora, procedimenti a stampa in luogo di quello pittorico. “Se riprendo più volte un tema – scrive nei suoi appunti – è per calarmici dentro più profondamente. Un'immagine non si esaurisce in un unico dipinto. Ogni versione rappresenta un contributo al sentimento della mia impressione» (cfr. DI STEFANO 1994, p. 16). Alla sua morte vengono rinvenuti nella sua casa di Ekly, in stanze polverose, al secondo piano della tenuta, abbandonate da anni, più di mille dipinti e un'infinita serie di disegni, bozzetti e studi preparatori o successivi alla prima versione di molti dei quadri che lo hanno reso famoso. Questa tendenza patologica a non gettare nulla, a tornare continuamente sui suoi soggetti e a rimpiazzare le opere dopo la vendita con repliche dello stesso soggetto, è da mettere in relazione alla sindrome autistica ad alto funzionamento cognitivo di cui presumibilmente soffre. L'impossibilità di superare determinate situazioni e/o circostanze è difatti una caratteristica di una personalità affetta da tale patologia (cfr. DELL'OSSO 2020, *passim*).

[79](#) L'amico Jæger, lo abbiamo detto, irriverente anti-religioso, guida ed anima la *Bohémien* scandinava, conosciuta anche per i famigerati “Nove comandamenti”, il manifesto del gruppo di mano dello scrittore anarchico, pubblicato, nel dicembre del 1889, sul n. 8 della rivista *l'Impressionisten* (periodico norvegese, nato attorno al gruppo di Kristiania, uscito tra il 1886 e il 1890. Il primo redattore capo del foglio è Christian Krohg che si avvale della prolifica collaborazione di Hans che redige e pubblica le famose “indicazioni di vita” per i suoi gli adepti, nonostante risulti in prigione per una parte consistente dell'esistenza del giornale. Se il primo precetto recita “scrivi la tua vita”, insegnamento che sembra guidare tutta la produzione artistica del Norvegese a partire da *Bambina malata* (fig. 1), il nono, “prendi la tua vita”, istiga i suoi seguaci al suicidio, da cui l'epiteto di *cattivo maestro* (cfr. ØYSTEIN 1984 pp. 92-93).

La tela manifesta quella necessità, maturata dagli incontri con Jæger, di comunicare il travaglio interiore che deve in qualche modo uscire attraverso il gesto artistico. Il suo lavoro non può più avere una finalità squisitamente descrittiva, deve diventare uno strumento di profonda connessione empatica ed innescare un coinvolgimento emotivo, senza riserve né edulcoranti. Questo è il motivo per cui parlare dei maestri impressionisti significa rinviare la mente ad un'arte ancora ottocentesca, espressione, cioè, di una realtà, mediata, certamente, dalle emozioni, ma che rimane, comunque, figurativa, mentre riferirsi a Munch significa, invece, rimandare il pensiero ad un fare già novecentesco. Seppur quasi coevi, infatti, gli uni sono l'espressione più innovativa del secolo che si chiude, mentre l'altro apre, in modo rivoluzionario, la nuova epoca, il *Secolo Breve*, agendo sulla tela con la volontà di travalicare la realtà fenomenologica per suscitare, evocare e trasmettere quelle vivide emozioni che non si possono vedere, ma solo sentire e cogliere a pelle.

[80](#) Nella nota manoscritta MM N 122 (1927-1933, *MunchMuseet*, https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0122.xhtml#ENo-MM_N0122-00-01r) l'artista scrive del particolare momento che ha visto nascere *Bambina Malata*, sostenendo implicitamente che essa sia il frutto della suggestione intimista provata a seguito dell'incontro con Jæger che, nell'incitare a dipingere la propria vita, ha “contribuito a questo” (cfr. *Ivi*, p. 1); essa segna l'allontanamento e distacco definitivo da un fare riconducibile all'*Impressionismo* e al *Realismo* (“ho finalmente detto addio all'impressionismo o al realismo» (cfr. *Ivi*, p. 2)).

[81](#) *Det syke barn* è il nome originale dato da Munch alla serie, realizzata tra il 1885 e il 1927 circa. Il soggetto della *bambina malata* è noto attraverso 6 dipinti (oli su tela), diverse litografie a stampa, vari disegni e xilografie. Le caratteristiche grafico-compositive e i tratti del viso sono molto simili in tutte le repliche, che, dunque, si differenziano quasi esclusivamente per tecnica esecutiva.

[82](#) In un'era minata dalla tisi, il tema della *bambina morente* è motivo molto in voga ed è ampiamente indagato dalla pittura scandinava ed europea al punto da definire precipuamente il periodo storico-artistico come “epoca dei cuscini”; esiste, infatti, una schiera di artisti, i cosiddetti “pittori da cuscino”, che ripropone in maniera patetica, morbosa, talvolta stanca, la consunzione di giovani donne e bambini (cfr. DI STEFANO 1994, p. 17). Munch si misura con il soggetto, rivitalizzandolo e rendendolo totalmente nuovo: presenta la malattia sotto una luce

completamente inedita e rivoluzionaria, abdica alla narrazione patetica e raccapricciante, per farne un'evocazione di sensazioni emotive coinvolgenti e fremiti psichici che già preannunciano l'estetica espressionista.

[83](#) Negli scritti, Munch parla diffusamente della vicenda, confessa che l'opera nasce dalla traumatica esperienza per la morte di Sophie, e racconta, in una forma scritta estremamente vivida e ricca di dettagli, la dolorosa vicenda, nonché lo stato di soffocante impotenza provato per la condizione di non poterla salvare: "I suoi occhi divennero rossi, a quel punto ero certo che la morte stesse arrivando, una morte incomprensibile, giunse la sera e Sophie era distesa bollente sul suo letto» (cfr. MUNCH E. 2007, *passim*). Altrove il senso d'impotenza si lega alla richiesta di aiuto della giovane: "Caro dolce Edvard, aiutami tu, fa così male, ma io non potevo aiutarla, gli angeli della paura, del dolore e della morte erano al mio fianco fin dal giorno della mia nascita, mi seguivano quando giocavo, mi seguivano ovunque, nel sole della primavera, nella gloria dell'estate, erano vicini a me quando all'ora di dormire chiudevo gli occhi, mi minacciavano con la morte, l'inferno e la dannazione eterna» (cfr. *Ibidem*). Nel fermare il ricordo sul diario, poi, afferma: "Credo che nessun pittore abbia vissuto il suo tema fino all'ultimo grido di dolore come me quando ho dipinto La bambina malata. [...] Non ero solo su quella sedia mentre dipingevo, erano seduti con me tutti i miei cari, che su quella sedia, a cominciare da mia madre, inverno dopo inverno, si struggevano nel desiderio del sole, finché la morte venne a prenderli» (cfr. NICOSIA 2003, p. 28). Infine, nel ricordare la gestazione del dipinto, si accorge che tornano "prepotentemente a galla le penose memorie legate al lutto", che gli hanno consentito di "catturare e riprodurre sulla tela l'immagine più intima e dolorosa di Sophie, la sua testa, il suo viso pallido appoggiato al cuscino bianco con i capelli rossi" (cfr. MUNCH E. 2007, *passim*).

[84](#) MUNCH E. 1928, p. 7; BENESCH 1963, p. 25; NICOSIA 2003, p. 19; *Edvard Munch* 2013, *passim*; BIVONA 2016, *passim*.

[85](#) Una parte della critica reputa che il personaggio rappresenti la zia materna Karen che, alla morte della sorella, prende ad occuparsi della famiglia, un'altra fetta, invece, ritiene che evochi la madre, ormai defunta da anni, il cui ricordo, con il passare del tempo tende ad affievolirsi, come la fisicità della protagonista del quadro, le cui vesti scure sembrano lentamente e progressivamente fondersi con il pesante tendaggio verde retrostante (simbolo di lutto imminente). Si tratterebbe allora di un esempio, non più embrionale, di esercizio per cui la pittura passa da essere semplice racconto ad evocazione di stati d'animo e comunicazione emotiva.

[86](#) Critica, pubblico, ma anche amici pittori e compagni *bohémien* di Kristiania, prendono le distanze da quella che appare una tela malamente imbrattata (DI STEFANO 1994, p. 18). Lo stesso Jæger, che aveva esortato il maestro a "scrivere la sua vita" non lo comprende e non lo sostiene.

[87](#) Nota mss MM N 70, *Diario 1928-1929*, p. 1, *MunchMuseet* (https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0070.xhtml p. 10); Nota mss MM N 71, *MunchMuseet* (https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0071.xhtml); nota mss MM N 445, p. 10, *MunchMuseet* (https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0415.xhtml#ENo-MM_N0415-00-06v, p. 10); MUNCH E. 1928, p. 8; DI STEFANO 1994, p. 15; NICOSIA 2003, p. 28.

[88](#) Nonostante l'artista si affidi al vivido ricordo della sorella, è noto che Munch ricorra all'uso di una modella, una giovane che posa anche per altri quadri dello stesso periodo (cfr. *Munch* 2005, p. 192). Questa circostanza, per quanto confligga con la linea del ricordo e dell'evocazione, non inficia la forte emotività che soprassiede all'operare del maestro che, quindi, è in grado di infondere nel pubblico, attraverso la tela, quel dolore angoscioso provato per la perdita della Quattordicenne.

[89](#) Il brano pittorico in cui si congiungono le mani delle due protagoniste, quasi fuse tra loro, in un gesto estremo di unione, come a contrastare il momento dell'ineludibile allontanamento, è il punto centrale del quadro che, per l'aspetto estremamente sperimentale, lontano dall'idea di pittura definita che la stampa conservatrice, censore della mostra, vorrebbe, diventa l'obiettivo principale dello scetticismo dei giornalisti che, condizionati dalla retorica del tempo, si scagliano mordacemente e malevolmente contro l'artista e il dipinto: la tela è bollata variamente e sprezzantemente come "imbrattatura" (cfr. LUCCHETTI 2000, n. 96, p. 116), o associata ad una purea di aragosta ("sembra purè di pesce in salsa di aragosta» (*Ibidem*)), e il maestro, avendo steso il colore in modo apparentemente sommario e brutale, diventa colui che dipinge "quadri non finiti, appena sbozzati (...), senza disegno, di materia ributtante per impaccio e pesantezza» (cfr. BJERKE 2005, p. 32).

[90](#) Senza spingersi agli esiti radicali e sperimentali raggiunti da Munch, un artista, Van Gogh, in tempi a lui piuttosto prossimi, ha sviluppato una pittura, dall'espressività violenta, in grado di accendere le corde emotive del pubblico. Non è un caso che Edvard, pur non avendolo conosciuto direttamente, lo ammiri molto e ne sia influenzato dal punto di vista coloristico e del linguaggio pittorico. Munch sarebbe forse potuto essere l'amico in grado di comprendere, che Van Gogh non ha mai incontrato. Entrambi fanno delle proprie creazioni un mezzo di espressività radicale ed urgente e sono accumulati da un'arte che esprime un'intensità particolare nell'uso e nell'interpretazione del colore. Inoltre, entrambi realizzano opere dove la pittura e stesura sono parte del processo artistico, caricando i quadri di una

forza emotiva inedita e straordinaria, affidata in massima parte alla *palette* cromatica. Ma mentre l'Olandese irradia i suoi quadri di una luce dorata, consolante anche nella paura, a tratti intollerabile, ma comunque di speranza, la produzione del Norvegese si carica di un esistenzialismo dilaniante e insostenibile. E come, prima, fa Vincent, anche Edvard, ad un certo punto della sua esistenza si rinchiuso in un mondo poetico e solitario: la natura diventa per entrambi una presenza simbolica più grande, ostile e nemica per il Norvegese, consolatoria ed incoraggiante per l'Olandese.

Interessante e suggestivo sarebbe uno studio specifico dei rapporti, tra i due e verificare nel dettaglio quanta parte dell'arte emotiva di Vincent sia passata nella di pittura di Munch. Per un approfondimento sul parallelismo proposto si può partire da *Munch 2015*.

[91](#) ARGAN 1970, p. 262.

[92](#) L'attenzione e gli sforzi del maestro sono oramai orientati alla resa dell'anima dei soggetti, le persone in carne e ossa o gli oggetti concreti non lo interessano, Munch, alla ricerca di un linguaggio espressivo che gli consenta di rappresentare l'inosservabile condizione emotiva dei protagonisti, come presenze immateriali di concetti impalpabili, ma visceralmente vividi, mette in atto quelle scelte che lo guidano alla drastica eliminazione dei canoni accademici (il delineare, il chiaroscuro, la linea di contorno, la prospettiva, le lumeggiature) per dedicarsi alla sperimentazione delle potenzialità espressivo-emozionali del colore e del gesto che lo sostiene.

[93](#) Questa modalità sperimentale di stesura del colore è definita dalla critica “stile bagnato” o “tecnica bagnata”.

[94](#) Il cd “stile ruvido” o “tecnica asciutta” o “fare asciutto” (tempera a secco di 3 strati di colore ridotto ai toni del grigio, azzurro e verde, dato con pennello piatto e poi graffiato via, in alcune punti, per mezzo di spatole, strumenti appuntiti ed unghie) è funzionale alla resa dell'angoscia diffusa che aleggia nell'opera. Un effetto sorprendente, unico e moderno che si riscontra, per esempio, nel dettaglio della tenda sulla destra, latore di un'emotività in movimento verso chi guarda, fatto di squarci, raschiature ed incisioni negli strati pittorici, dalla cui superficie graffiata traspaiono toni di colore grezzo. Nell'adottare la “tecnica ruvida” il maestro, ritiene parte della critica, potrebbe aver voluto alludere al processo di fermento e alle cicatrici, fisiche e psicologiche accumulate negli anni. I graffi e i tagli rappresenterebbero, dunque, le ferite emotive e spirituali che l'artista, con il gesto del grattare via il colore, potrebbe aver voluto suggerire, evocando quel senso di frustrazione, più volte provato, per l'impossibilità di salvare la madre, la sorella, la piccola Betzi ... (cfr. NICOSIA 2003, p. 30).

[95](#) NICOSIA 2003, p. 30.

[96](#) Il salone, divenuto a partire dal 1884 un'esposizione ufficiale, finanziata dallo Stato, apre per la prima volta nella città di Bergen (cfr. <https://www.hostutstillingen.no/historie/>), dal catalogo storico dell'evento del 1886 apprendiamo che Munch presenta 4 opere (nn. 126-129): *Sera*, *Ritratto* e due *Studi*, (cfr. *Katalog 1886*, p. 6). Uno dei due studi è la *Bambina malata*, mentre il secondo dovrebbe essere la versione distrutta di *Pubertà*.

[97](#) L'articolo di Aubert, il più convinto sostenitore della generazione di artisti naturalisti ritornati in Norvegia dopo il *Grand Tour*, appare, il 9 novembre del 1886, sul quotidiano “Morgenbladet” e, pur riconoscendo lo straordinario talento del giovane, questi è redarguito sul fatto che predisposizione ed attitudine non sono sufficienti per ritenersi un grande artista. Reputa che il senso di incompiutezza e la debolezza tecnico-esecutiva potranno esser colmate solo dedicandosi assiduamente a studi sulla forma di tipo accademico (cfr. AUBERT 1886, *passim*; BJERKE 2005, pp. 23 e 32, n. 6). E sebbene il critico dimostri ostilità ed un atteggiamento conservatore nei confronti della radicale sperimentazione in atto, nel citare, invece, il naturalista Zola, a quel tempo molto letto in Norvegia (cfr. *Ivi*, p. 32, n. 10), si dichiara aperto alle istanze culturali progressiste provenienti dall'estero.

[98](#) AUBERT 1886, *passim*. Inconsapevolmente ed fortuitamente, il critico con il suo icastico commento anticipa quella modalità di asciugatura che presto diventerà parte integrante del processo creativo, come una moderna *performance ante litteram*, seppur di carattere privato.

[99](#) BJERKE 2005, p. 32, n. 7.

[100](#) Un toccante olio su tela, che raffigura una fanciulla, appoggiata ad un cuscino, con in grembo una rosa tra le mani. Dell'opera Munch riprende il taglio prospettico-compositivo, ma poi si muove in una direzione totalmente opposta: se la malata di Krohg si impone allo spettatore creando in lui un senso di disagio e pietà per via della troppa vicinanza, che porta il riguardante a provare pena per un destino di morte precoce, in Munch la prossimità non è una questione meramente fisica, per altro negata da un'immagine che risulta sfocata ed intangibile, ma un espediente per coinvolgere e toccare emotivamente il pubblico, che da spettatore diventa attore della vicenda.

[101](#) KROHG 1886, pp. 3-15.

[102](#) «La bambina malata è stata la svolta. In quella immagine (c'è) quello che ho sviluppato in seguito» (cfr. *Libro degli Schizzi*, nota mss MM T 2748, 1927/34, *MunchMuseet*, p. 16, consultabile al link: https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_T2748.xhtml#ENo-MM_T2748-025) “La maggior parte di quello che ho fatto dopo è nato in questa immagine» (cfr. MM N 570, *libretto a stampa*, s.d., *MunchMuseet*, p. 10, consultabile al link: https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0570.xhtml#ENo-MM_N0570-10).

[103](#) Il quadro ha un enorme successo, con i soldi della borsa di studio riprende a viaggiare e torna a Parigi.

[104](#) La prima versione, eseguita nel 1886, brucia durante un incendio scoppiato nella camera d'affitto del maestro (cfr. Munch 2005, p. 174). Secondo Jens Thiis (1870-1942), storico dell'arte e amico, conosciuto e frequentato durante la permanenza berlinese, con il quale, poi, si trasferisce a Parigi, la prima versione di questo soggetto viene esposta, nel 1889, in una personale con il titolo di *Notte* (cfr. THIIS 1933, p. 160). Successivamente, tra il 1893 e il 1895, il tema, viene ripreso e, a Berlino, viene realizzata una seconda versione, che oggi è considerata come primo esemplare (fig. 4).

[105](#) Le aspre critiche ed i commenti sarcastici riportati a proposito di *Fanciulla malata* (fig. 1), riguardano evidentemente anche *Pubertà* (fig. 4), il secondo *Studio* presentato al *Salon* autunnale.

[106](#) La condizione femminile è, poi, indagata dall'artista, in modo quasi ossessivo, durante tutta la sua carriera artistica: nel *Fregio della vita*, la figura della donna ritorna frequentemente e morbosamente; essa passa da essere la rappresentazione indifesa di una santa, come in *Pubertà* (fig. 4), a personaggio edonistico ed erotico—di stampo simbolista, come in *Madonna*, fino a diventare la seduttrice malevola, indifferente e corrotta di *Vampiro*.

[107](#) AUBERT 1989, *passim*.

[108](#) KROHG 1889, *passim*.

[109](#) Secondo Einar Pettersen (1926-2007), accademico e storico dell'arte dell'Università di Oslo, il fatto che Munch ritenga di dover sottoporre le sue opere ad un trattamento così estremo, alluderebbe, alla circostanza per cui, nella mente del maestro, la sua arte è riconducibile ad uno stato di “infermità”, “malattia” e “necessità di cure” (cfr. PETTERSON 2005, p. 64).

[110](#) A proposito della morte del padre Christian, l'artista, il 7 dicembre del 1889, scrive, da Parigi, alle sorelle Laura e Inger: «(...) penso a quanto sia stato terribile questo periodo per tutti voi. Per quanto sia stato brutto per me ricevere la notizia della morte di {P} papà (...). Capisco, però, che dev'essere stato anche peggio per te (...) spero che papà non abbia sofferto durante la sua ultima malattia, e che, dopo aver molto lottato mentre era in vita, abbia potuto morire in pace. In fondo, è stato meglio per lui, perché dopotutto non era in grado di adattarsi alla vita. Sono comunque felice perché gli ho scritto e ho ricevuto una sua risposta (...) in cui sembrava di buon umore e che si stesse divertendo a Lian. È difficile immaginarlo lontano dai mobili e dal soggiorno.» (cfr. lettera alle sorelle Laura e Inger del 07/12/1889 (MM N 1092, *MunchMuseet*) consultabile al link: https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N1092.xhtml#ENo-MM_N1092-01; parte della lettera è pubblicata in MUNCH I. 1949, n. 67, p. 76).

[111](#) Scrittore, giornalista, critico d'arte, ma, soprattutto, grande sostenitore e amico del maestro, grazie a lui, nel 1909, il pittore prenderà la decisione di tornare a vivere in Norvegia, nonostante il rapporto con la capitale sia stato e lo sia ancora ancora piuttosto conflittuale (cfr. *Munch og Frankrike* 1992, pp. 174-175 e pp. 242-243). Negli anni '90 dell'Ottocento, il maestro rientra a Kristiania solo per brevi soggiorni, durante i quali espone le sue opere, sempre controverse, alla *Galleria d'arte Blomqvist* e in altri contesti privati. La stampa nazionale, ancora troppo conservatrice, nonostante il suo nome si stia affermando in tutta Europa come uno dei massimi pittori viventi d'avanguardia, lo respinge costantemente con commenti malevoli, spesso caustici. A *Blomqvist*, nel 1895, espone *Ritratto con sigaretta*, la versione del 1893 dell'*Urlo* (fig. 8), le versioni, del 1894-5, di *Madonna*, e *Vampiro*. In quell'occasione, abbiamo già riferito, l'*Autoritratto* è acquistato dalla *Galleria Nazionale di Oslo*, ma le critiche e le polemiche sulla salute mentale dell'artista montano: Scharffenberg, l'allora studente di medicina che paventa l'idea che i suoi dipinti possano essere solo la manifestazione amorale della mente degenerata di un folle, nonché un potenziale pericolo per la società dell'epoca, la cui gioventù, se non fermato, avrebbe subito un'influenza negativa e malata (BERMAN 1993, p. 627; p. 629), è il tipico esempio del modo di pensare dei norvegesi e del tipo di accoglienza riservatagli, che, evidentemente, non aiuta il processo di rientro in patria.

[112](#) Secondo Thiis, i cinque giovani pittori che, nell'autunno del 1889, oltre a Munch, seguono le lezioni di Bonnat sono Kalle Løchen, Jørgen Sørensen, Gudmund Stenersen, Karl Konow e Anders Kongsrud (cfr. THIIS 1933, pp. 59 e 185).

[113](#) MUNCH I. 1949, p. 82.

[114](https://emunch.no/person.xhtml?id=pe260#fromEM) <https://emunch.no/person.xhtml?id=pe260#fromEM>; <https://atlasmag.dk/kultur/kunst/et-vekselspil>.

[115](#) In occasione dell'*Esposizione Universale*, tra il giugno e il luglio del 1889, Gauguin ed Émile Schuffenecker (1851-1934) organizzano una mostra di protesta al *Grand Café des Arts in Campo di Marte*, il cd *Caffè Volpini*, dal nome di *Monsieur Volpini* che lo gestisce. Non lontano dall'ingresso principale dei padiglioni della *Fiera*, il locale, rinnovato interamente nella decorazione interna per l'evento espositivo, è in attesa dell'arrivo di alcuni specchi preziosi dall'Italia, che, però, non sarebbero giunti in tempo per l'inaugurazione dell'*Exposition*. Né Gauguin né il suo *entourage* sono stati invitati ad esporre dalla giuria ufficiale, facente capo all'*Académie des Beaux-Arts*, e, in aperta polemica contro l'esclusione, sul solco del tipico atteggiamento degli artisti francesi che, in contrasto con le scelte ufficiali, sono soliti reagire chiassosamente, Schuffenecker, come prima di lui, in occasione dell'*Exposition Universelle* del 1855, aveva fatto Gustave Courbet (1919-1877) con il *Pavillon du Réalisme*, propone al gestore del locale di appendere alle pareti, rimaste vuote per il ritardo degli specchi italiani, i quadri degli artisti esclusi. Si presentano con l'epiteto di *Gruppo Impressionista e Sintetista*, ma l'evento, passato alla storia come *Mostra Volpini*, si rivela un disastro, sebbene siano stati creati e diffusi a scopo pubblicitario e di richiamo manifesti e cataloghi illustrati a stampa dei dipinti presentati, la mostra rimane quasi del tutto sconosciuta, poco visitata, nessuna vendita e per i partecipanti e gli organizzatori non ci sarà alcun guadagno (cfr. LUCIE-SMITH 1972; SIBERCHICOT 2010).

[116](#) Emanuel Goldstein (1862-1921), pseudonimo di Falck Hugo, poeta danese conosciuto e frequentato durante il secondo soggiorno parigino, con cui Munch rimane in contatto epistolare per tutta la vita, è figura fondamentale per l'elaborazione e lo sviluppo del comune pensiero sul ruolo dell'arte, orientato in senso simbolista. Dalle loro conversazioni ed idee nasce il *Manifesto di Saint Cloud* (cfr. KAARING 2019, pp. 11-41; <https://emunch.no/person.xhtml?id=pe146>; https://www.emunch.no/FACSIMILENo-MM_UT0013.xhtml).

[117](#) DI STEFANO 1994, p. 21.

[118](#) La mostra si è tenuta a Lolland (Danimarca), presso il *Fuglsang Kunstmuseum*, ed ha divulgato al pubblico l'esito della dotta ed interessante ricerca interdisciplinare, tra arte e letteratura, avente per oggetto l'analisi del rapporto tra i due personaggi, imperniato sulla rara intesa, nata nel clima malinconico di condivisione emotiva, che ha visto i due giungere a conclusioni simili sul significato e ruolo dell'arte. Una serie di potenti e, talvolta, colorate xilografie del maestro, provenienti da una collezione privata norvegese, sono state messe in intimo e diretto dialogo con le poesie e la scrittura del Danese su temi amorosi ed esistenzialisti, ciò che Goldstein, in una lettera chiama “i nostri stati d'animo” (cfr. *Munch 2019, passim*). Le linee grezze e dure delle xilografie incontrano intimamente i toni furenti e straziati delle parole del poeta, palesando le comuni e forti emozioni che le reciproche esperienze hanno suscitato. Tre interessanti saggi di catalogo espongono l'esito di quella indagine sull'amicizia, sulle sorti e sulle vicendevoli influenze che hanno determinato l'orientamento in senso simbolista per entrambi. Con un taglio interdisciplinare la mostra ha presentato per la prima volta la comunanza tra le opere dei due in merito all'idea di donna, alle intense e comuni passioni provate per l'altro genere e alle condizioni estreme ed esistenziali dall'uomo. Per approfondimenti cfr. *Munch 2019*.

[119](#) KAARING 2019, pp. 11-41.

[120](#) HELLER 1973, *passim*.

[121](#) <https://www.munchexperts.com/kristiania-bohme-early-exhibitions.html>

[122](#) https://www.emunch.no/FACSIMILENo-MM_UT0013.xhtml

[123](#) MUNCH E. 1928, p. 7; BENESCH 1963, p. 25; NICOSIA 2003, p. 19; *Edvard Munch 2013, passim*; BIVONA 2016, *passim*.

[124](#) GREENBERG 2004, p. 45.

[125](#) “La natura – sostiene il maestro - è l'opposto dell'arte. Un'opera d'arte proviene direttamente dall'interiorità dell'uomo. (...) La Natura è il mezzo, non il fine. Se è necessario raggiungere qualcosa cambiando la natura, bisogna farlo. (...)» (cfr. TOSONI 2013).

[126](#) L'idea di riunirsi un Associazione indipendente (*Salon des Artistes Indépendants*) nasce da un piccolo gruppo di artisti d'avanguardia (Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Camille Pissarro), mentre tra coloro che hanno deciso di creare il *Salon*, per presentare liberamente i loro quadri al pubblico, si annoverano Albert Dubois-Pillet, Odilon Redon, Georges Seurat e Paul Signac. Nell'art. 1 ° dello statuto della *Società degli Artisti Indipendenti* si legge: “La Società degli Artisti Indipendenti” basata sul principio dell'abolizione delle giurie di ammissione, mira a consentire agli artisti di presentare liberamente le loro opere al pubblico giudizio”. La manifestazione apre per la prima volta, nel freddo siberiano, del 1° Dicembre 1884, allorché la *Société des Artistes*

Indépendants, fondata il 29 luglio dello stesso anno, sotto la guida di Odilon Redon, in aperta polemica con il *Salon*, creato da Luigi XIV, per vocazione riunisce ed espone le opere di quegli artisti, non ammessi all'esposizione ufficiale, che rivendicano una certa indipendenza nella loro espressione artistica. La mostra è inaugurata da Lucien Boué, presidente del Consiglio comunale di Parigi, e si installa nel *Pavillon polychrome* sito nelle vicinanze del *Palais de l'Industrie* che diventa il rifugio dei «Refusés». La VII edizione del *Salon* vede opere, in netta maggioranza, di pittori cromo-luministi e Munch parteciperà, con le sue tele, alle edizioni del *Salon* del 1896, 1897 e 1903.

[127](#) Voluta dalla cognata Johanna Borger (1862-1925) che ha ereditato dal marito Theo, fratello di Vincent, l'impegno di far conoscere al vasto pubblico il valore del pittore.

[128](#) I maestri simbolisti, in genere, attingono, come la produzione artistica evidenzia, a fonti storico-letterarie e visive della tradizione medievale, pregna di senso di trascendenza e di spiritualismo. Per Munch è diverso, la sua ispirazione si radica, infatti, nella propria esperienze di vita vissuta, ed è, quindi, più personale e più potente della vaghezza della maggior parte dei soggetti simbolisti coevi.

[129](#) Attorno al 1890, dopo aver abitato in diversi luoghi di Parigi, approda nel quartiere periferico di *St Cloud*, e vi rimane fin verso la fine dello stesso anno, quando fa ritorno in Norvegia. La tela è ambientata in una stanza dai toni blu, illuminata solo dalla luce crepuscolare esterna, sullo sfondo appare seduta una figura solitaria che indossa un cappello alto, mentre osserva pensierosa la Senna. La vibrante tavolozza della *Primavera*, scelta in seguito alla visione delle sgargianti opere francesi impressioniste, sintetiste e *naïf* (del gruppo dei *Nabis* e della loro guida), caratterizzate da cromie contrastanti ed allegre, in cui predominano i rossi e gli arancioni sporchi, adottata secondo una modalità molto colorata, ma meno brillante rispetto alla vivacità delle tele ispiratrici, è, qui, abbandonata in favore dell'adozione di tinte che tornano ad essere tette, date con pennellate sperimentalmente divisioniste e sfrangiate, alla ricerca di significati visivi più reconditi, connessi alle profondità dei suoi ricordi, per riprodurre visivamente la sensazione ricercata. Anche la linea di contorno, praticata dai francesi, viene riproposta con un valore differente, essa, infatti, esprime l'angoscia febbrile che attanaglia il maestro.

[130](#) DI STEFANO 1994, p. 21

[131](#) Munch, nel dipingere l'opera, probabilmente si ispira alla visione quotidiana dell'amico e coinquilino Goldstein, che osservato, forse inconsciamente, mentre siede intento nelle sue riflessioni teoretiche al buio della stanza, affianco alla finestra, procura al maestro una suggestione cui attingere. Gli schizzi iniziali, prodotti durante l'inverno, confermerebbero la circostanza, ritraggono, infatti, il Danese assorto nei suoi pensieri; e solo, in un secondo momento, il pittore ne fa il modello per la figura solitaria di *Notte*.

[132](#) Il particolare impiego della pennellata, sfrangiata, incerta, sfuggente, rapida e sintetica, che rinvia allo stile dello statunitense James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), allora molto *in auge*, soprattutto nel far virare verso l'azzurro il peso della tristezza, ma che in Munch si fa più compatta, materica e definita da un contorno deciso, alla Gauguin, evoca sapientemente un'angoscia che lascia il pubblico senza respiro, sopraffatto da tanta mestizia. Si noti che la linea di contorno, praticata dai francesi, viene qui riproposta con un valore differente, essa esprime quel senso di assillante tormento che agita e muove l'animo del maestro.

[133](#) Il dettaglio del controluce suggerisce che Edvard ha visto e studiato il capolavoro di Monet *Impressione. Levar del sol* (1872, *Musée Marmottan*, Parigi), di cui restituisce vagamente il ricordo secondo la personale cifra stilistica, praticata in quel momento.

[134](#) Si noti che questa ricerca di distanziamento relativo tra la vicenda e gli astanti è esattamente l'operazione contraria messa in atto dall'autore in *Bambina Malata* (fig.1). In entrambe le tele, ma secondo modalità antitetiche, Munch riesce ad evocare atmosfere altamente ansiogene cui il pubblico risulta partecipe in prima persona: nel quadro del 1885, la visione estremamente ravvicinata porta lo spettatore a vivere la triste vicenda, in cui è coinvolto come se si trovasse al capezzale della fanciulla; nel dipinto del 1890, il riguardante, pur rimanendo ad una distanza prospettica, è comunque indotto a simpatizzare con il protagonista e a vivere quel senso di panica-afflizione aleggiante nell'opera.

[135](#) *Katalog 1890*, p. 8.

[136](#) *Katalog 1891*, p. 9.

[137](#) Nel suo periodo illuministico Nietzsche scrive la *La Gaia Scienza* (NIETZSCHE 1882 (1996)), in cui troviamo uno dei primi accenni alla teoria del superuomo, ivi si legge che la scienza libera l'uomo dalle vecchie catene della

morale, della religione e dell'arte stessa, per renderlo libero, come un viandante, padrone di sé stesso, che s'incammina verso un nuovo orizzonte.

[138](#) Nel gennaio del 1890, sulla rivista “*Mercure de France*” appare il pezzo intitolato *Les Isolées: Vincent van Gogh*, in cui si riferisce all'artista come al “geniale olandese”. Dopo la morte, lo stesso Aurier aiuta prima Theo (1857-1891), il fratello, e poi Johanna, la vedova di Theo, ad organizzare la mostra postuma di Parigi del 1891 (Parigi, *Pavillon de la Ville de Paris*, 20 marzo-27 aprile 1891, *Exposition de la Société des Artistes Indépendants. Vincent van Gogh, Exposition posthume*), che ha grande successo e che viene visitata anche dal maestro norvegese.

[139](#) AURIER 1891, *passim*.

[140](#) ROSENBLUM - JANSON 1984 p. 454.

[141](#) *Katalog 1890*, p. 8.

[142](#) *Malinconia* (o *Melankoli*) è una serie realizzata dal pittore, tra il 1890 e il 1902 (anche se tradizionalmente si riporta 1891-1902, costituita da 5 tele (1890-1896) e due xilografie (1897-1902)). La composizione nel tempo ha avuto diversi sviluppi e titoli: *Gelosia*, *Malinconia*, *Sera*, *il Battello giallo*. Questa confusione è probabilmente dovuta alla genesi del soggetto che si è modificata secondo due varianti compositive. Nella prima elaborazione il tema è reso con la tecnica del pastello e rappresenta una figura, a mezzo busto, di profilo, che guarda verso destra (fig. 6), dovrebbe trattarsi dell'opera esposta con il titolo di *Sera* all'*Høstutstillingen* del 1890 (cfr. *Katalog 1890*, p. 8). La versione successiva, facente probabilmente parte del nucleo di opere contestate a Berlino nel 1892, è concepita già durante l'estate del 1891 o all'inizio dell'anno seguente (il *NasjonalMuseum*, detentore dell'opera lo data “presumibilmente al 1892” (cfr. <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.02813>), a tecnica mista su tela, mostra un cambiamento nel personaggio solitario, in primo piano, immerso nei suoi pensieri, mentre poggia la testa sulla mano sinistra e si volta nella stessa direzione. Il protagonista ridotto alla sola testa, è girato specularmente rispetto all'invenzione originaria (cfr. *Munch 2005*, cat. 14, p. 112). Quest'ultima variante si discosta anche perché la figura maschile, voltata di spalle alla spiaggia, è confinata nell'angolo in basso ed è proiettata fuori della scena dalla sua stessa postura (cfr. ARNOLD 1986, p. 44). L'isolamento del protagonista fa sì che l'attenzione dello spettatore torni insistentemente allo sfondo, in modo da percepirlo come soggetto parallelo e non secondario (cfr. WIESNER 1980, p. 440). Le versioni successive tornano all'iniziale iconografia e rielaborano il tema con tecniche diverse.

[143](#) L'opera è tradizionalmente datata al 1891, anno in cui la letteratura sull'argomento correntemente la dice esposta all'*Høstutstillingen* (cfr. MØRSTAD 2016, p. 164; *Munch 2005*, cat. 14, p. 112; *Edvard Munch 1988*, kat. 25; *Munch 1985*, p. 21; *Edvard Munch 1980*, p. 131), però, dallo spoglio dei cataloghi storici della manifestazione, reperibili on line (cfr. <https://www.høstutstillingen.no/kataloger/>) risulta che un'opera denominata *Sera*, *Aften* in norvegese, è esposta, non nel 1891, come riportato comunemente ovunque, ma l'anno precedente (1890). Nel catalogo del 1891, infatti, troviamo tre sole opere, tra le quali non compare il quadro in questione (cfr. *Katalog 1891*, p. 9), mentre nella pubblicazione del 1890, troviamo dieci tele, tra cui *Sera* (cfr. *Katalog 1890*, p. 8). Nella stessa edizione del 1890 del *Salon*, sappiamo che partecipano artisti francesi come Edgar Degas (*ivi*, p. 13), Claude Monet (*ivi*, p. 8) e Camille Pissarro (*ivi*, p. 10). Al termine dell'esposizione il dipinto di Monet *Étretat. Temps de pluie* viene acquistato dalla *NasjonalGalleriet* (come da informazioni risultanti anche dal sito ufficiale del museo (cfr. <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00368>)). In ragione di quanto esposto la data di genesi e realizzazione della prima versione dell'opera andrebbe portata all'anno 1890. Tale anticipazione è da ritenersi valida in quanto supportata non solo dai cataloghi dell'*Høstutstillingen* (consultati attraverso la digitalizzazione dell'Istituto del *Salon* tuttora attivo (cfr. <https://www.høstutstillingen.no/kataloger/>)), ma anche dalla circostanza che il quadro di Monet compaia nel catalogo del 1890 e che, dal sito della *NasjonalGalleriet di Oslo*, risulti, a conferma, l'acquisizione del dipinto nel medesimo anno.

[144](#) *Munch 2005*, p. 24.

[145](#) LANGAARD J. H. 1960, p. 138

[146](#) THAULOW 1908, p. 118; MØRSTAD 2016, pp. 265-266.

[147](#) AUBERT 1890.

[148](#) KROHG 1891. L'articolo, *Aften*, è, chiaramente, un'entusiastica approvazione del lavoro del maestro, riportato come *Gul Båt* (*Battello giallo*), e ritenuto il primo dipinto simbolista di tutta l'arte norvegese. Non c'è certezza sugli intendimenti dell'autore, se si riferisca, cioè, alla versione del 1890 o a quella successiva, entrambe le composizioni, infatti, mostrano un litorale serpeggiante e un uomo solitario seduto in primo piano, per tale ragione, ritiene Mørstad, il pensiero espresso nell'articolo è estendibile a tutte le versioni di *Malinconia* (MØRSTAD 2016, p. 266).

[149](#) SKEDSMO – MAGNAGUAGNO 1988, cat. 25.

[150](#) Lo storico dell'arte norvegese Alf Bøe (1927-2010) ascrive a *Malinconia* la “grande svolta” del maestro, in essa il pittore combina l'immediatezza e la profondità psicologica raggiunte e intensamente ricercate sin da *Bambina malata*, con lo spirito della poesia della nuova e diffusa corrente letteraria simbolista (cfr. BØE 1989, p. 14; *Munch* 2005, scheda 14, p. 112 e p. 264; *Munch* 1985, p. 22).

[151](#) KROHG 1891; EGGUM 1980, p. 131.

[152](#) SKEDSMO – MAGNAGUAGNO 1988, cat. 25.

[153](#) KROHG 1891; MØRSTAD 2016, p. 265.

[154](#) MØRSTAD 2016, p. 265.

[155](#) HELLER 1993 *Edvard Munch*, pp. 52-53.

[156](#) HUBERT 2013, pp. 48-49.

[157](#) WOOD CORDULACK 2002, pp. 81-82.

[158](#) TOSONI 2013.

[159](#) La zona è meta abituale di villeggiatura per molti cittadini ed artisti di Kristiania, tra questi la coppia di pittori Christian e Oda Krohg, ritratti sullo sfondo dell'opera.

[160](#) *Notte d'estate* (1889), *Chiaro di luna sulla spiaggia* (1892); *Rosso e Bianco* (1894); *Chiaro di luna* (1895), *Spiaggia* (1898), *paesaggio* (s.d.) ...

[161](#) ARNOLD, 1986, pp. 44-45.

[162](#) Il personaggio in primo piano è variamente identificata con Nilssen (il volto richiama, invero, la fisionomia dell'amico che, nell'arco della carriera, è ritratto dal Nostro più volte), piuttosto che con il pittore stesso (alcuni critici ritengono, infatti, che potrebbe trattarsi di un autoritratto per immedesimazione emotiva).

[163](#) BJERKE 1995, p. 101.

[164](#) L'iconografia della *Malinconia* è piuttosto diffusa in Europa sin dalla fine del '400: l'invenzione della figura malinconica, immersa in un contesto paesaggistico, vanta una lunga tradizione, appare per la prima volta nel *Giovanni Battista* di Geertgen tot Sint Jans (1460-1490) e nella successiva *Melancholia* di Albrecht Dürer (1471-1528). Secondo Calvesi, affonda le sue radici in un rilievo celebrativo domiziano delle guerre germaniche, del III secolo, conservato nei *Musei Capitolini* di Roma (cfr. CALVESI 1993, p. 145, fig. 2). Nell'opera di Munch, inoltre, si ravvede una certa rassomiglianza con l'acquaforte *Abend* (1889) di Max Klinger (1857-1920), artista noto ai circoli *bohèmeiens* di Kristiania e amico del maestro Krohg e col *Gesù nell'orto degli Olivi* (1889) di Paul Gauguin, dove un personaggio maschile diventa la personificazione del dolore e della sofferenza del pittore (cfr. EGGUM 1992 *Edvard*, p. 124). L'Heller, pur ammettendo che sussista una certa continuità con le opere della tradizione, nega che vi possa essere una discendenza diretta da Dürer o da Gauguin. Ritene più probabile, infatti, che il Norvegese abbia derivato l'invenzione compositiva più dai ricordi personali che non dai modelli artistici precedenti (cfr. HELLER 1993 *Edvard Munch*, pp. 52-53). Secondo altri autori, infine, la posa della *Malinconia* si può rintracciare anche in altre opere: nel penseroso uomo alla finestra di *Notte a Saint-Cloud* (fig. 5) e nel ritratto del 1889 della sorella *Inger sulla spiaggia* (cfr. SKEDSMO-MAGNAGUAGNO 1988, cat. 25).

[165](#) Per Ann Temkin, curatrice del *MoMa* (*Museum of Modern Art* di New York), la linea costiera suggerisce sia una visione interiore del mondo, sia un paesaggio reale (cfr. *Edvard Munch. Melancholy. 1891* audio-video di presentazione dal sito del *MoMa*:<https://www.moma.org/multimedia/audio/325/3899>).

[166](#) La relazione tra Oda e Jappe è vissuta dal pittore da molto vicino, sia per l'amicizia tra i tre, quanto perché Edvard ha un profondo rispetto per Krohg, che considera come padre artistico (cfr. NERGAARD 2000, p. 10). Il coinvolgimento è tale da indurre il maestro, in una sorta di rito esorcizzante, a raffigura la vicenda con disegni e schizzi letterari in dettaglio nei suoi taccuini (cfr. https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_T2760.xhtml#ENo-MM_T2760-44v, p. 75). Si crede che a questo materiale emotivo, il pittore attinga per sviluppare i motivi esperienziali della vicenda espressa nella *Serie*. All'inizio del 1890, risale la seguente annotazione che restituisce la medesima atmosfera percepibile in *Malinconia*: «(...) è sera. Sto camminando lungo la riva e la luce della luna filtra attraverso le nuvole. Un uomo e una donna camminano ora sul lungo molo verso la barca gialla, dietro di loro un uomo porta dei remi. [...] Salgono in barca, lui e lei. [...] La barca diventa sempre più piccola e le remate

riecheggiano sulla superficie del mare. Io mi sento solo, piatto. Le onde si sollevano e si infrangono sul molo. Là fuori l'isola sorride nella tiepida nottata estiva ...» (cfr. EGGUM 1980, p. 132).

[167](#) Le circostanze della sventurata storia d'amore tra l'amico Jappe e Oda, cui Munch è testimone, risvegliano nell'animo e nella mente del maestro il ricordo della sfortunata relazione, di qualche anno prima, con Milly, quando, nell'estate del 1885, anche lui ventunenne, si innamora della moglie di suo cugino Carl (uno dei fratelli di Frits Thaulows). Un amore proibito che, abbiamo visto, lo perseguita a lungo, anche dopo la fine della vicenda, e che viene descritto, tra 1890 e il 1893, nei suoi diari, in cui l'artista si rivolge all'amata, con l'appellativo di Signora Heiberg (cfr. <https://www.emunch.no/comment.xhtml?id=co5>), la dichiara responsabile per aver «perso tutte le speranze di poter amare» (cfr. ARNOLD 1986, pp. 32-33; HUBER 2013, pp. 47-48). L'occasione, secondo l'Heller, è un modo per rivivere una seconda volta la travolgente storia che, nella sua negatività, è per il maestro una spinta creativa vitale (cfr. HELLER 1993 *Edvard Munch*, p. 54). Jappe diventa così una proiezione del pittore stesso (cfr. SKEDSMO -MAGNAGUAGNO 1988, cat. 25).

[168](#) La teicoscopia o teichoscopia (in greco antico: τεichoσκοπία), letteralmente "osservazione dalle mura", è una strategia narrativa ricorrente nella letteratura greca antica e si ha quando i fatti non vengono presentati direttamente, ma descritti da un osservatore esterno, "dalle mura" appunto, nel momento stesso in cui accadono. Un famoso esempio di teicoscopia lo leggiamo nei versi 121-244 del libro III, dell'*Iliade* di Omero. L'espedito narrativo è significativamente impiegato da Ibsen nei suoi drammi, in particolare, lo ritroviamo nel personaggio femminile di Helene Alving, nella *pièce* *Spettri*, quando racconta di spiriti che non possono essere visti dal pubblico, così l'impianto compositivo munchiano si articola attorno all'immaginazione dell'uomo che vede cose che non esistono. La circostanza corrobora nuovamente l'assunto di condivisione e reciproca influenza, già messo in evidenza nei paragrafi precedenti, tra i diversi protagonisti del più ampio contesto culturale dell'epoca.

[169](#) KROHG 1891.

[170](#) EGGUM 1992 *Bedeutung*, p. 124.

[171](#) Una combinazione, in realtà, di più tecniche pittoriche - pastello, colori a olio e matita su tela, lasciata scabra in alcune parti (cfr. HELLER 1993 *Edvard Munch*, p. 53) – che conferisce, secondo l'Hubert, al quadro l'effetto delle pitture murali a secco (cfr. HUBERT 2013, pp. 48-49).

[172](#) L'invenzione della testa in equilibrio, sul piano limite, risulta già espressa in alcuni schizzi, nonché preceduta da una serie di disegni e bozzetti a penna, del 1891, realizzati come studi studi per le illustrazioni della raccolta di poesie *Alruner* del danese Goldstein, a cui il maestro lavora quando si trova a Nizza, e dai quali si evince il legame enfatizzato tra il senso del crepuscolo e lo stato malinconico (cfr. *Munch* 2005, scheda 14, p. 112). Per questo motivo Eggum ritiene di datare questa variante compositiva al 1892 (cfr. EGGUM 1992 *Bedeutung*, p. 124).

L'espedito grafico della *reductio ad caput* è particolarmente efficace in quanto mette il pubblico in contatto stretto e diretto con le dense e vivide riflessioni dell'uomo, dall'aspetto losco, immerso nei suoi più reconditi pensieri che prendono forma in secondo piano. Questa variante compositiva, evidentemente, nell'avvicinare il pubblico alla scena, si carica di un senso di oppressione e disagio amplificati.

[173](#) Di seguito una lista delle maggiori esposizioni che si sono susseguite in Norvegia, in contesti privati, dopo il 1891: *Juveler Tostrupgården* (Kristiania, 1892); *Galleria Blomqvist* (Kristiania, 1895), *Kunstforeningen* (Stavanger 1896), *Sale Diorama* (Kristiania, 1897), *Hollændergaarden* (Kristiania, 1901), *Galleria Blomqvist* (Kristiania, 1902), *Kunstforeningen* (Bergen 1902), *Galleria Blomqvist* (Kristiania, 1903), *Sale Diorama* (Kristiania, 1904), *Kunstforeningen* (Bergen 1909), *Galleria Blomqvist* (Kristiania, 1909), *Sale Diorama* (Kristiania, 1910-1911), *Kunstforeningen* (Trondheim, 1915), *Galleria Blomqvist* (Kristiania, 1918 e 1919, 1921), *NasjonalGalleriet* (Oslo 1927, per la prima volta in un contesto istituzionale, dal 1891).

[174](#) STRINDBERG 1896, *passim*.

[175](#) SMITH, 2015, p. C 27.

[176](#) L'artista, dunque, quando lavora materialmente alla genesi dell'opera si trova lontano dalla località in cui effettivamente ambienta la scena. Il maestro annota nel *Diario* la tragica vicenda, vissuta ad *Ekebergskrenten* (la "collina di Ekeberg" nei pressi di Oslo) e rievocata sulla tela nell'iconica visione panica di un tramonto ansiogeno rosso-sangue, di un cielo carico di nuvole fiammeggianti e di un paesaggio che diventa nero plumbeo. Nel 2003, un *pool* di astronomi, della *Texas State University*, guidati dal "fisico legale" Donald W. Olson (1953 -), sostiene di aver identificato con maggior accuratezza la località che fa da sfondo al tormentato personaggio che grida sotto il "cielo rosso sangue" del dipinto, nonché di aver individuato il momento preciso del drammatico accadimento: si tratterebbe del 27 agosto del 1883, quando il vulcano indonesiano *Krakatoa* registra un violentissimo evento eruttivo che provoca oltre 36 mila morti. Fra il novembre 1883 e il febbraio 1884, benché a notevole distanza dal luogo del

disastro, nell'atmosfera del Nord-Europa si riversa una gran quantità di polveri e gas e i quotidiani norvegesi riportano di crepuscoli insolitamente rossi. Le interessanti testimonianze giornalistiche seducono i ricercatori che hanno visto nella tela l'esatta ed accurata riproduzione del cielo scandinavo dopo la fatale eruzione (cfr. <https://skyandtelescope.org/press-releases/astromical-sleuths-link-krakatoa-to-edvard-munchs-painting-the-scream/>; https://www.lescienze.it/news/2003/12/14/news/identificata_la_localita_dell_urlo_di_munch-587224/). Sebbene suggestiva, l'ipotesi è, a nostro avviso, debole in quanto l'episodio, più volte descritto nei taccuini, risale al 1889, e, dunque, a ben sei anni dopo l'eruzione; quantunque le annotazioni del maestro spesso siano disorganiche, non datate, caotiche e ripetitive, non vediamo ragione per cui il pittore avrebbe dovuto registrare la vicenda a distanza di tanti anni.

Il luogo, oggi ancora visitabile, si raggiunge seguendo uno dei tanti sentieri, invasi dall'erba, ripidi e serpeggianti, che partono dalla *Città Vecchia* della parte orientale della capitale.

Il dipinto, il cui titolo in norvegese è *Skrik*, è noto in otto versioni, realizzate, tra 1893 e il 1910, con tecniche diverse (tempera, pastello, stampa xilografica e litografica e disegno). La variante più famosa, oggetto del celeberrimo furto del 1994, è esposta alla *Nasjonalgalleriet* di Oslo (fig. 8), essa risulta dalla rielaborazione dell'iniziale pastello su cartone del 1893. Celebri sono anche le due repliche successive dipinte a pastello su cartone (1895, *Collezione Privata*), e a tempera su pannello. Quest'ultima è stata rubata, assieme a *Madonna*, nel 2004 e recuperata nel 2006 (per approfondimenti sui furti subiti si consultino i seguenti link: https://www.huffingtonpost.it/2019/02/12/25-anni-fa-lurlo-di-munch-veniva-rubato-per-la-prima-volta-in-soli-50-secondi_a_23667693/; <https://www.arte-mag.it/2021/09/30/urlo-rubatodi-munch/>).

Alla morte del maestro il pastello del 1893 e la versione 1910 (fig. 8) sono ancora nello studio del pittore, quindi, ereditate dallo Stato, passano al *MunchMuseum*, istituito nel 1963, in ottemperanza alle volontà testamentarie dell'artista. Oltre ai due citati esemplari, il *Museum*, oggi insediato nella nuova sede inaugurata nell'ottobre del 2021, conserva anche una litografia del 1895. La versione del 1893, della *Nasjonalgalleriet*, è, invece, giunta all'istituzione come dono da parte di Olaf Schou (1861-1925), ricco industriale e collezionista di arte norvegese. Esiste, inoltre, uno schizzo non datato, in bianco e nero, conservato presso il *Kunstmuseum* di Bergen, che rappresenta un volto informe e urlante con braccia alzate. I dipinti, per via del precario stato di conservazione, non vengono esposti in modo continuativo, sono, infatti, necessarie alcune restrizioni volte a tutelare lo stato dei dipinti.

Parte della critica ritiene che l'artista, tra il 1893 e il 1900, abbia elaborato l'idea iniziale del *Grido* nel dipinto *Disperazione* del 1891. Entrambe le composizioni, infatti, originano dalla stessa esperienza di ansia ed inquietudine vissuta dal maestro, mentre si trova con due amici sulla zona collinare di Ekberg.

[177](#) SCHOPENHAUER 1819, p. 610.

[178](#) BONITO OLIVA 2005, p. 35.

[179](#) Dobbiamo, però, sottolineare che la composizione e la sua iconicità hanno in parte oscurato, nonché creato un imbarazzante fraintendimento circa la vera essenza del lavoro di Munch: la rappresentazione, infatti, non costituisce la tipica invenzione munchiana, regge piuttosto il gioco a tutta una serie di stereotipi sul fatalismo nordico, sulle tenebre e sulla tristezza precipue dei paesi scandinavi, ricondotti forzatamente alle inclinazioni del maestro, nel tentativo di indirizzare l'esegesi del dipinto e di molta parte della sua produzione artistica. Questa circostanza, unita alla considerazione, dilagante tra fruitori e critica, che la tela fosse stata concepita solo da un folle, ha guidato un numero significativo di studiosi ad una lettura eccessivamente riduttiva della sua opera, etichettata come il lavoro di un soggetto dall'indole sensibile, instabile e fragile. E sebbene il dipinto sia anche questo, continuiamo a sottolineare che non sia solo questo! Nondimeno, l'*Urlo*, nella sua vigorosa potenza, ha reso Munch famoso e lo ha fatto conoscere al vasto pubblico.

[180](#) <https://www.nasjonalmuseet.no/en/stories/explore-the-collection/munch-malet-av-gal-mann-engelsk/>

[181](#) Nota manoscritta MM T 2794-20r (*MunchMuseum*) digitalizzata e consultabile al link: https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_T2794.xhtml#ENo-MM_T2794-20r, p. 4; l'annotazione si ripete nella nota MM N0046 (*MunchMuseum*) digitalizzata al seguente link: https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0046.xhtml, p. 2.

[182](#) La città è vista come il luogo della solitudine, dell'estraneità e dell'incomunicabilità, la collettività diventa una presenza non più umana, fatta di fantocci dagli sguardi allucinati che agiscono secondo comportamenti prestabiliti e perbenisti, come si vede in *Serata su Viale Karl Johan* (fig. 3), folle rappresentazione notturna dell'arteria cittadina più importante di Kristiania (cfr. MÜLLER 1988, *ad vocem*). Lo spirito di denuncia del conformismo e dell'ipocrisia della nuova società borghese, condiviso con gli amici intellettuali Ibsen e Strindberg, assesta un colpo decisivo e fatale alla contemporaneità e alle convenzioni sociali entro cui la vita è rigidamente preordinata.

[183](#) Si tratta della più spietata critica al conformismo e al perbenismo borghesi, che l'artista possa concepire. In essa si rappresenta la soffocante ritualità sociale del tempo, nell'elegante folla fantasma, costituita da non-individui, mentre percorre il corso di Kristiania in direzione dello spettatore, nonché l'urgenza di ripristinare la lacerata centralità dell'individuo, mortificato dallo sviluppo dell'industrializzazione e dall'inconsulta crescita della città, divenuta un agglomerato artificiale, rispondente soltanto a motivazioni produttive ed economiche, un teatro della messinscena collettiva dell'uomo che indossa le maschere della convenienza e dell'ipocrisia, dell'affettazione e dell'omologazione. È una delle 55 opere presentate alla mostra berlinese del 1892. La scena si svolge alle prime luci notturne, lungo l'arteria cittadina, che collega simbolicamente il *Palazzo del Parlamento* alla *Residenza del Re*, una via molto frequentata, sia di giorno che di notte, sia dalla classe alto-borghese che da artisti ed intellettuali senza soldi, alla ricerca di stimoli e di un pasto caldo. Apparentemente, Munch mette in scena un soggetto mondano, memore delle tematiche impressioniste, affrontate, da artisti come Manet e Caillbotte, ma non c'è nulla della leggerezza e della fugacità tipiche dei maestri francesi, il tema si popola, invece, di angoscia e di inquietudine. L'artista non intende riprodurre realisticamente la vita notturna della società borghese, piuttosto critica spietatamente e sagacemente quella classe sociale e i relativi comportamenti stereotipati che non consentono di vivere un'esistenza vera. La composizione comunica un forte disagio ed un'intensa misantropia nei confronti di un'umanità omologata, vincolata alle catene dell'ipocrisia perbenista. I soggetti, resi come fantasmi, non sono i reali protagonisti della tela, piuttosto lo strumento per urlare quel grido di malessere derivante dall'annichilimento provocato dal progresso. E allora il tranquillo passaggio mondano diventa l'*escamotage* per raccontare di una collettività annientata dalle rigide convenzioni alto-borghesi, trasfigurata in inquietanti ed indistinguibili spettri attoniti, privi di individualità. Un assalto, evidente, alla società e alle sue istituzioni, cilindri, velette e cappotti blu sono i simboli della classe sociale sotto attacco, ridotta ad automi impossibilitati a comunicare tra loro, che procedono elegantemente ed inconsapevolmente lungo il corso,.

Contro la retorica ritualità del passeggio, lontano dalla massa informe, si erge, sulla destra, l'ombra nera di colui che cammina controcorrente, l'emblema dell'intellettuale isolato, forse il maestro stesso, colui che non condivide le tradizioni socio-culturali e moraliste della capitale e si sente respinto da quella borghesia, dalla mentalità ristretta, pavida e priva di ideali innovatori. Incede solitario, fiero, individualistico, incurante e dissociato dalla folla, dagli occhi sbarrati e dai visi scarnificati. Schernito, incompreso ed emarginato, è circondato da morti che non sanno di esserlo, è l'unico a vivere davvero seppur nel suo dolore. E allora il senso di soffocante e schiacciante isolamento si contrappone alla mancanza di autonomia ed individualità, espressa da quell'indistinguibile ed informe moltitudine, che si muove in modo compatto. Rispetto all'esistenza banale ed insignificante, di coloro che supinamente accettano questo fenomeno di massa, aberrante ed eccessivo, l'artista si sente piccolo e solo, sul piano numerico, ma superiore sul versante della qualità etica, in quanto è l'unico capace di opporvisi nel tentativo di ripristinare le ragioni dell'individuo consapevole, ma escluso. Entrambe le direzioni esprimono solitudine ed isolamento interiori che declinano, però, in condizioni diverse: la folla, pur descritta in un incedere collegiale, avvolta in eleganti abiti borghesi, con cilindri in testa e veline sul volto, è uniformata a spettri incapaci di relazionarsi, e rivela l'incomunicabilità del mondo contemporaneo. L'umanità, sembra gridare l'artista, è sola nella massa, è morta dentro, ma non sa di esserlo. Dall'altro lato, l'uomo solitario, emarginato, incompreso circondato da morti viventi, è l'unico a vivere veramente la vita, seppur isolato nel suo dolore.

Il colore è usato in modo espressivo: ombre viola, riverberi rosacei degli ultimi sprazzi di luce diurna e un cielo striato e percorso da nubi grigie.

L'elaborazione del soggetto è anticipata in una lettera, del 1891, all'amico Goldstein, in cui racconta della conformistica e prevedibile vita a Kristiania dove "(...) si passeggia nel costante timore che qualcuno ti trascini al settimo piano e che poi ti mostri la sua vita in 200 pagine – qui in Norvegia non c'è nessuno che non abbia scritto un romanzo sulla propria vita (...) comincio a essere stanco di tutta questa gente che scrive la propria vita» (cfr. MUNCH E. 2007, postfazione, *passim*).

[184](#) Urlare, per difendersi, è un qualcosa di naturale, in questa circostanza il maestro vuole rappresentare il grido disperato di chi ha perso sé stesso e si sente solo, inutile e sopraffatto da un'esistenza in cui non si riconosce più.

[185](#) Secondo l'Heller le due *silhouette* del quadro, sarebbero gli amici Christian Krohg e Frits Thaulow che, nel 1889, affittano, assieme a Munch, una piccola abitazione nei pressi del *Oslofjord* (cfr. HELLER 1993 *Edvard Munch*, p. 32).

[186](#) L'opera apre la strada all'*Espressionismo* novecentesco, il processo di allontanamento dal rappresentare situazioni osservabili si fa completo e trovandovi espressi stati emotivi, di cui si può solo parlare, Munch ottiene un'immagine dell'anima: la superficie dell'opera è febbrilmente lavorata a colpi di pennello ondulati di colore saturo e denso e da linee compatte che roteando danno vita ad un movimento evocativo che, passando attraverso ogni cosa, giunge, come un pugno improvviso nella pancia dello spettatore.

[187](#) Alcuni interpreti vedono nel protagonista un autoritratto sintetico del maestro stesso, il cui grido di difesa proietta il pubblico dentro l'atterrente e spaventosa visione, così da rendere il disagio urlato dall'artista quello sentito da tutta l'umanità.

[188](#) La rappresentazione è quasi certamente collegata alle suggestioni provate, durante il primo soggiorno parigino, allorché il maestro visita, nel 1889, la mostra sui reperti Maya, in cui vede la mummia, dal volto scarnificato, con due profondi solchi al posto degli occhi, in posizione fetale, di cui parla anche nei suoi scritti. La stessa immagine, sembra funzionare anche per Gauguin, che si ricorda della mummia peruviana nella realizzazione del dettaglio, in basso a destra della tela, raffigurante una vecchia stanca e rannicchiata, allusione al rimpianto e alla rassegnazione.

[189](#) Il soggetto, che non ha più nulla di umano, è un sopravvissuto all'astrazione. Munch non rinuncia al linguaggio figurativo, ma solo al naturalismo delle forme: la testa, un enorme cranio che si sta dissolvendo nel colore, è priva di occhi, al loro posto due profondi solchi, due punti neri in luogo delle narici e un ovale distorto a guisa di bocca informe che grida e si difende dall'attacco della natura.

[190](#) Il testo diffusamente pubblicato in letteratura (cfr. *Munch* 2005, pp. 46-47 e MUNCH E. 2007, *passim*) è ricavato da un'azione di ordinamento e sintesi tra le diverse versioni ricavabili dai *Diari*, alcune datate altre no, in cui il Norvegese traspose per iscritto la composizione del *Grido*.

Le carte sono consultabili in formato digitale ai seguenti link: https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0069.xhtml; https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0072.xhtml; https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0615.xhtml; https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0644.xhtml; https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N3524.xhtml; <https://www.emunch.no/HYBRIDPN0992.xhtml>; https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_T2783.xhtml; https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_T2785.xhtml; https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_T2760.xhtml; https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_UT0002.xhtml; https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_UT0013.xhtml; https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_UT0030.xhtml; https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_T2547.xhtml; <https://www.emunch.no/HYBRIDPN1270.xhtml>; https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_T2367.xhtml.

[191](#) Testo digitalizzato con dicitura PN 1270, consultabile al link: <https://www.emunch.no/HYBRIDPN1270.xhtml>.

[192](#) In questa fase l'artista predilige ed adotta diffusamente l'uso della tempera in quanto l'esito cromatico, fatto di superfici più cariche e pesanti di colori meno lucidi, piace molto rispetto alle tradizionali colorazioni ed effetti della pittura ad olio. Munch è particolarmente affascinato dalla resa leggera delle nuove tempere in tubetto, che asciugano più velocemente, a cui affianca, alla ricerca di un'emotività accresciuta ed intensificata, l'utilizzo del pastello, soprattutto nelle linee di contorno.

[193](#) "L'artista", spiega Letizia Monico ricercatrice presso *Istituto di scienze e tecnologie chimiche "Giulio Natta"* del Cnr di Perugia, "ha miscelato diversi leganti, quali tempera, olio e pastello con pigmenti sintetici dalle tonalità vibranti e brillanti per creare colori di forte impatto. Sfortunatamente, l'ampio utilizzo di questi nuovi materiali rappresenta una sfida per la conservazione a lungo termine delle opere d'arte del pittore norvegese". "La versione del 1910 mostra evidenti segni di degrado in diverse aree dipinte con gialli di cadmio, una famiglia di pigmenti costituiti da solfuro di cadmio (...). L'originale colore giallo brillante di alcune nuvole del cielo e del collo del soggetto centrale, appare oggi sbiadito. Nella zona del lago, le dense ed opache pennellate di giallo di cadmio mostrano invece tendenza a sfaldarsi" afferma ancora la ricercatrice. "Dal 2006 il capolavoro è stato raramente esibito a causa del fragile stato di conservazione, dovuto non solo a cause ambientali, ma anche alla natura stessa dei pigmenti utilizzati e in conseguenza dei danni subiti dopo il furto avvenuto nel 2004 che lo ha sottratto al Museo per due anni." (cfr. Comunicato stampa sul dipinto del CNR del 15 maggio 2020).

[194](#) Consultabile al seguente link: <https://advances.sciencemag.org/content/6/20/eaay3514.abstract>

[195](#) "Dal 2006 il capolavoro è stato raramente esibito a causa del fragile stato di conservazione, dovuto non solo a cause ambientali, ma anche alla natura stessa dei pigmenti utilizzati e in conseguenza dei danni subiti dopo il furto avvenuto nel 2004 che lo ha sottratto al Museo per due anni." (cfr. Comunicato stampa sul dipinto del CNR del 15 maggio 2020).

[196](#) "Per ottenere il risultato 'diagnostico', sono state utilizzate presso il Munch Museum di Oslo, le strumentazioni portatili, basate su metodi non-invasivi di spettroscopia, della piattaforma europea Molab (finanziata dalla Commissione Europea nel contesto del progetto Iperion-Ch), un laboratorio mobile coordinato da Costanza Miliani, direttrice dell'Istituto di scienze del patrimonio culturale (Ispc) del Cnr; successivamente, presso l'infrastruttura europea Esrf (European synchrotron radiation facility, Grenoble,

Francia) sono stati effettuati esperimenti con sorgenti ai raggi X su micro-frammenti prelevati dall'opera" (cfr. *Ibidem*).

[197](#) Il gruppo di ricerca consiglia di esporre il manufatto ad un livello di umidità non superiore al 45% e di mantenere l'illuminazione ai valori standard previsti per i materiali pittorici stabili alla luce.

[198](#) La genesi dell'opera è testimoniata nelle memorie dell'amico-collega connazionale Christian Skredsvig (1854-1924), scrittore e pittore naturalista, che, tra il febbraio e marzo del 1892, abita con Munch a Nizza. In *Giorni e notti passati tra artisti* (1908), scrive: "Era da molto tempo che desiderava dipingere il ricordo di un tramonto. Rosso come il sangue. No, era sangue coagulato. Ma nessuno avrebbe avuto la sua sensazione. Tutti avrebbero pensato alle nuvole. Si intristiva quando parlava di questa esperienza che lo riempiva di angoscia. Diventava triste perché i poveri mezzi dell'arte pittorica non bastavano mai (...). Aspira all'impossibile e la disperazione è la sua religione, pensavo, ma gli consigliai però di dipingerlo. E dipinse poi il suo strano 'grido'" (cfr. *Munch* 2005, p. 122). Anche se il soggetto già compare in un quaderno di schizzi degli anni 1891-92.

[199](#) HELLER 1973, p. 95.

[200](#) La stilizzazione dei tratti che Munch attua in questa tela rappresenta una caratteristica che ritroviamo, dal 1892 in poi, nei suoi lavori simbolisti. Il dipinto condivide con *Urlo e Ansia*, il medesimo squarcio della natura, assieme rappresenterebbero un trittico in cui il pittore sviluppa il suo pensiero relativo all'angoscia e alla disperazione del vivere attraverso i tre soggetti. A conferma dell'idea esiste una fotografia, del 1925, che mostra i tre quadri appesi a mo' di trittico sopra la porta dell'*atelier* del maestro ad Eklely (cfr. *Munch* 2005, p. 122), e, sebbene, non risulti che l'artista abbia mai esposto i tre lavori congiuntamente, il *MunchMuseum*, dall'ottobre del 2021, ha scelto di allestire le tre tele unitamente in quanto condividono, non solo l'ambientazione, ma anche la descrizione psichica interiore dei protagonisti.

[201](#) Si è detto come Munch utilizzi frequentemente l'attività diaristica, i collage di immagini e parole, come fonte ispirativa e progettuale per i dipinti. Per il Norvegese affidarsi alla scrittura per tirare fuori la forza dei vissuti non è una novità, e, al termine di una sorta di decantazione, anche lunga, che rende il tema più "maneggevole" e contenibile, ma non meno potente, riesce a far defluire i contenuti sulla tela in modo significativo. La critica è orientata a ritenere il ricordo («Camminavo lungo la strada con due amici quando il sole tramontò, il cielo si tinse all'improvviso di rosso sangue. Mi fermai, mi appoggiai stanco morto ad una palizzata. Sul fiordo nero – azzurro e sulla città c'erano sangue e lingue di fuoco. I miei amici continuavano a camminare e io tremavo ancora di paura... E sentivo che un grande urlo infinito pervadeva la natura, ... mi sembrò quasi di udirlo. Dipinsi il quadro, le nuvole...i colori stavano urlando»), come motivo ispiratore di entrambe le tele.

[202](#) Nella nota manoscritta del 1892 (fig. 9) il pittore schizza l'impianto compositivo di *Disperazione* accompagnato dal testo letterario (cfr. https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_T2367.xhtml).

[203](#) *Munch* 2005, p. 24; BRITT GULENG 2008, pp. 211-228.

[204](#) *Brev fra Adelsteen Normann til Edvard Munch, datert 24.09.1892* (MM K 789, *MunchMuseum*), consultabile integralmente al seguente link: https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_K0789.xhtml.

[205](#) Cinquantacinque dipinti che illustrano lo sviluppo artistico del pittore, dall'iniziale *Realismo* radicale fino alle opere d'influenza impressionista e neoimpressionista dei dipinti più recenti, degli anni Novanta. Le tele, caratterizzate dal precipuo influsso degli ultimi movimenti artistici parigini d'avanguardia, si rivelano più moderni di qualsiasi arte prodotta dai tedeschi più progressisti, Max Liebermann, *in primis*, ma anche degli altri membri del gruppo, appena fondato (5 febbraio 1892), con chiari intenti di emancipazione dalla scena artistica tradizionale, il *Vereinigung der XI*, il più importante collettivo di artisti anti-accademici, poi, confluito, nel 1898, nella *Secessione berlinese* (cfr. HELLER 1993, *Anton von Werner*, pp. 102-103).

[206](#) La tela è realizzata nel 1891 durante la breve parentesi in cui il pittore sperimenta gli espedienti stilistici dell'*Impressionismo*, prima di deflettere verso il *Sintetismo* e il *Simbolismo*. L'immagine mostra un uomo che, da un balcone, guarda in basso la vivace atmosfera della vita di strada in *Rue La Fayette*. Un'ardita prospettiva, ottenuta attraverso pennellate rapide ed oblique, cattura l'attenzione e le sensazioni dello spettatore che si ritrova, senza fiato, proiettato sull'audace abisso. Munch riprende non solo la tecnica impressionista, ma anche il motivo della veduta dall'alto sulle nuove arterie cittadine create a seguito della sistemazione dell'urbanista Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) che, sotto Napoleone III (1852-1870), tra il 1852 e il 1869, appronta il famigerato ed innovativo riassetto urbanistico noto come piano haussmanniano.

Le vie di Parigi e la brulicante vita cittadina, da una prospettiva così elevata, sono già state interpretate da artisti come Claude Monet (*Boulevard des Capucines*, 1873-74, olio su tela, 80,3 cm×60,3 cm, *Nelson-Atkins Museum of Art*, Kansas City (Missouri)) e Caillebotte (*Uomo al balcone*, ca 1880, olio su tela, 116 cm × 97 cm, *Collezione*

privata; *Un balcon au 31 Bd Haussmann*, 1881, olio su tela, 69 × 62 cm, *Collezione privata*), quest'ultimo distoglie, ineditamente, lo sguardo dell'osservatore dalla folla gremita lungo il *boulevard* per spostarlo sui loro osservatori e sui rispettivi sguardi verso il basso. In particolare, secondo l'Heller, il primo dipinto di Caillebotte, anticipa, con una prospettiva speculare, la composizione di Munch (cfr. HELLER 1973, p. 64). La somiglianza compositiva tra *Rue Lafayette* e le raffigurazioni del Francese ha stimolato nella critica diverse speculazioni circa la possibilità che il Norvegese conoscesse i quadri o il pittore impressionista, finanche suggerire che la *location* da cui Edvard avrebbe realizzato il dipinto sarebbe proprio l'aristocratico appartamento-studio di Gustave in *Boulevard Haussmann*. I dipinti di Caillebotte, però, non risulta siano mai stati esposti durante i soggiorni di Munch a Parigi (RAPETTI 1992, pp. 104-105), nè è possibile provare alcuna conoscenza diretta fra i due. Inoltre, il Francese, all'epoca, non abita più in *Boulevard Haussmann* (cfr. HELLER 1993 Edvard Munch, p. 48). Chiarito quanto, il luogo da cui Munch potrebbe aver verosimilmente dipinto il quadro coinciderebbe, con un'approssimazione molto relativa, al 49 di *Rue Lafayette*, l'albergo dove, nell'aprile 1891, soggiorna per qualche settimana (RAPETTI 1992, p. 105).

Oskar Bätschmann (1943 -), studioso e storico svizzero, collocherebbe il balcone da cui Munch riprende la veduta al quinto o al sesto piano dell'edificio dell'hotel in questione (cfr. BÄTSCHMANN 1989, p. 144).

Infine, di particolare interesse risulta l'ipotesi dell'Heller secondo la quale potrebbe essere stato un articolo, del 1883, del critico d'arte Aubert, sull'*Impressionismo*, apparso sul quotidiano "Aftenposten", ad aver ispirato la scena di Munch. Il critico avrebbe descritto l'opera di Monet, *Boulevard des Capucines*, come un "pasticcio irrazionale" che diventa chiaro se osservato da lontano: "La folla muovendosi forma delle linee che si muovono, le macchie blu si trasformano in veicoli e il giallo diventa un chiosco. [...] Qui è in gioco la follia? In questo caso, la follia segue un metodo. È semplicemente geniale." (cfr. RAPETTI 1992, pp 105-106; AUBERT 1883).

[207](#) L'opera raffigura probabilmente Dagny Juel (1867-1901), una delle donne amate dal pittore che ha, senza dubbio, lasciato un segno profondo nella vita e nell'arte del Nostro. Conosciuta presso il circolo *bohémien* di Kristiania, raggiunge Munch a Berlino e, dopo essere stata introdotta presso il cenacolo *Zum Schwarzen Ferkel*, quando ancora si frequenta con Edvard, conosce Stanislaw Przybyszewski (1868-1927), ricco, esuberante poeta polacco, studente di medicina, con cui inizia una relazione. A pochi mesi di distanza il triangolo amoroso si scioglie, i due si sposano e lasciano Munch ancora una volta triste e deluso. L'idea che il maestro abbia raffigurato una prostituta stanca ed ubriaca, in pieno *hangover* è contro la morale della Germania guglielmina, che offesa ne vuole la rimozione. È, però, improbabile che l'artista abbia voluto realmente raffigurare una *cocotte*, egli, infatti, nell'arco della sua vita rappresenta spesso il soggetto e tende sempre a dipingerlo con tratti poco attraenti, spigolosi al limite del grottesco, in quanto riflesso della condizione interiore delle protagoniste (fig. 14). Al contrario la donna del dipinto, che somiglia molto a *Madonna*, mostra una bellezza eterea ed intatta, sembrerebbe piuttosto un aspetto dell'essenza proteiforme femminile così come la declina Munch o un'ennesima riflessione sulla caducità tra vita e morte.

I dettagli della tela (le bottiglie e i bicchieri mezzi pieni, il seno lievemente scoperto, il viso dagli occhi chiusi e il corpo abbandonato sul giaciglio) provocano nello spettatore un certo disagio, e, al tempo stesso, si fanno riconoscere come elementi noti all'osservatore, allegorie del dolore del vivere che porta ad una sospensione del tempo, in attesa di un risveglio che sarà orrifico. Quando, nel 1909, l'amico, storico dell'arte norvegese, Jens Thiis, acquista il quadro per conto della *NatjonalGalleriert* di Kristiania, che lo espone, il pubblico perbenista della capitale, rimane scioccato e grida all'immoralità per la raffigurazione di una donna dissoluta, abbandonata su un letto non in ordine, dopo una nottata di lavoro e bagordi.

[208](#) L'imperatore Guglielmo II (1888-1918), terzo e ultimo imperatore tedesco nonché ultimo re di Prussia, governa una società sostanzialmente ancora molto conservatrice e provinciale; stimoli innovatori colpiscono la collettività in modo profondo e abbastanza ricorrente, ma il fermento fa fatica a diventare *Avanguardia* (ufficialmente, ricordiamo, che la *Secessione Berlinese*, che germina proprio dalla mostra scandalo del 1892, scoppia solo sei anni più tardi, dopo che altre città come Monaco e Vienna hanno fatto proprie le istanze di rottura dello *status quo* accademico). Molti intellettuali sono aperti di vedute e apprezzano quanto avviene fuori dai confini tedeschi, a cui si guarda con ammirazione, dal "nord arriva la luce" si suole affermare, più per moda che per convinzione, negli ambienti più progressisti e innovatori della Berlino di fine '800, in riferimento ai drammi di Ibsen, alle sperimentazioni di Strindberg e, non ultima, all'arte di Munch. Ma quei fermenti innovatori che tanto piacciono ed affasciano, allo stesso tempo, intimoriscono per audacia e, sebbene molto in voga, riescono a malapena a fare breccia in coloro che, proiettati verso il rinnovamento, rimangono, però, sostanzialmente e pavidamente ancorati ai vecchi ideali. A proposito di questi atteggiamenti ambigui dell'intelligenza intellettuale tedesca, che approva con entusiasmo tutto ciò che proviene dai paesi scandinavi, al punto che lo scrittore polacco Przybyszewski, all'epoca del soggiorno berlinese, scrive provocatoriamente che "Qualsiasi cosa, purché provenisse dalla Scandinavia, veniva accolta con entusiasmo acritico; è andato così lontano che artisti tedeschi silenziosi come Arno Holz e Johannes Schlaf hanno contrabbandato le loro opere con uno pseudonimo scandinavo in modo che fossero menzionati", ma poi di fatto quelle sollecitazioni rimangono fatti isolati. Quando per esempio il dramma di Ibsen *Casa di bambola* viene rappresentato per la prima volta, dopo che a fatica è stata trovata un'attrice che accettasse di interpretare il ruolo

principale della *pièce*, il pubblico non attende neanche la fine dello spettacolo per alzarsi e lasciare il teatro in un clima tra il sentirsi offeso e disgustato (cfr. <https://www.welt.de/print-welt/article326313/Anton-von-Werners-Pyrrhussieg.html>).

[209](#) Per approfondimenti cfr. *Appendice 5*

[210](#) EGGUM 1984, p. 91.

[211](#) *Brev fra Karen Bjølstad. Datert 12.11.1892*, MM K 44 11, 1892, *MunchMuseet*, consultabile seguente link: https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_K4411.xhtml. L'epistola alla zia Karen è pubblicata in. BJERKE 2005, p. 33, n. 32.

[212](#) Il pittore Lovis Corinth (1858-1925), appartenente all'ala conservatrice del *Kunstverein*, all'indomani della chiusura della vicenda, riferisce di una *vittoria di Pirro*, conseguita dalla sua fazione, per aver sollevato uno scandalo e non averlo saputo gestire correttamente (cfr. *Appendice 5*). Le azioni messe in campo hanno di fatto avuto solo conseguenze negative per la loro parte: i giovani artisti sono diventati martiri dell'arte e il biasimato Munch all'improvviso si trova ad essere l'uomo più famoso dell'intero *Reich* tedesco, conseguendo il maggior vantaggio ("Die Alten hatten einen Pyrrhussieg zu verzeichnen, indem sie das Ärgernis hinaus warfen und einstweilen weiterwursteln konnten. Die Jungen konnten ihren Hass gegen die Reaktion verstärken und sich in ein noch helleres Licht als Märtyrer der Kunst setzen, und das Karnickel, um das die ganze Balgerei ging, Edvard Munch, hatte den allergrößten Vorteil; er war urplötzlich der berühmteste Mann im ganzen Deutschen Reich" (cfr. SCHYMURA 2016, p. 71)).

[213](#) Gli ignobili e vergognosi attacchi alla rassegna da parte dei media e del *Kunstverein* hanno, allora, fatto sì che un pubblico interessato di collezionisti, scrittori ed artisti, presente nella capitale, iniziasse a guardare, anche se timidamente, oltre confine e a prendere coscienza di quanto sta accadendo a livello artistico-culturale; il mercato dell'arte berlinese apre, cioè, ai nuovi fermenti intellettuali. Consapevolmente, o meno, intenzionalmente o no, afferma l'Heller, Werner, presidente dell'*Associazione*, con la sua forte opposizione alla faccenda del Norvegese e degli altri impressionisti è stato direttamente responsabile di quegli sviluppi che hanno consentito al mercato locale di svecchiarsi ("Bewußt oder nicht, gewollt oder nicht, für beide Entwicklungen war Anton von Werner durch seine Opposition gegen die, Sudeleien 'der norwegischen und anderer, Impressionisten, dabei besonders Munch direkt verantwortlich" (cfr. HELLER 1993 *Anton von Werner*, p. 105)). Si noti che il termine impressionista durante tutto il periodo del *Munch-Affäre* viene utilizzato in accezione fortemente negativa come sinonimo di artista non capace.

[214](#) *Ivi*, p. 106.

[215](#) Per dieci anni, fino al 1903, Munch risiede nella capitale tedesca; il soggiorno si rivela, dal punto di vista creativo, un momento febbrile, di grande produttività, ma, al tempo stesso, il maestro vive una fase psichica complicata, distruttiva ed autolesionista. Sin dal mattino presto, prende a frequentare locali dove consuma ed abusa di alcool; spesso al limite, affronta, sempre più frequentemente, episodi di instabilità mentale che, talvolta, scoppiano in turbe psicotiche vere e proprie.

[216](#) Munch è stato uno dei più importanti autori di stampe dei tempi moderni; notevoli sono le sue xilografie, spesso a colori, che sfruttano la grana del legno per accentuare l'effetto di rozzo vigore. Insieme a quelle di Gauguin (che si cimenta con lo stesso mezzo nell'ultima decade dell'Ottocento), la sua produzione a stampa rappresenta lo stimolo maggiore alla grande rinascita della xilografia del *Secolo Breve*, praticata, soprattutto, dagli espressionisti tedeschi, dopo che, nel '600 lo sviluppo dell'incisione indiretta l'aveva messa da parte. La sua ripresa si deve anche grazie alla moda del *Giapponismo*, la cui tradizione xilografica, che ha radici profondamente radicate già nel secolo VIII, differisce da quella occidentale sotto molti aspetti.

[217](#) HELLER 1993 *Anton von Werner*, p. 104

[218](#) Il già precario stato di salute psico-fisico è aggravato da un'esistenza da nomade, cui lo obbligano le numerose inaugurazioni di mostre che si rincorrono a ritmi serrati e lui non ha la forza necessaria per recuperare. In quel frangente Munch, ospite presso l'*Hotel Wied* di Copenaghen, sta preparando un'esposizione, i giorni trascorrono faticosi tra intense e pesanti giornate di lavoro e balorde nottate, in cui si alternano incontri amorosi occasionali ed improbe bevute. Ai soliti problemi si affianca il rischio di paralisi del braccio e della gamba; sfinito nel corpo e sfibrato nella mente, cerca di resistere, ma all'alba del 3 ottobre, a due mesi dal compimento dei 45 anni di età, scoppia in una crisi psicotica acuta. In preda a deliranti allucinazioni (dice di sentire delle voci e di avvertire presenze immateriali che lo perseguitano, dettagli che fanno propendere, oggi, per una diagnosi di psicosi paranoide acuta), gli amici e il medico di fiducia, il dottor Daniel Jacobsen, gli consigliano il ricovero volontario. Sceglie di farsi rinchiudere e curare nella clinica privata della città danese, diretta proprio da Jacobsen. Il nosocomio lo accetta d'urgenza diagnosticando un forte esaurimento nervoso che il maestro definisce nei suoi *Diari* "un completo collasso mentale". Il Norvegese ha contezza della sua situazione di precarietà psichica al punto da confessare, in una lettera

all'amico, collezionista svedese, Ernst Thiel (1859-1947), che "la vita è (...) un inferno e io stesso un tormento per chi mi è intorno. Speriamo che l'accaduto annunci una nuova era per la mia arte» (il carteggio tra Munch e Thiel è reperibile *on line* in due progetti di digitalizzazione diversi, portati avanti dal *MunchMuseet*, il primo, e dalla *ThielskeGalleriet*, il secondo, disponibili ai seguenti link: <https://www.emunch.no/person.xhtml?id=pe457> e <https://thielska.zetcom.net/sv/collection/?q=munch>. La lettera è stata, inoltre, pubblicata in EGGUM 1999, p. 144); in una seconda missiva scrive di essere "al margine della follia, sul punto di precipitare" (cfr. NÆSS 2004, p. 375). Rimane in terapia 8 mesi, dal 3 ottobre del 1908 al 6 aprile dell'anno seguente.

[219](#) La colonia scandinava del circolo intellettuale *Schwarzen Ferkel*, che si forma a partire dal 1892, è molto nutrita: il drammaturgo August Strindberg, lo scrittore finlandese Adolf Paul (1863-1943), il giornalista norvegese Gabriel Finne (1866-1899), lo scrittore e critico teatrale norvegese Gunnar Helberg (1857-1929), il poeta danese Holger Drachmann (1946-1908), lo scrittore svedese Ola Hansson (1860-1925), la scrittrice e traduttrice norvegese Dagny Juel (1867-1901) ed altri.

[220](#) KAUFMANN 2007, p. 10.

[221](#) Il disegno, precedentemente noto solo attraverso fotografie dell'archivio fotografico del *MunchMuseet*, e proveniente dalla collezione di Herbert E. Kurz (1892-1967), Chemnitz (Germania), passa tra il 1972 e il 1973 attraverso la *Piccadilly Gallery* di Londra (cfr. *Christmas Exhibition* 1972, n. 59) al proprietario che lo tiene fino al 2014, quando, il 6 maggio di quell'anno, viene stato venduto, dalla sede newyorkese della *Casa d'Aste Bonhams*, ad un riservato collezionista privato (cfr. <https://www.bonhams.com/auctions/21468/lot/22/?category=list>).

La scena ritrae alcuni intellettuali attorno ad un tavolo della locanda: Strindberg è la figura a capo del gruppo, seduto a sinistra del disegno, la sua presenza meditata è enfatizzata da un tratteggio veemente; Munch include un autoritratto di profilo, il secondo da destra; all'estrema destra, il poeta danese Holger Drachmann, affiancato, al centro, forse, dal poeta lirico tedesco Richard Dehmel o dal norvegese Sigbjørn Obstfelder.

[222](#) HELLER 1993 *Anton von Werner*, p. 106.

[223](#) Stanisław Przybyszewski, Stachu per gli amici, giunge a Berlino dalla Polonia per studiare architettura, quindi, passa a medicina, è un noto saggista, drammaturgo e poeta. Oltre a scrivere testi permeati di appassionato misticismo, è anche un *bohémien* entusiasta e un talentuoso pianista (di lui Strindberg racconta che "Improvvisava su temi noti, in grande stile e dominava il pubblico, tanto che ogni resistenza era vana. Non era più musica e si dimenticava il pianoforte: era una tempesta, una goccia d'acqua, una burrasca che rovesciavano gli animi come guanti e che risollevarono quanto c'era ancora di positivo, fertilizzabile. Grazie a questa maniera di mescolare i motivi, tutto diventava concerto, dove le differenti voci erano quelle di Beethoven, Mozart, Wagner, Chopin» (cfr. STRINDBERG 1965, p. 25)). Animatore principale della *Taverna Ferkel*, promuove l'arte e la cultura, è amico stretto, almeno fino ad un certo punto, di Munch con cui sente un'affinità elettiva non comune, i due si omaggiano rispettivamente di doni intellettuali, nel 1894, Edvard lo ritrae in un ritratto: un volto scarno dagli occhi lucidi e vivaci, barba e pizzetto, si libra sospeso a mezz'aria sopra due ossa, evidente allusione all'interesse del Polacco per il misticismo e l'occulto. Nello stesso anno, Stachu scrive un articolo sul pittore, pubblicata nella raccolta antologica sul maestro intitolata *Das Werk des Edvard Munch* (cfr. PRZYBYSZEWSKI 1894, pp. 11-28), in cui l'autore sostiene che le opere del Norvegese trasmettono il senso della vita senza condizionalmenti culturali o razionali, "per primo Edvard Munch ha osato ritrarre i moti dell'anima, come emergono nella nostra coscienza indipendentemente dalla nostra attività celebrale» (*ibidem*). Przybyszewski è anche un fervente donnaio e sostenitore dell'amore libero. Come molti intellettuali dell'epoca, il Polacco nutre e condivide, anche con Munch, un forte interesse per la filosofia di Friedrich Nietzsche. Grazie al Nostro conosce, nel 1893, Dagny Juel che sposa dopo pochi mesi. Dopo la tragica di lei scomparsa, morta in circostanze non chiare, nel 1901, Stanisław lotta con problemi legati all'alcol per il resto della sua vita. Si trasferisce a Cracovia con la sua amante Jadwiga Kasproicz che, poi, sposa nel 1905. Successivamente entra a far parte del servizio civile polacco e verso la fine della sua vita lavora negli uffici presidenziali a Varsavia (cfr. <https://www.munchmuseet.no/en/edvard-munch/stanislaw-przybyszewski-1868-1927/>). Sul rapporto tra il Polacco e Munch cfr. POLICHT 2020.

[224](#) Nata in una famiglia norvegese dell'alta borghesia, Dagny Juel è una donna, ricca, eccentrica e creativa. Frequenta il circolo *bohémien* di Kristiania, dove conosce ed affascina Munch che la introduce poi al *Maialino nero* di Berlino. Nei suoi soggiorni all'estero promuove l'arte scandinava in Germania e in Polonia, a lei si deve l'introduzione e la diffusione delle opere di Munch a Cracovia e in Polonia, pubblica diverse opere teatrali, traduzioni e racconti. I membri della taverna berlinese, dominata da personalità maschili, rimangono incantati dalle sue affascinanti e mistiche interpretazioni di danza, dal suo calore e dalla sua aria misteriosa. Lo stesso Strindberg soggiace al suo fascino, i due intraprendono una breve, ma intensa relazione che termina, dopo sole tre settimane, perché Dagny lo trova "troppo vecchio e troppo grasso", probabilmente la rottura è, invece, dovuta alla mentalità maschilista del drammaturgo svedese, che attratto da donne indipendenti, una volta "intrappolate" tenta di ammansirle e di privarle di quella forte personalità che inizialmente lo attrae! Juel, dopo sei mesi dall'incontro con

Stanisław, corteggiata sia da Munch che dal Polacco, sceglie di sposarsi con Przybyszewski. Le case della coppia, prima Berlino e poi Cracovia, sono vivaci luoghi di ritrovo sociale e culturale. Oltre a scrivere i propri testi, Juel dedica molto tempo alla traduzione di opere letterarie e alla promozione delle opere di altri autori della sua cerchia. Il matrimonio si rivela, però, piuttosto infelice, soprattutto per le ripetute infedeltà di Stanisław. L'uomo presto si stanca e si racconta che lanci, da praticante satanista qual è, una maledizione sulla compagna. Nel 1901, Juel parte per un viaggio con Władysław Emeryk, amico di Stachu e suo amante. La destinazione è Tbilisi in Georgia, dove il padre di Emeryk possiede una tenuta. Il piano è che Przybyszewski li segua affinché i due si riconcilino, ma dopo diverse settimane il marito ancora non arriva e, il 5 giugno 1901, Emeryk pone fine all'attesa, sparando prima a Juel e poi a se stesso. Le circostanze esatte dell'evento non sono mai state chiarite, ma Władysław lascia una lettera indirizzata al Polacco in cui c'è scritto: "avresti dovuto farlo tu" (cfr. <https://www.munchmuseet.no/en/edvard-munch/dagny-juel-18671901/>).

225 Critico d'arte e sostenitore tra i più tenaci dell'*Avanguardia* tedesca, Julius Meier-Graefe, oltre a pubblicare saggi fondamentali su artisti del *Movimento Moderno* (Cézanne, Renoir, van Gogh ...), nel 1903, scrive una storia sullo sviluppo artistico contemporaneo, *Entwick lungsgeschichte der modernen Kunst*. Gravita attorno alla rivista *Pan*, inizialmente un gioiello dell'*Avanguardia* artistica europea, divenuta poi l'organo d'informazione dell'arte nazionale, senza più spazio per le voci innovative dell'arte nordica. Nel 1895, pubblica un portafoglio di otto incisioni del maestro (cfr. HELLER 1993 *Anton von Werner*, p. 106).

226 PRZYBYSZEWSKI 1894; DÜRKOOP 2011)

227 Una serie di otto tele giocate sul tema della gelosia: sullo sfondo una coppia di "Adamo ed Eva", sono intenti a raccogliere un frutto da un albero, mentre in primo piano un uomo, con il volto dell'amico polacco, incarna i sentimenti del tormento e della gelosia, espressi attraverso tinte significative: un volto verde-livido dal pizzetto rosso.

228 *Madonna o Donna amorevole* è un'opera nota in 5 versioni, realizzate tra il 1892 e il 1895. La tela elabora il tema della *donna che ama*, affrontato, per la prima volta, nel 1888, in un dipinto, ancora realistico, perso in un incendio. In seguito il soggetto è rielaborato nell'invenzione della giovane che si abbandona al piacere con il titolo di *Madonna*. La rappresentazione mostra la protagonista vista da una prospettiva maschile durante l'amplesso; la tematica origina dal genere letterario auto-confessionale, indicato dall'amico Jæger che, non a caso, nella sua cella, dopo la condanna per immoralità, appende la primitiva invenzione donata dal pittore e poi bruciata (cfr. *Libro degli schizzi*, MM T 240, *MunchMuseum*, p. 6; digitalizzato al seguente link: https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_T0240.xhtml#ENo-MM_T0240-02v). Anche questo quadro fa parte delle 55 opere contestate a Berlino, nel 1892, ed è anche una delle tele più acclamate alla *Berliner Secession* del 1902. Inizialmente, è collocata nella sezione del *Risveglio/Nascita dell'amore* (1892), ma poi viene spostata, in via definitiva, nella area successiva, dedicata all'*Amore che fiorisce e passa*. I diversi cambiamenti, da una sezione all'altra di questa e altre tele, documentati da annotazioni e da immagini fotografiche, corroborano l'idea secondo cui il *Fregio*, nella mente del maestro, è in continua evoluzione. Il *Ciclo*, di magmatica concezione, rappresenta, infatti, una sorta di materia da plasmare senza soluzione di continuità. L'invenzione riprende, per poi superare, in un gioco di ambiguità, tra religione e vita reale, condotto alle estreme conseguenze, l'idea di donna seducente e peccaminosa, di *femme fatale* tardo-ottocentesca, così come la presenta il coevo maestro simbolista francese Gustave Moreau (1826-1898). Ma mentre la *Salomé* di per quanto seducente e sensuale sia, non oltrepassa mai la soglia simbolica dell'edonismo, in Munch essa è ampiamente superata in nome di una carnalità concreta e palpitante. E se la prima esiste per coloro che l'osservano, a cui si offre con sguardo intrigante e malizioso, la seconda non è minimamente interessata a presenze esterne, esiste solo per il proprio piacere. Il soggetto munchiano, dunque, non si limita a sedurre come la *Salomé*, ma si impone fisicamente sul riguardante con effetto conturbante, tanto da essere ritenuto da più parti un quadro sacrilego interprete del "supremo inganno" che Schopenhauer riferisce alla sensualità femminile (non solo per il venir meno del confine tra sacro e profano, ma anche e soprattutto perché è la scandalosa rappresentazione di una donna che prova piacere). La potente rappresentazione si carica, allora, di una veemente intenzione sensuale: il nudo a mezzobusto, frontale, è quello di una donna perduta che, contraddistinta da un incarnato cadaverico, in contrasto con i lunghi capelli scuri, è resa con una prospettiva dal basso che avvicina in modo imbarazzante il soggetto al pubblico. Mentre porta le braccia in alto e spinge avanti il bacino, estendendosi in un arco dorsale e reclinando all'indietro la testa, incorniciata da un'aureola di colore rosso acceso dalla quale diparte una luce ascetica, il soggetto, dal volto languido, pallido e consunto (dal desiderio o dal rapimento religioso, a seconda che la si interpreti come Madonna o donna) si mostra con gli occhi socchiusi in un'estasi estatica o fisica e non sembra interessata a catturare lo sguardo dell'osservatore, come, invece, avviene nella *Salomé* del simbolista francese. Lo sfondo cromatico, dal carattere evanescente, al limite dell'astrazione, ripete la sagoma radiante della giovane, tratteggiata con l'ormai tipica pennellata ondulata, talvolta spessa, che crea il caratteristico movimento centripeto dal quale la figura, dal profilo delineato a colpi di pennello, sembra fare la sua apparizione. E se il limite, tra lussuria e misticismo, venisse meno, allora ci troveremo di fronte ad una raffigurazione sacra dell'atto amoroso.

Altrettanto vivida è l'immagine risultante dallo schizzo letterario correlato, dal quale fuoriesce una palpitante ed ambigua visione del femminile: “La pausa nella quale il mondo arresta il proprio corso / Il tuo aspetto racchiude tutta la bellezza della terra / Le tue labbra crèmisi come il frutto che matura / si allontanano l'una dall'altra come se soffrissero / Il sorriso di un cadavere / Adesso la vita porge la mano alla morte / Viene chiusa la catena che unisce mille generazioni / di morti a mille generazioni future» (cfr. DI STEFANO 1994, p. 35). Una donna affascinante (tutta la bellezza della terra), tentatrice (le labbra crèmisi come il frutto dell'Eden) e demoniaca (il sorriso di un cadavere), dominatrice e incantatrice, capace di portare l'uomo alla perdizione (la vita che porge la mano alla morte) e al contempo alla disperazione (mille generazioni di morti), ma della quale non si può fare a meno (è la catena che unisce mille generazioni di morti a mille generazioni future); per questo la si ama e al tempo stesso la si odia.

[229](#) Oggi questo carattere di incapacità di superare l'evento luttuoso è ascritto dalla Dell'Osso ad una forma di autismo ad alto funzionamento cognitivo che lo porta a rivivere continuamente i lutti e gli eventi negativi, non permettendogli di superare ed elaborare definitivamente il dolore della perdita (DELL'OSSO 2020, *passim*).

[230](#) DI STEFANO 1994, p. 19.

[231](#) Nel 1896, Munch torna, infatti, temporaneamente in Francia per occuparsi dei bozzetti e dei disegni per i programmi teatrali di Ibsen. Il *Peer Gynt*, poema drammatico in cinque atti, musicato da Grieg e allestito da Lugné-Poe, viene messo in scena, in novembre, al *Théâtre de l'Œuvre* (cfr. FAGIOLI 2003, p. 35). L'anno seguente illustra il programma per il *John Gabriel Borkman*, presentato sullo stesso palco e sentito dal maestro come “il più potente paesaggio invernale dell'arte Scandinava”. Del caro amico, Edvard realizza un ritratto a tecnica litografica, in cui il volto, senza che si intraveda il corpo, si staglia su fondo nero, ed è circondato da una criniera di capelli “bianchi fiammegianti” a guisa di aureola e dalla caratteristica barba folta, che compare precocemente in età adolescenziale (cfr. *ibidem*).

[232](#) MUNCH E. 1928, p. 7; BENESCH 1963, p. 25; NICOSIA 2003, p. 19; *Edvard Munch* 2013, *passim*; BIVONA 2016, *passim*.

[233](#) Il termine *Fregio* deriva dall'intenzione del maestro di organizzare l'opera su un'unica grande base bianca, il *fregio* appunto, che fa da trama e connessione ai singoli lavori, come avviene nei fregi religiosi. In arte esso rappresenta un apparato decorativo avente andamento orizzontale, particolarmente adatto allo svolgersi di composizioni ritmiche di motivi ripetuti (geometrici o inanimati) e figurativi (scene, cicli narrativi). Dai templi greci il fregio si sposta nelle chiese cristiane, dove accoglie scene a carattere sacro, e proprio dall'idea di elemento religioso, il Nostro mutua il suo innovativo e moderno concetto espositivo-allestitivo. Negli intenti dell'artista, infatti, esporre le tele secondo questa modalità avrebbe dato dignità di gruppo, oltretutto evitato di percepire i quadri come singoli, attribuendo loro un significato generale più facile da comprendere per un pubblico abituato ancora a vedere piuttosto che sentire.

[234](#) L'opera si inserisce nel processo di maturazione ed ulteriore approfondimento della nota, complicata e conflittuale concezione di rapporto di coppia; la composizione restituisce ancora una volta la tipica visione munchiana di perenne contrasto tra generi, affiancandovi, però, nuovi risvolti di carattere emotivo-psicologico. Il quadro, infatti, elabora e porta alle estreme conseguenze l'idea di potere e dominanza femminile sul malcapitato uomo, stretto in un abbraccio letale, che conforta ed allo stesso tempo consuma. I simbolici capelli rossi enfatizzano il concetto di relazione distruttiva: la figura maschile, infatti, avvolta e bloccata dalle chiome tentacolari della protagonista, vive una situazione di sottomissione senza scampo. L'evidente stimolo creativo è, certamente, ma non solo, la tormentata ed autobiografica relazione con Tulla, anche lei rossa di capelli, ma l'inquietante ed ambigua restituzione del soggetto si estende ad altro: la tela è, innegabilmente, debitrice del diffuso tema decadente, tardo-ottocentesco, ampiamente indagato dalla pittura e dalla letteratura del tempo, della *femme fatale* (la donna amante e distruttrice, seducente e peccaminosa, sempre vittoriosa sull'uomo che soggiace inevitabilmente al suo fascino letale), nonché della cinica visione strindberghiana della donna-strega-vampiro (cfr. FAGIOLI 2003, p. 29).

[235](#) Abbiamo più volte detto che nella mente del maestro il tema dell'amore è legato prevalentemente a sentimenti negativi di angoscia di vivere, di tormento e di passione. Dell'amore Munch coglie sempre ed esclusivamente l'aspetto fallimentare, l'impossibilità di crescita o maturazione nonché la conseguente, fatale infelicità. Non è un caso che, nelle sue opere, la visione positiva di una donna vestita di bianco, sognata, anelata e idealizzata, sia sempre affiancata dalla versione contraria della stessa, abbigliata di nero o di rosso, come a sottolineare la natura passeggera ed effimera del momento di fugace serenità comunicato dalla prima. Paradigmatiche in questo senso sono: la *Danza della vita*, *La donna in tre fasi* (fig. 12) e *Rosso e Bianco*. La figura femminile, dunque, quand'anche agognata, è destinata immancabilmente a trasformarsi nella manipolatrice *Vampiro*, colei che toglie la vita (cfr. GULEG 2013, pp. 128-139). A questa concezione manichea si allineano, evidentemente, tutti i dipinti del *Fregio* che, se contemplati all'unisono, propongono un'interpretazione del sentimento amoroso estremamente sofferta che, in un'*escalation* di impulsi, dalla condizione malinconica, seppur ancora speranzosa, conduce necessariamente all'allontanamento doloroso e alla disperazione.

[236](#) La mostra nasce dall'idea di riunire assieme, in un solo evento, due mostre distinte: *Die Liebe e Ein Menschenleben* (cfr. Munch 2005, p. 265). L'Heller riferisce che, nonostante il successo sempre maggiore a cui Munch sta andando implacabilmente incontro, galleristi ed espositori, evidentemente partecipi di una cultura, nel migliore dei casi, pavidamente progressista, finanche, nell'ipotesi peggiore, conservatrice, sono ancora piuttosto diffidenti e restii nei suoi confronti. In pochi credono veramente in lui e non si azzardano a proporre opere di un artista così difficile, controverso e, per molti versi, ingestibile, ad un pubblico ancora tradizionalista e impreparato alle novità. La linea culturale, evidentemente, è ancor dettata dal quel Werner, che, nel 1892, aveva gridato a gran voce la necessità della chiusura dell'irrispettosa personale berlinese, e dalle *Große Berliner Kunstausstellung, le GroBeKa o GBK*, le mostre annuali d'arte di Stato, dominate da un clima culturalmente ancora ristretto. E, sebbene il mondo dell'arte ufficiale, con il *Caso Munch*, abbia subito uno scossone deciso, dando inizio a quello che è il suo inesorabile declino, il maestro, nel 1893, è ancora costretto ad affittare il luogo dove allestire, a proprie spese, quella che, per molti versi, rappresenta la fase preliminare al *Fregio della vita*, l'esibizione, cioè, in un'unica occasione, delle due succitate mostre, concepite indipendentemente, sui temi della vita e dell'amore (cfr. HELLER 1993, *Anton von Werner*, p. 106). Un'altra parte della critica, invece, anticipa il momento iniziale del progetto al 1892, quando, alla *Verein Berliner Künstler*, si allestisce la rassegna *Ein Menschenleben (La vita umana)*, una delle due esposizioni riunite nell'83, all'interno della quale una sezione di alcuni disegni sembrerebbe già annunciare l'architettura successiva del *Ciclo*. Tra coloro orientati in tal senso c'è il Bjerke che ritiene che l'idea del *Fregio* nasca proprio dalla mini-sezione di disegni della mostra berlinese del 1892 (cfr. BJERKE 2005, p. 21).

[237](#) Abbiamo visto che tutta l'attività artistica del maestro è influenzata da quella visione esistenzialista, tipicamente nordica, cui il progetto del *Fregio*, evidentemente, non si sottrae; si è già detto come la filosofia di Kierkegaard, e non solo, orienti il pensiero del pittore che, del Danese, riprende anche la concezione secondo cui la vita umana risulta dall'avvicendamento di stadi progressivi (stadio estetico, etico e religioso). Tale prospettiva rappresenta, indubbiamente, un pungolo imprescindibile alla maturazione di un pensiero più complesso che vede lo svolgersi della vita come il succedersi di fasi vitali. Ma all'esistenzialismo filosofico, il Norvegese affianca, lo sappiamo, altri stimoli intellettuali: l'inclinazione a raccontare di sé, maturata con la frequentazione del maestro Jæger; il senso di biasimo e di disapprovazione nei confronti del perbenismo alto-borghese, nonché la serrata critica alla condizione femminile, isolata nella sua esistenza di essere bloccato nella società di stampo vittoriano, derivanti tutti dai contatti con l'amico drammaturgo Ibsen.

Il pensiero anti-borghese si radica talmente nella mente del Nostro che tutta la produzione del periodo si caratterizza per espressioni impavide e provocatorie all'*establishment*, financo giungere a concepire, contro ogni regola sociale conosciuta e perseguita, un'opera come *Madonna*, in cui una giovane è colta, scandalosamente, durante l'amplesso (fino a questo momento, nessuno ha mai osato tanto, la donna è stata, al massimo, l'oggetto del desiderio, come nella *Salomè* di Moreau, e raffigurarla nel momento in cui prova palesemente piacere costituisce un punto di non ritorno e un attacco indiscusso alla mentalità oscurantista dell'epoca).

[238](#) Una genesi più che ventennale, soprassiede al progetto che non giunge mai a una versione definitiva; per via della sua mutevole e mai conclusa visione, Munch continua, infatti, a rielaborare la combinazione di quadri, stampe e disegni, aggiungendovi nuovi lavori, cambiando posizionamenti, presentando strutturazioni sempre modificate e diverse a seconda dell'occasione.

[239](#) Questa tendenza costante alla rielaborazione dei soggetti e anche degli allestimenti, è da mettere in diretta connessione con la nota incapacità del maestro di prendere decisioni definitive. Munch modifica e trasforma continuamente il suo progetto originale in sempre differenti versioni espositive di cui non sempre abbiamo, purtroppo, testimonianze, eccetto che per le mostre documentate con fotografie e catalogo. Non è pertanto possibile determinare e/o ricostruire tutte le architetture che si sono succedute nel tempo in quanto la volubilità e l'indeterminatezza alla base del suo *modus operandi* hanno portato a soluzioni allestitivo sempre diverse tra loro e significative solo per quel istante della sua vita. Questo continuo variare della visione artistica, ha determinato anche lo spostamento di quadri emblematici da una un'area all'altra, modificandone il significato, più o meno recondito, nonché l'interpretazione. E sono ancora i suoi scritti a testimoniare di quell'incessante volontà di ricerca dispositiva per il *Ciclo*: "Ho sempre lavorato meglio con i quadri che mi riguardavano da vicino – scrive nel *Diario* - (...) Li sistemavo uno a fianco all'altro, notando che il contenuto di un singolo quadro rimandava a quello di tutti gli altri. Una volta appesi uno dopo l'altro, immediatamente divenivo consapevole di una risonanza tra di loro, e assumevano un significato diverso da quello che avevano singolarmente. Diventava una sinfonia (...)» (cfr. Nota diaristica MM N 46, 1930-1934, (*MunchMuseet*): https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0046.xhtml, p. 3). Lo studio di come il *Fregio* si sia evoluto e modificato nel tempo da parte degli esperti del maestro si basa fondamentalmente sulle esposizioni documentate, non tutte fotograficamente, di Berlino del '93 (*Serie. Ein Menschen-leben e Studie zu einer Serie "Die Liebe"* (cfr. EGGUM 1995, pp. 133-134)), e del 1902 (*V Mostra Secessionisten di Berlino*, la più completa e significativa versione del *Fregio* mai esposta: 22 tele su quattro pareti contigue, allestite entro una cornice bianca unificante), di Lipsia del 1903 (*Gallerie P.H. Beyer&Sohn*, della quale rimane, eccezionalmente, un'utilissima campagna fotografica), replicata a Kristiania nel 1904 e a Praga nel 1905, e di Kristiania del 1918

(*Galleria Blomqvist*, replicata pedissequamente nel 2002 al *MunchMuseum* di Oslo) (cfr. PETERSON 2005, p. 64 n.6)). Non meno importanti, per la comprensione, lo studio e l'identificazione della genesi creativa e implementazione del *Ciclo*, sono le testimonianze scritte (*Diario*, scritti, epistole ed annotazioni varie). È dovuto, infatti, allo studio combinato di opere e parole, la comprensione e rivelazione del proposito primo, quello di esplorare l'intera vicenda umana attraverso l'esperienza personale. Ma lo studio rivela anche che la *Serie* si qualifica come un'indagine introspettiva, è risaputo, infatti, che Munch intenda la pittura come un di processo di autoanalisi. E se dal *Diario* apprendiamo che la sua “arte è un'autoconfessione” e che “per suo tramite io cerco di far luce sul mio rapporto con il mondo” (cfr. MUNCH E. 2007, *passim*), non si può che concordare sul fatto che la sua attività sia il risultato di una riflessione intima operata con lo sguardo consapevole di chi ha vissuto le situazioni e le rielabora per ritrovare quei sentimenti ed emozioni originari da riprodurre sulla tela a beneficio del pubblico. “Nella mia arte – scrive il pittore – ho cercato di spiegarmi la vita e il suo significato (...) ho anche inteso aiutare gli altri a chiarire le loro vite” (cfr. Nota diaristica MM N 46, 1930-1934, (*MunchMuseum*), digitalizzata al link: https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0046.xhtml, p. 3; l'enunciato è ripetuto in MM T2794-20r, s.d., (*MunchMuseum*) https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_T2794.xhtml#ENo-MM_T2794-20r, p. 2).

[240](#) MUNCH E. 2007, *passim*.

[241](#) TØJNER 2003, pp. 134-135.

[242](#) “(...) quando sono state messe insieme, un suono le ha attraversate e sono diventate completamente diverse da quelle individuali» (cfr. Nota diaristica MM N 46, 1930-1934, (*MunchMuseum*); https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0046.xhtml, p. 3).

[243](#) *Ibidem*.

[244](#) MUNCH E. 2007, *passim*.

[245](#) Laica rilettura della caduta di Adamo ed Eva, mostra, sullo sfondo di una foresta spettrale, una coppia di oramai estranei, in atteggiamento solitario e distaccato: l'uomo, in primo piano a sinistra, è perso, intimamente angosciato e sensibilmente sconfitto, al centro, la donna, moralmente vittoriosa, ma, comunque, in preda alla disperazione più nera. L'opera ribadisce la visione totalmente pessimista del maestro relativamente all'evidente impossibilità di perseguire felicemente un qualsiasi rapporto con il genere femminile. L'efficace invenzione, comunica quel senso di lacerante solitudine, provata dal maestro per la coppia che non può continuare ad amarsi, e al tempo stesso, dopo la passione erotica del primo periodo, è testimone di quel sentimento precario che sta per spegnersi. Un quadro violento, drammatico, insanabile e lapidario, fatto di atteggiamenti esasperati e tratti scarni e severi, mai compiacenti.

Dell'opera esiste anche una versione litografica recante la significativa scritta «sentivo il nostro amore giacere sul terreno come un cumulo di ceneri» da cui, evidentemente, il quadro prende il titolo.

[246](#) *La danza della vita* raffigura, alternativamente, la coppia Munch/Thaulow e Munch/Larsen, durante i festeggiamenti per la *notte di mezza estate*, nota anche come la *notte di San Giovanni* o *festa delle streghe*. Nella fresca e lunga serata scandinava, le persone si riversano sui prati o lungo le coste, per esorcizzare le creature magiche attraverso il ballo. La figura femminile in abito bianco, Tulla, rappresenta l'innocenza e la speranza, quella abbigliata di nero, ancora Tulla, allude al lutto e al dolore, in mezzo la coppia con la donna vestita di rosso, Milly, che incarna il desiderio e il senso di colpa. La tela è descritta dal maestro: “Danzavo con il mio primo amore, il dipinto è basato su questi ricordi. Entra la donna bionda sorridente, vuole cogliere il fiore dell'amore, ma questo sfugge al suo gesto. Sull'altro lato del dipinto compare vestita a lutto, lo sguardo rivolto alla coppia che danza, è un'emarginata... proprio come me. Respinta dalla danza» (cfr. *Munch* 2004, p. 140).

[247](#) In *La donna in tre fasi* vengono raffigurati i tre stadi significativi della vita della donna, rappresenta come Sfige, enigmatica custode della vita e della morte. Sull'estrema destra, in posizione insignificante, addossato ad un albero e macchiato di un significativo rosso che fende ed offende, v'è un uomo, dall'espressione dolente e melanconica, forse l'artista, di fronte al suo “bivio” sulla natura della donna. È l'Edipo, il mitico eroe, che deve rispondere al quesito della Sfige per salvarsi. Le tre figure femminili rappresentano, allora, la sua risposta: a sinistra, una fanciulla bionda, in abito lungo e chiaro, guarda fiduciosa all'avvenire, mentre cammina verso l'oceano, simbolo di eternità. Il bianco dell'abito e il mazzolino di fiori rappresentano l'innocenza, la purezza, mentre l'assenza di tratti specifici nel volto allude alla sua funzione archetipica di *donna angelo*, idealizzata, colei per cui l'uomo si strugge. Al centro, una figura in piedi nuda, a gambe divaricate, dai capelli rossi e le braccia incrociate dietro la testa, è l'unica a guardare negli occhi l'osservatore ed allude al desiderio sessuale e alla passione per la vita; è la *femme fatale*, la donna erotizzata, forza primigenia della sessualità. Infine, a destra, si trova, in atteggiamento ieratico, la donna in nero, dagli occhi sbarrati e il volto smunto, simboleggia la disillusione, la tristezza e la morte. È la *donna dolore* vittima e santa. L'opera è giocata su una sfrontata frontalità, infranta solo dall'onda sinuosa della spiaggia che,

rompendo la staticità del dipinto, suggerisce lo spazio e restituisce figure solenni ed emotivamente distanti, immerse in una natura divenuta astrazione e simbolo. I colori sono spenti e il dipinto risulta nettamente partito dalla luce che, da una parte, illumina e rischiarla la tipica notte estiva boreale, mentre, dall'altra l'ombra e la fitta tenebra avvolgono il tutto. Il quadro probabilmente si ispira all'opera, del compagno *bohémien* Gunnar Heiberg (1857-1929), che in quel di Berlino scrive il *Balkonen* (Kjøbenhavn, *Gyldendal Boghandel*, 1894), dramma in tre atti in cui la protagonista femminile palesa tre differenti personalità ai tre amanti. Quando nel 1895, viene esposta a Kristiania, la tela suscita la riprovazione dei benpensanti e contribuisce a scatenare ed animare il chiassoso dibattito pubblico sulla sanità mentale del pittore.

[248](#) L'olio, dagli evidenti, ma episodici accenti stilistici matissiani (presto il Francese muta, infatti, il suo colorismo in un decorativismo che rimane estraneo a Munch che, invece, si orienta verso un'espressività ancora più forte e violenta), fa riferimento alla fine del rapporto con Tulla, avvenuta definitivamente ben cinque anni prima, dopo un violento litigio, nel corso del quale l'artista si ferisce alla mano rievocato nel quadro attraverso la simbologia allusiva del lenzuolo macchiato di sangue. La Larsen, raffigurata come un essere inespressivo ed implacabile, rappresenta la donna carnefice, colpevole dell'omicidio psicologico da cui il maestro ancora non si è ripreso.

[249](#) *Amore e Psiche* raffigura una coppia di amanti, simbolo mitologico della perenne conflittualità tra uomo e donna, che si fronteggia, in perfetta nudità e senza toccarsi. La lontananza che si percepisce è sia fisica che emotiva, tra i due c'è incomunicabilità per l'impossibilità di stabilire un vero e duraturo rapporto affettivo.

[250](#) La necessità, che soggiace all'idea del *Fregio*, di rendere le opere comprensibili nasce dalla circostanza che l'artista si rende, presto, conto che le reazioni più negative di critica e pubblico sono legate al fatto di non essere capito, pensa, allora, di organizzare i dipinti per aree tematiche in modo da consegnare una chiave d'accesso che possa supplire alle perplessità relative ai contenuti: “credo che questi temi, effettivamente abbastanza difficili da capire saranno certamente più comprensibili in un contesto: i temi saranno l'amore e la morte (...)» (cfr. MUNCH E. 2007, *passim*).

[251](#) La rassegna conta 14 opere ed una vignetta; ai 6 dipinti del 1893 si aggiungono: *Notte di stelle* (1893), *Occhi negli occhi* (1894), *La ragazza e la morte* (1894), *La donna in tre fasi o Sfinge* (fig. 12), *Separazione* (1894), *Le mani* (1893-1894), *Serata su Viale Karl Johan* (fig. 3) e *Ansia*. Le tele indagano in modo ossessivo, ancora solo il tema dell'amore e gli stati d'animo derivanti dall'inevitabile *έρωτομαχία*, la battaglia d'amore a cui è destinata ogni relazione tra uomo e donna. Nei primi tre quadri si raffigura il momento in cui nasce l'amore e quello in cui questo viene quasi rifiutato, dal quarto (il *Bacio*, fig. 7) viene a delinearsi con sempre maggior chiarezza il ruolo maschile di debole sottomesso che soccombe sotto l'aurea trascinante femminile, che acquista le sembianze di un'irresistibile *Madonna*.

[252](#) HELLER 1993, *Anton von Werner*, p. 106.

[253](#) Sul “Morgenbladet” del 1 novembre scrive: “mi sembra ... che la permanenza di Munch, sotto la forte influenza letteraria della capitale tedesca, almeno per ora, non abbia giovato granché alla sua crescita artistica, che mi sembra tendere ulteriormente verso quello che io chiamerei dilettantismo geniale» (cfr. AUBERT 1895 *Morgenbladet*, *passim*), e, qualche giorno dopo, rincarà la dose sul “Dagbladet” affermando che il maestro “fragile di nervi” è “alla ricerca del piacere fino all'estremo, purosangue aristocratico” (cfr. AUBERT 1895 *Dagbladet*, *passim*).

[254](#) Il principe Eugenio (1865-1947) è il quarto e ultimo figlio del duca e della duchessa di Östergötland, poi re Oscar II e regina Sofia di Svezia. Nonostante la contrarietà iniziale dei genitori prende la decisione di perseguire la carriera di artista professionista. Allievo del pittore Wilhelm von Gegerfelt (1844-1920), diventa un rimarchevole rappresentante della pittura paesaggistica e naturalistica svedese. Tra il 1887 e il 1889, soggiorna a Parigi e studia con artisti francesi importanti (Leon Bonnat e Pierre Puvis de Chavannes). Sempre a Parigi muove i primi passi come collezionista d'arte. Nel 1889, è eletto primo membro onorario dell'*Accademia d'arte di Stoccolma* e, l'anno successivo, rappresentante dell'*Accademia nel Consiglio statale per gli acquisti d'arte*. Come gli artisti della sua generazione visita l'Italia e compie un primo viaggio di studio nel 1892, poi vi si reca a più riprese fino al 1903 (cfr. ZACHAU 1988, pp. 260-261). Gli incarichi avuti costituiscono un punto di partenza per un impegno culturale permanente nella politica dell'arte. Tornato in Svezia, il principe Eugenio si afferma come pittore, mecenate e collezionista, diventando un punto di riferimento per le battaglie culturali del paese. Nel 1905, acquista la *Villa di Waldemarsudde*, presso Djurgården, nella quale riunisce la sua imponente collezione, comprendente quadri di celebri pittori svedesi come Anders Zorn, Carl Larsson e Ernst Josephson. Nel parco della dimora, inoltre, assembla un *corpus* di sculture di importanti autori come Carl Milles e Carl Eldh. Per volere testamentario, dopo la sua morte la gestione della *Villa* passa allo Stato svedese che la trasforma in un museo (cfr. <https://waldemarsudde.se/allman-introduktion/prins-eugen/>). Dal principe Eugenio prende il nome la *Prins Eugen-medaljen*, una medaglia assegnata dal re di Svezia per eccezionali risultati artistici.

[255](#) BJERKE 2005, p. 29.

[256](#) Lettera del marzo del 1893 a Johan Rohde (1856-1935), pittore, grafico e designer danese con cui Munch intrattiene una corrispondenza epistolare negli anni Novanta (cfr. BJERKE 2005, p. 29).

[257](#) Sarà proprio la Galleria di Bing, fondata nel 1895, ad ispirare il nome del movimento artistico *Art Nouveau*, legato alla Francia dell'epoca.

[258](#) STRINDBERG 1896, *passim*; Munch 1985, pp. 18 e 19; FAGIOLI 2003, p. 23; Munch 2005, p. 265.

[259](#) Nel mese di agosto del 1896, assieme ad Hans Jæger, trascorre un periodo di vacanza a Knokke-sur-mer (Belgio), Jæger pensa di aver trovato un sistema infallibile per vincere al gioco e convince i suoi amici a metterlo in pratica, Munch torna a Parigi, dopo aver perso tutti i suoi soldi (cfr. Munch 2005, p. 265).

[260](#) Seconda di sei versioni la tela, realizzata durante la nuova permanenza parigina, rispetto all'esemplare precedente, è più riccamente colorata e dominata dai toni del verde; muta anche la pennellata che si fa più leggera e rapida. Olaf Schou (1861-1925), ricco industriale norvegese, grazie alla sua azione di mecenate entra in possesso di molte opere del maestro, intervenendo in suo favore in diversi momenti di difficoltà. A partire dal 1888, fino alla storica donazione del 1909 (quando in un'unica soluzione dona al *Museo Nazionale della Norvegia* più di 100 opere di artisti da lui collezionati), si distingue per un tipo di mecenatismo improntato alla generosità ed al sostegno degli artisti. Tra le opere donate al *Museo* figurano ben 11 quadri di Munch, tra queste: *L'Urlo* del 1910 (fig. 8), *Madonna*, *Ragazze sul ponte*, *Morte nella camera della malata* e la *Danza della vita* (cfr. SKEDSMO 1976, *passim*; Olaf Schous 1987, *passim*).

[261](#) Gli assilli che tormentano lo Svedese lo rendono molto sospettoso nei riguardi di chiunque, al punto da essere ossessionato dall'idea che Munch stesso lo voglia uccidere (cfr. Munch 2005, p. 265). Della situazione Edvard si sfoga in una lettera in cui descrive l'amico come un folle, morboso, in cura per «una malattia mentale, ha un mucchio di idee strane, cerca di fabbricare l'oro e afferma che la terra è piatta e le stelle sono buchi nel firmamento. Soffre di una mania di persecuzione ed è arrivato a credere che lo voglia soffocare con il gas» (cfr. NANNIPIERI 2019, p. 69). I due si allontanano definitivamente con la partenza di Strindberg da Parigi nell'agosto del 1896 (cfr. Munch 2005, p. 265).

[262](#) Ida Erickson (1853-1927), scultrice, e William Molard (1862-1936), compositore e *bohémien*, sono una coppia franco-nordica, lei svedese, lui franco-norvegese, con interessi culturali disparati. La loro casa è un crocevia per musicisti, pittori e scrittori locali ed esuli da diversi paesi; intimi amici di Gauguin, la cui cerchia di frequentazioni si incontra abitualmente presso l'abitazione, accolgono tra i tanti Strindberg, Delius, Oscar Wilde e Munch.

[263](#) Munch 2005, p. 266.

[264](#) Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento si diffonde, in Europa, il mito della *femme fatale*, ossia della donna oggetto del desiderio, ma di un desiderio insano e malefico che porta con sé, sotto parvenze ammalianti, distruzione e sconvolgimento. L'arte e la letteratura abbondano di questa tematica quasi un ossessivo e ricorrente richiamo a un'esotica bruna e beffarda, un demone tentatore da esorcizzare. La *femme fatale* è anche, e soprattutto, un'icona della *Secessione* e dell'*Art Nouveau*: avviluppante ed insidiosa, di fronte a lei è impossibile resistere. Le sue movenze e i suoi sguardi sono allusivi e voluttuosi, l'effetto che produce è quello del vino, delle droghe e dei veleni.

Il suo è un «fascino inevitabile», a cui non ci si può sottrarre, e, a proposito del quale, si dice che, come il frutto di loto, faccia dimenticare agli stranieri la loro patria, così il fulgore della sua bellezza sradica dagli uomini i giuramenti d'amicizia (cfr. OMERO 1989, libro X, *Incontro tra Ulisse e la Maga Circe*). A testimonianza della diffusione della misoginia imperante all'epoca, riportiamo un passo, da un racconto di Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), in cui, rivolgendosi ad un'immaginaria «donna fatale», ispirata forse all'amica Valentine de Saint Point (1875-1953), colei che, nel 1913, pubblica il *Manifesto futurista della Lussuria*, si afferma: «Voi da assaggiatrice di maschi qual siete, ricchissima, sfaccendata, vedova amorale, avete ormai bevuto come tuorli d'uova gli uomini più originali d'Europa. Vi consiglio di attraversare l'Oceano in cerca di maschi esotici e di notti d'amore veramente emozionanti. (...)» (cfr. MARINETTI 1927, p. 32).

[265](#) L'opera è nota anche con i titoli di: *Adamo ed Eva* e *Vita e Morte*. Particolarmente interessante l'interpretazione della tela che vede la parabola amorosa sotto il profilo del peccato originale: dal *Diario* sappiamo che Munch aveva in mente di pubblicare un libro sul *Fregio* che si intitolasse *La vita e l'albero della conoscenza del bene e del male*; nella composizione il richiamo ad Adamo ed Eva e al peccato originale è evidentissimo (cfr. Guleng, 2013, pp. 128-139).

[266](#) Munch rievoca chiaramente il dipinto di Jacques-Louis David (1748-1825), pittore neoclassico da lui molto ammirato.

[267](#) Nella tela ravvisiamo un episodico avvicinamento stilistico al maestro *fauve*, incontrato frequentemente nel salotto Monard, durante il terzo soggiorno parigino.

[268](#) DEDICHEN 1981, p. 77.

[269](#) Nel 1927, l'amico e storico dell'arte apprende direttamente da Munch che la prima versione sarebbe stata dipinta tra il 1900 e l'anno seguente, ma, in considerazione del precario stato mentale in cui il maestro si trova nel periodo citato, dovuto anche alle tensioni con la Larsen, Thiiis ascrive, con una certa sicurezza, all'estate del 1901 la data di realizzazione dell'opera (cfr. THIIIS 1933, p. 276).

[270](#) *Edvard Munch 2003*, pp. 11-22.

[271](#) Dopo che nel 1898, il maestro acquista la piccola tenuta di Åsgårdstrand, il legame con la cittadina, i suoi abitanti e la natura circostante si fa sempre più forte, al punto da raccontare il luogo con le seguenti parole: «Camminare qui è come camminare tra i miei quadri. Ho una tale voglia di dipingere quando cammino ad Åsgårdstrand» (cfr. *Nasjonalmuseet* 2014, p. 166). Tra i residenti e il maestro nasce una certa affinità, molti posano per lui come modelli e i bambini del posto accendono una particolare fiamma che lo porta a rappresentare soggetti infantili e paesaggi mediati attraverso i loro occhi. In *Pikene på broen* sono raffigurate tre preadolescenti locali, in un ambiente piuttosto semplificato, riconducibile ad una visione chiaramente fanciullesca.

[272](#) Il 14 Novembre 2016, una delle due versioni in collezione privata è messa all'asta da *Sotheby's* con un'offerta base di 50 milioni di dollari. L'opera in questione è già passata, più volte, nei cataloghi della *maison* a prezzi record: nel 1996 è stata venduta per \$ 7,7 milioni, e nel 2008, per ben \$ 30,8 milioni. Oggi è classificata seconda nella lista dei *top price* delle vendite all'asta del pittore. Al primo posto in assoluto c'è *L'Urlo*, venduto per \$ 119,9 milioni, nel 2012, al secondo posto *Ragazze sul ponte*, venduta, come abbiamo detto, nel 2016, per \$ 54 milioni, infine, terza classificata è *Vampiro alienata* per \$ 38,2 milioni nel 2008.

[273](#) Nel 1905, la sensibilità per le nuove tendenze artistiche porta Herbert Esche Kurz (1892-1967) ad invitare l'artista a Chemnitz, dove il nostro ritrae la famiglia dell'imprenditore tedesco e diventa suo collezionista. Per l'industriale realizza ben sei ritratti ed un paesaggio, cinque di queste opere oggi sono nell'inventario della *Fondazione*, istituita a Zurigo, appositamente per conservare le opere raccolte dal Kurz. Sappiamo, inoltre, che per la sua raccolta transita anche il citato disegno *Al Maialino Nero*.

[274](#) Evangeline Hope Muddock, amica di Henry Matisse (1869-1954), è una violinista e pianista di origine inglese, conosciuta a Parigi attraverso il compositore Delius, diventa prima musa-ispiratrice quindi la sua nuova compagna di vita.

[275](#) Per approfondimenti sull'argomento si consultino i seguenti siti: <https://www.the-tls.co.uk/articles/the-lady-with-a-brooch/>;
<https://www.newsinenglish.no/2012/08/20/tests-to-prove-munch-heirs/>;
<https://wp.stolaf.edu/president/2019/04/29/lady-with-a-brooch-violinist-eva-mudocci-a-biography-and-a-detective-story/>;

<https://www.studiointernational.com/index.php/munch-the-problem-with-women>;

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/aug/27/munch-grandfather-surrey-born-nun>.

[276](#) Eva intraprende la *tournee* europea, che la porta a Parigi, dove incontra Edvard, spinta proprio dalla Edwards, con la quale ha una relazione amorosa. Indiscrezioni riportano che probabilmente il maestro si avvicini alle due donne, attratto dall'idea di vivere un *ménage à trois*, a cui, però, Bella non è minimamente interessata e si allontana immediatamente dal triangolo amoroso (cfr. MORICIONI 2021, p. 288).

[277](#) In la *Spilla*, la violinista è raffigurata mentre indossa il monile, la “(...) la pietra che è caduta dal mio cuore”, che, al centro della composizione, dà il titolo alla stampa, la cui impostazione compositiva richiama emblematicamente quella di *Madonna*.

[278](#) <https://www.emunch.no/CORRspan.xhtml?from=1903&to=1908>).

[279](#) La vita del maestro è caratterizzata dalla tendenza all'accumulo compulsivo, non si separa mai facilmente dalle sue opere e quando le vende si premura subito di realizzarne una replica o copia. Si racconta che nella sua vita Munch “non abbia mai usato il cestino” (cfr. Docu-film 2022) e, infatti, alla sua morte, quando i parenti salgono finalmente al secondo piano della tenuta di Ekely, i cui spazi erano interdetti a chiunque da anni, scoprono stanze chiuse, polverose, impraticabili, in precarie e discutibili condizioni igieniche, dove l'artista ha accantonato e stipato di tutto utile e non.

[280](#) Il 1° novembre 1898, al 35 di *Viktoria Straße* (Berlino), i cugini Bruno e Paul Cassirer, quest'ultimo, abbiamo visto, già animatore della *Secessione berlinese*, con una mostra su Degas, Meunier e Liebermann, aprono la loro Galleria d'arte, a cui è annessa anche una Casa editrice. Il sodalizio tra i due dura fino al 1905, quando Bruno sceglie di condurre separatamente la Casa editrice e Paul la Galleria. Successivamente, nel 1909, Paul apre una nuova Casa editrice, la *Paul Cassirer Verlag*.

[281](#) ARGAN 1970, p. 262.

[282](#) KOKOSCHKA 1952, pp. 129-150.

[283](#) Munch parla diffusamente nei suoi diari di *Helvete*, inferno, come momento drammatico e tossico (cfr. nota mss MM T 2759, libro degli schizzi, s.d. (*MunchMuseet*), p. 63, (https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_T2759.xhtml#ENo-MM_T2759-55r); nota mss MM T 2704, libro degli schizzi, 1903-1908 (*MunchMuseet*), p. 22 (https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_T2704.xhtml#ENo-MM_T2704-41); ed altre note consultabili al seguente link <https://www.emunch.no/search.xhtml?searchString=helvete>).

[284](#) Lo stato di sconforto ed ansia in cui cade subito dopo aver troncato con la Larse, dopo un momentaneo ed apparente superamento, coincidente con la fase estetica, ritorna prepotentemente ad attanagliare la psiche del maestro.

[285](#) Dopo che, a fine secolo, la tecnica fotografica si diffonde largamente come strumento moderno e d'avanguardia, che registra la realtà esteriore così com'è, Munch, che non si accontenta dell'aspetto fenomenologico delle cose, che vuole spingersi oltre e rappresentare l'anima e l'intima essenza emotiva del soggetto, sebbene la pratichi al bisogno, per la natura stessa del mezzo (trattasi di un mero strumento di riproduzione meccanica) che non consente un'esplorazione che penetri la superficie e l'apparenza delle cose, non la ama particolarmente in quanto non può compiacersi di raffigurazioni perfette e naturali. Per lui la fotografia non è sufficiente, la tecnica, come l'arte accademica, è oggettivamente troppo limitata. In seguito, però, negli anni '90, l'artista scopre la vera potenzialità del mezzo e vi si avvicina attuando una sperimentazione personale, che la critica definisce "fotografia spiritista" e che è molto in voga in quegli anni, e diventa per il Norvegese un nuovo mezzo d'indagine dell'essenza intima dell'umanità (cfr. BJERKE 2005, p. 32, n. 5; MEYER 2005, pp. 241-260).

[286](#) DI STEFANO 1994, p. 10; BALDRIGA 2016, p. 46.

[287](#) Dal 3 ottobre del 1908 al 6 aprile dell'anno seguente, il Norvegese rimane in cura presso la clinica del dottor Jacobsen. Nel tempo sono state fatte diverse ipotesi diagnostiche sui motivi del ricovero, essi variano a seconda della valutazione della personalità e dei fattori che possono aver scatenato l'attacco. Immediatamente prima di essere ricoverato dice di sentire delle voci e di soffrire di idee ossessive, in base a questi sintomi la diagnosi più accreditata è quella di psicosi paranoide acuta.

[288](#) Gli specialisti che lo hanno in cura gli suggeriscono di tenere un diario, come forma di terapia, e, dimesso dalla clinica, continua a scrivere regolarmente fino alla morte. Munch annota quanto accade, in modo poco sistematico, spesso caotico, talvolta riporta di episodi ed eventi non immediatamente, avvenuti anche anni prima, i quali, essendo il frutto del ricordo e della rievocazione, risultano difficili da datare e, talora, anche da interpretare.

[289](#) Anche nella malattia il Norvegese non perde occasione per evidenziare quel senso di opposizione naturale che esiste tra uomo e donna, il primo connotato positivamente, mentre la seconda negativamente.

[290](#) ALESSANDRINI 2009, *passim*.

[291](#) *Ibidem*.

[292](#) *Ibidem*.

[293](#) Docu-Film, 2022.

[294](#) La proprietà Ekely, alla periferia della città, viene acquistata quando il maestro ha 53 anni ed è un artista affermato e molto attivo. La tenuta, di 45 ettari, in precedenza ospitava un vivaio e comprendeva una casa principale, in stile svizzero, alloggi per la servitù con stalle e diversi altri annessi. Dopo che il pittore si trasferisce, ricava molteplici spazi da destinare a zone di lavoro, in particolare, fa costruire i suoi multiformi *atelier* all'aperto. Di tutte le costruzioni rimane solo il cosiddetto *studio invernale*, progettato, nel 1919-20, da Arnstein Arneberg e modificato, dieci anni dopo, sui disegni dell'amico architetto Henrik Bull.

[295](#) L'Università di Kristiania, in occasione delle celebrazioni per il centenario dalla sua fondazione, invita molti artisti, tra cui Munch, a concorrere per la decorazione della *Cerimonial hall* dell'Istituzione. Dopo che la commissione giudicatrice, tra i cui membri ritroviamo Thiis, approva i cartoni del pittore con la motivazione che essi mostrino “la semplicità ispirata dalle idee” (cfr. BOTTAI 2009, p. 56), l'artista inizia a lavorare instancabilmente al progetto per anni, producendo diverse centinaia di bozzetti, schizzi ed opere preparatorie. Trattandosi di una decorazione murale di grande formato, Munch si fa costruire nella propria tenuta una serie di studi all'aperto dove poter approntare le molte versioni, di diverse dimensioni, di ogni singolo motivo definitivo. Oggi alcuni di quei pannelli monumentali sono conservati nel *MunchMuseet* e recentemente sono stati esposti in uno spazio, appositamente allestito al VI piano del Museo, su una doppia altezza per accogliere le immense tele.

[296](#) DI STEFANO 1994, p. 43.

[297](#) MARINETTI 1911, *passim*

[298](#) DI STEFANO 1994, p. 44.

[299](#) *Ivi*, p. 43.

[300](#) I murali dell'Università sono la prima opera di vaste dimensioni, a partire dalla quale, il maestro sviluppa la sperimentazione, legata all'affacciarsi della recente predilezione per tele di formato monumentale ed imponente, veri e propri sbocchi aperti sul paesaggio naturale, favorita e facilitata dai grandi studi all'aperto ricavati all'interno della sua tenuta di Ekely. Ai pannelli dell'Ateneo segue, qualche anno dopo, la decorazione di 12 dipinti murali monumentali per la *Fabbrica di Cioccolato Freja* a Rodeløkka (Kristiania).

[301](#) BERGMAN 1989, p. XVIII e sgg.

[302](#) La sorella Laura si ammala di una grave malattia mentale in giovane età, viene più volte ricoverata in nosocomio per turbe mentali.

[303](#) La tendenza del Norvegese a chiudersi in sé stesso ed ad allontanarsi dalla compagnia dei suoi cari si manifesta abbastanza chiaramente già dal 1889, quando, a St Cloud, scrive: “Vivo con i morti, mia madre, mia sorella, mio nonno, mio padre, ogni giorno le stesse cose, i miei amici non vengono più, le loro risate mi disturbano, mi torturano, il fuoco nel camino è il mio unico amico, il tempo che passo seduto di fronte al camino diventa sempre più lungo, invecchio e, a volte, allungo la testa verso il fuoco e sopraffatto da un impeto improvviso mi dico: “ucciditi e poi sarà tutto finito”, la mia enorme ombra si sporge sulla metà del muro, arriva fino al soffitto, e allo specchio sul camino. Vedo la faccia del mio stesso fantasma» (cfr. PRIDEAUX 2005, pp. 115 e 342).

[304](#) L'opera ritrae Harry Kessler (1868-1937) collezionista d'arte, diplomatico e politico tedesco, che svolge un ruolo di fondamentale importanza nell'ambito dello sviluppo delle *Avanguardie* tedesche. È promotore, finanziatore e animatore della rivista *Pan*, per un periodo gioiello dell'*Avanguardia* artistica europea (su cui scrive l'amico del Nostro Meier-Graefe), nonché sostenitore, fondatore e direttore di alcune case editrici. Le sue pubblicazioni, libri, cataloghi ed articoli, testimoniano dell'impegno e del contributo spesi per la svolta in senso moderno della cultura in Germania, obiettivo perseguito anche attraverso il ruolo di stimolatore ed animatore in seno alla comunità culturale europea progressista. Nel 1902, è dapprima presidente del consiglio di amministrazione del *Großherzogliches Museum* di Weimar, quindi, dal marzo 1903, lo dirige. Nel 1904, grazie ai suoi legami con la scena artistica parigina, organizza la mostra “Manet, Monet, Renoir, Cézanne”, seguita poi da altre esposizioni caratterizzate dal chiaro intento di associare i pittori francesi a quelli tedeschi. Nell'aprile 1908, nomina Henry van de Velde (1863-1957) a capo di una scuola di nuova concezione, la *Kunstgewerbeschule*, contraddistinta da un approccio all'arte di tipo multidisciplinare, in cui il confine tra arti *stricto sensu* e arti decorative viene meno, che è all'origine della futura esperienza della *Bauhaus*. Appassionato di *Impressionismo*, *Neoimpressionismo*, *Secessioni* e *Simbolismo*, conosce Monet, Verlaine, Rodin e Maillol. Nel 1893, a Berlino, incontra per la prima volta Munch, il Conte già navigato collezionista e mecenate, gli commissiona il suo ritratto e da quel momento sostiene la carriera del pittore sotto diversi punti di vista.

[305](#) Seppur viva isolato, il maestro, l'abbiamo detto, è costantemente aggiornato su quanto avviene in Europa. I legami con il *Futurismo*, però, si limitano all'aspetto dinamico dei soggetti, l'artista, profondamente critico nei confronti del fenomeno industriale dell'urbanesimo (atteggiamento di cui è permeata la cultura tedesca e che passa indenne nella corrente espressionista), rimane volontariamente estraneo all'esaltazione mitologica dell'elemento metropolitano che, invece, il movimento italiano propugna a gran voce. “La città rende visibile la miseria del progresso, distrugge l'individuo e ammassa le sue vittime” (cfr. DI STEFANO 1994, p. 44) ritiene il maestro che opera con convinzione la scelta vivere a distanza, lontano dalla vita sociale. In qualche modo rappresenta la ricerca di una vita che sia semplice e vicina alla natura. Rigenerante come le potenti visioni dell'Università. Non a caso,

negli ultimi anni della sua vita, abbraccia il vegetarianismo come concezione di vita e non solo come dieta alimentare.

[306](#) DI STEFANO 1994, p. 13.

[307](#) Tra il 1932 e il 1935, infatti, realizza delle copie di vecchi temi e riapre la riflessione su alcuni lavori fondamentali.

[308](#) DI STEFANO 1994, p. 46.

[309](#) MØRSTAD 2005, p. 42.

[310](#) ARGAN 1970, p. 262.

[311](#) Poeta, drammaturgo e regista teatrale norvegese, è considerato il padre della drammaturgia moderna e “primo uomo femminista della storia”. Con le sue opere, *Peer Gynt* (1867) e *Casa di Bambola* (1879), ha saputo portare nel teatro e all'attenzione di una parte di società a lui contemporanea, la dimensione più intima e personale dell'alta-borghesia ottocentesca scandinava. Munch, come Ibsen, è alla ricerca di temi assoluti ed universali che in questa fase storica hanno carattere negativo (solitudine, malinconia, sofferenza, paura, morte, gelosia ...), sono le emozioni e le sensazioni che affliggono ogni individuo, qualunque sia l'appartenenza sociale, sono i temi struggenti, vividi, di stampo pessimista, espressi attraverso simboli e rappresentazioni inquieti dei drammi interiori. Disinteressanti entrambi alla resa oggettiva della realtà sociale, colgono piuttosto le conseguenze emotive e psicologiche, spesso negative, che il progresso e la tecnologia diffusi stanno avendo sull'uomo e sulla società che lo esprime. L'*Esistenzialismo* del maestro evidentemente deriva anche dalle propensioni e questioni espresse da Ibsen nei suoi drammi.

Criticando causticamente il perbenismo e le condizioni di vita in cui la donna è relegata, il drammaturgo, per esempio, mette a nudo le contraddizioni della società vittoriana in cui, evidentemente, non si riconosce o non vuole riconoscersi. In *Casa di Bambola*, la protagonista, Nora, prende coscienza del suo stato di sudditanza nei confronti degli uomini (del padre, prima, e del marito Torvald, poi), fino a maturare la scelta di abbandonare la famiglia, sfidando le leggi della morale e dei costumi dell'epoca (*in primis* il principio del dovere coniugale) ed infrangendo ogni regola della tradizione e della rispettabilità borghese. Con la prima trasposizione teatrale, avvenuta il 21 dicembre del 1879, al *Teatro Reale* di Copenaghen (*Det Kongelige Teater*), la questione femminile esplode: gli spettatori scioccati lasciano anzitempo il teatro, uscendo, si odono solo commenti malevoli e increduli sulla protagonista, una donna che, rifiutata la naturale etichetta ottocentesca di moglie e madre, sceglie di lasciare il marito, e, sebbene la tiepida accoglienza del dramma, nelle successive rappresentazioni, costringa Ibsen a censurare alcuni fatti, il tabù sociale viene infranto e inizia la battaglia per il miglioramento delle condizioni sociali e per l'emancipazione femminili che anima, gran parte del dibattito culturale nord-europeo, degli anni Ottanta del XIX secolo, a cui lo stesso Munch partecipa con la sua arte e produzione pittorica.

[312](#) Strindberg, assieme al “connazionale” Ibsen (la Norvegia ottiene l'indipendenza dalla Svezia solo nel 1905), è all'apice della tradizione letteraria nordica. Drammaturgo, scrittore e poeta svedese, conosce Munch durante gli anni del soggiorno berlinese, tra il 1892 e il 1893, quando il maestro frequenta l'ambiente del *teatro intimo* da lui fondato (un piccolo auditorium sperimentale, dove il palco è portato tra il pubblico e i personaggi sono posizionati teatralmente sia di fronte che di profilo). I due diventano subito molto amici ed iniziano una frequentazione che porta benefici ad entrambi e che finisce, nel 1896, quando nascono differenze caratteriali tali da dover necessariamente interrompere la relazione d'amicizia. Egli è stato il destinatario di uno dei *biglietti della follia* di Friedrich Nietzsche, il quale, nel 1906 ca, è stato ritratto dal Nostro, il tutto a testimoniare quella trama di colte relazioni di un ambiente intellettuale, interconnesso e basato su una comune e condivisa *koinè* filosofico-culturale.

A differenza del più anziano Ibsen, Strindberg si oppone al processo di emancipazione femminile, avviato e sostenuto dal collega, considera solo “porcherie” le sue idee al riguardo e si rivela così antifemminista da essere considerato un misogino maschilista convinto.

Ogni uomo di senno, sostiene August, odia le donne, ma allo stesso tempo non può vivere senza, e, infatti, si sposa ben tre volte. Tre compagne di successo, con carriere importanti alle spalle, due attrici e una giornalista, le quali, però, nelle pretese dello scrittore, una volta accasate avrebbero dovuto abbandonare le proprie aspirazioni carrieristiche, ma le signore non accettano. E allora ne *Il padre* (1887), August delinea la figura di un capitano, padre e marito esemplare, che diviene completamente succube della moglie, che gradualmente distrugge l'uomo attraverso un processo definibile come un “omicidio psichico”. La concezione strindberiana della donna e del rapporto di coppia si dimostra molto affine a quella del Nostro, che pertanto non assurge ad originalità, ma piuttosto rappresenta per l'epoca un modo di pensare particolarmente diffuso e condiviso.

[313](#) ARGAN 1970, p. 262.

[314](#) CRICCO, DI TEODORO 2018, vol. V, p. 58

[315](#) MUNCH E. 1928, p. 7; BENESCH 1963, p. 25; NICOSIA 2003, p. 19; Edvard Munch 2013, *passim*; BIVONA 2016, *passim*

[316](#) KIRKEGARD 2020, *passim*.

[317](#) ZOLI, CASSANO 1993, pp. 479-480.

[318](#) Per approfondimenti: <https://www.emunch.no/welcome.xhtml>.

[319](#) STORM BJERKE 2005, p. 21.

[320](#) Lettera all'amico Hoppe (1929) al link: <https://www.emunch.no/CORRprecise.xhtml?date=1929>.

[321](#) MUNCH E. 2007, *passim*.

[322](#) MØRSTAD 2005, p. 41.

[323](#) MUNCH E. 2007, *Postfazione*, p. 7.

[324](#) *Ibidem*.

[325](#) *Ibidem*.

[326](#) MORICIONI 2021, p. 288.

[327](#) DI STEFANO 1994, p. 43.

[328](#) MUNCH E. 1928, p. 7; BENESCH 1963, p. 25; NICOSIA 2003, p. 19; Edvard Munch 2013, *passim*; BIVONA 2016, *passim*.

[329](#) DORRA 1994, pp. 242-244; HARRISON-WOOD 1973, pp. 1040-1041

[330](#) https://www.emunch.no/ENGART_emunch_jacobsen_2_eng.xhtml

[331](#) KAARING 2019, pp. 11-41

[332](#) <https://emunch.no/person.xhtml?id=pe146>

[333](#) I concetti delle pagine del taccuino parigino (cfr. https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0289.xhtml) convergono nella pubblicazione del 1928 (MUNCH E. 1928).

[334](#) https://www.emunch.no/FACSIMILENo-MM_UT0013.xhtml.

[335](#) https://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0289.xhtml; MUNCH E. 1928, p. 3.

[336](#) BIØRNSTAD-EGGUM 1992, p. 344.

[337](#) BAEDEKER 1894, p. 30.

[338](#) THIS 1933

[339](#) LANGAARD I. 1960, p. 95

[340](#) HELLER 1984, p. 63

[341](#) BIØRNSTAD-EGGUM 1992, p. 342

[342](#) NÆSS 2004, p. 483

[343](#) HELLER 1993 Anton von Werner, p. 104

[344](#) *Ibidem*.

[345](#) FACOS 2011, p. 361

[346](#) "HELLER 1984, p. 101.

[347](#) LEGENFELD 1998.

[348](#) Theodor Wolff (1868-1943), prima di diventare caporedattore del "Berliner Tageblatt", il giorno stesso della riunione straordinaria dell'*Associazione*, scrive un articolo infuocato non solo in difesa di Munch, ma anche della libertà artistica: "Vista la mia inesperienza e il mio dilettantismo, lungi da me mettere in discussione, quanto dicono coloro che sanno, e molto volentieri trattengo nel profondo del mio cuore l'opinione sulla bravura di questo artista che ho visto in occasione della riunione straordinaria indetta alla *Verein*. Da cui me ne sono andato - perché negarlo e rendermi migliore di quello che sono? - per non ridere. I santi mi siano testimoni, non ho riso. La visita è andata molto diversamente da come pensavo. Perché tra un bel po' di stranezze, vere atrocità mi è parso di scorgere stati d'animo belli, molto dolci e teneri - ambientati in stanze buie, intrise luce di luna, su vicoli solitari di campagna, e nelle silenziose notti estive norvegesi - mi è sembrato di sentire e udire il respiro dei protagonisti tranquilli, malinconici, che combattono la dura lotta intima e personale. Chi nascondendosi, chi, invece, avanzando a grandi passi sui ciottoli desolati della spiaggia. E non ho riso..." (cfr. HELLER 1993 *Anton von Werner*, p. 106).

[349](#) LEGENFELD 1998.

[350](#) HELLER 1993 *Anton von Werner*, pp. 101-109; LEGENFELD 1998, *passim*.

[351](#) DÜRKÖOP 2011, *passim*

[352](#) KRISCH 1997, *passim*.

[353](#) Richard Wagner e Friedrich Nietzsche si incontrano durante le frequentazioni di casa Brockhaus, il cui anfitrione, Hermann, è cognato del musicista. I due condividono l'amore per l'arte greca, la tragedia e la musica, ne nasce un'intensa amicizia che dura più di sette anni. Il loro sodalizio artistico-filosofico influenza prepotentemente la scena europea, d'altra parte i due sono personaggi di spicco e rilievo dell'epoca, capaci, anche da soli, di ispirare il contesto artistico-intellettuale. La teoria che sottostà all'*Übermensch* nietzschiano è molto prossima alla profonda introspezione psicologica wagneriana, per cui se il *Superuomo* o l'*Oltreuomo* è colui che, vivendo secondo lo spirito dionisiaco, ha deciso di affrontare la propria vita al massimo e di soddisfare tutti i propri desideri, anche sottomettendo gli uomini più deboli, il *Siegfried* di Wagner (il terzo dramma musicale della tetralogia *L'anello del Nibelungo* (1848-1874)) diventa la sua attuazione, colui, cioè, che vince ogni limite. Il musicista, dunque, con quest'opera si espone pubblicamente, sostenendo le idee superomiane e, nel rielaborare la *teoria del superomismo*, la porta a compimento.

[354](#) MUNCH E. 2007, *passim*.

[355](#) *Ibidem*.

[356](#) <https://www.emunch.no/person.xhtml?id=pe88>.

[357](#) BOULTON 1983, *passim*.

BIBLIOGRAFIA

1880 – *årene* 1985

1880 – *årene i nordisk malerei*, (Catalogo della mostra, Oslo, *Nasjonalgalleriet*, 24 agosto -13 ottobre 1985) Oslo, 1985.

ALESSANDRINI 2009

Marco ALESSANDRINI, *La mente spiegata da Edvard Munch. Psicoanalisi in dialogo con un artista*, Roma, Magi Edizioni, 2009.

Apogeo-expo 2009

Apogeo-expo di arte Libera (Catalogo della mostra, Roma, *S. Maria della Pietà*, 2008-2009), a cura di Flora Contoli, Roma, 2009.

ARGAN 1988

Giulio Carlo ARGAN , *L'arte moderna, dall'illuminismo ai movimenti contemporanei*, Firenze, Sansoni, 1988.

ARGAN 1970

ID., *L'arte moderna 1770/1970*, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 255-262.

ARNOLD 1986

Matthias ARNOLD, *Edvard Munch*. Rowohlt, Reinbek, Taschen, 1986.

AUBERT 1883

Andreas AUBERT, *Kunstudstillinger i Paris : III : en Impressionist*, in “Aftenpost”, Kristiania, 21 dicembre 1883.

AUBERT 1886

ID., *Kunstnernes 5te Høstudstilling : IV*, in “Morgenbladet”, Kristiania, 9 novembre 1886.

AUBERT 1889

ID., *I Anledning af Edvard Munchs Udstilling*, in “Dagbladet”, Kristiania, 19 maggio 1889.

AUBERT 1890

ID., *Høstudstillingen, Aarsarbejdet*, in “Dagbladet”, Kristiania , 26 ottobre 1890.

AUBERT 1895 Morgenbladet

ID., in “Morgenbladet”, Kristiania, 1 novembre 1895.

AUBERT 1895 Dagbladet

ID., in “Dagbladet”, Kristiania, 5 novembre 1895.

AURIER 1890

Gabriel Albert AURIER, *Les Isolées: Vincent van Gogh*, in "Mercure de France", Parigi, 1 gennaio 1890, pp. 24-29.

AURIER 1891

ID., *Le Symbolisme en Peinture: Paul Gauguin*, in "Mercure de France", Parigi, 9 febbraio 1891, pp. 155-165.

BALDRIGA 2016

Irene Baldriga, *Dentro l'Arte, Dal Postimpressionismo a oggi*, vol. V, ed. nera, Milano, Mondadori-Electa 2016, pp. 42-46.

BAEDEKER 1894

Karl BAEDEKER. *Paris et ses environs : manuel du voyageur*, XI , Leipzig, Karl Baedeker, 1894.

BANG 1963

Erna Holmboe BANG, *Edvard Munchs kriseår belyst i brever*, Oslo 1963.

BÄTSCHMANN 1989

Oskar BÄTSCHMANN, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*. Köln, DuMont, 1989.

BENEDETTI 2005

Maria Teresa BENEDETTI, *Il colore dell'anima. Edvard Munch e l'arte francese*, in *Munch 1863-1944* (Catalogo della mostra, Roma - Complesso del Vittoriano, 10 marzo - 19 giugno 2005), a cura di Ø. Storm Bjerke, Roma, Skira, 2005, pp. 41-46.

BENESCH 1960

Otto BENESCH, *Edvard Munchs*, Londra, Phaidon Press, 1960.

BENESCH 1963

ID., *Edvard Munchs tro*, Oslo, Kirstes Boktrykkeri, 1963.

BERMAN 1989

Patricia G. BERMAN, *Monumentality and historicism in Edvard Munch's University of Oslo Festival Hall paintings*, tesi di dottorato, New York University, 1989.

BERMAN 1993

EAD., *Edvard Munch's Self-Portrait with Cigarette: Smoking and the Bohemian Persona*, in "Art Bulletin", vol. 75, n. 4, College Art Association, 1993, pp. 627-646.

BERMAN 2013

EAD., *Un'arte pubblica monumentale. L'artista come monumento*, in *Edvard Munch. 1863-1944* (Catalogo della mostra, Oslo – NasjonalGalleriet (periodo 1882-1904) e Munch-Museet (periodo 1904-1944), 2 giugno - 13 ottobre 2013), a cura di M. B. Guleng, B. Sauge, S. Jon-Ove, Ginevra-Milano, Skira, 2013, pp. 162-173.

BISCHOFF 1994

Ulrich BISCHOFF, *Edvard Munch, 1863-1944: immagini di vita e di morte*, Colonia, Taschen, 1994.

BISCHOFF 2016

ID., *Munch*, Colonia, Taschen, 2016.

BJERKE 1995

Øivind Lorentz Storm BJERKE, *Symbol og fantasi møtes i maleriet, in Tradisjon og fornyelse : Norge rundt århundreskiftet*, a cura di Tone Skedsmo, Oslo, NasjonalGalleriet, 1995, pp. 93-112.

BJERKE 1996

ID., *Edvard Munch and Harald Sohlberg: Landscapes of the Mind*, New York 1996.

BJERKE 2005

ID., *Il maestro del "non finito"*, in *Munch 1863-1944* (Catalogo della mostra, Roma - Complesso del Vittoriano, 10 marzo - 19 giugno 2005), a cura di Ø. Storm Bjerke, Roma, Skira, 2005, pp. 21-33.

BIØRNSTAD –EGGUM 1992

Sissel BIØRNSTAD, Arne EGGUM, *Et utvalg av Edvard Munchs nedtegnelser i Frankrike*, in *Munch og Frankrike*, (Catalogo della mostra itinerante Musée d'Orsay, Parigi (24 sett. 1991-5 genn. 1992) - MunchMuseet, Oslo (27 genn.-21 apr. 1992) - Schirn-Kunsthalle, Francoforte (3 maggio-9 agosto 1992)) a cura di S. Biørnstad, A. Eggum, Oslo, Labyrinth Press, 1992, pp. 341-363.

BIVONA 2016

Rita BIVONA, *E. MUNCH e F. W. NIETZSCHE. L'espressionismo pittorico e filosofico*, s.l. 2016.

BØE 1989

Alf BØE, *Edvard Munch. Bongers*, Recklinghausen 1989.

BONITO OLIVA 2005

Achille BONITO OLIVA, *Forme di dolore insite nella vita stessa. "Il mondo stesso è "Giudizio Universale"*, in *Munch 1863-1944* (Catalogo della mostra, Roma - Complesso del Vittoriano, 10 marzo - 19 giugno 2005), a cura di Ø. Storm Bjerke, A. Bonito Oliva e C. Strinati, Ginevra-Milano, Skira, 2005, pp. 35 e sgg.

BOTTAI 2009

Maria Stella BOTTAI, *"Perché vai in Italia?" – Artisti finlandesi in Italia e la rinascita della pittura murale in Finlandia tra Otto e Novecento*, tesi di dottorato, Roma, Università La Sapienza, 2009.

BOULTON SMITH 1983

John BOULTON SMITH, *Frederick Delius & Edvard Munch: Their Friendship and Their Correspondence*, s. l. 1983.

BREDSROFF 1973

Elias BREDSROFF, *La grande guerra nordica sulla morale sessuale*, s. l. 1973.

BRUNO – FERRARI 2008

Gianfranco BRUNO, Stefano FERRARI, *Between life and art*, Firenze, Nicomp laboratorio editoriale, 2008.

BRITT GULENG 2008

Mai BRITT GULENG, *Utstillingsstrategi og kunstnerisk individualitet : Edvard Munchs kritikere 1892*" in *Munch blir "Munch": kunstneriske strategier 1880-1892* (Catalogo della mostra, Oslo - MunchMuseet 10 ottobre 2008–11 gennaio 2009) a cura di M. B. Guleng e Y. Ingebjørg, Oslo, Labyrinth Press, 2008, pp. 211-228.

BRITT GULENG 2013

EAD., *Le narrazioni del Fregio della vita. La serie pittorica di Edvard Munch*, in *Edvard Munch. 1863-1944* (Catalogo della mostra, Oslo – NasjonalGalleriet (periodo 1882-1904) e Munch-Museet (periodo 1904-1944), 2 giugno - 13 ottobre 2013), a cura di M. B. Guleng, B. Sauge, S. Jon-Ove, Ginevra-Milano, Skira, 2013, pp. 128-139.

CALVESI 1993

Maurizio CALVESI, *La Melanconia di Albrecht Dürer*, Torino, Einaudi, 1993.

CALVESI 1958

ID., *Il Futurismo di Boccioni: formazione e tempi*, in “Arte Antica e Moderna”, n. 2, Aprile–Giugno 1958.

CLARK– LEYMARIE 1973

Kenneth CLARK, Jean LEYMARIE, *Edvard Munch. 1863–1944*, Parigi, Edition du Musées Nationaux, 1973.

CRICCO - DI TEODORO 2018

Giorgio CRICCO, Francesco P. DI TEODORO, *Itinerario nell'arte*, vol. V, edizione IV gialla, Bologna, Zanichelli 2018, pp. 58-63.

***Christmas Exhibition* 1972**

Christmas Exhibition, (Catalogo della mostra, Londra - *Piccadilly Gallery*, 28 novembre 1972 – 2 gennaio 1973) *Piccadilly Gallery*, Londra, dicembre 1972.

DEDICHEN 1981

Jens DEDICHEN, *Tulla Larsen og Edvard Munch*, Oslo, Dreyer edition, 1981.

DELL'OSSO 2020

Liliana DELL'OSSO, *Contagi, autopsia psicologica di Munch*, Pisa, ETS ed., 2020.

DI STEFANO 1994

Eva DI STEFANO. *Munch*, in *Art Dossier*, Firenze, Giunti, 1994, n. 96.

DIETER HUBER 2013

Hans DIETER HUBER, *Edvard Munch. Tanz des Lebens*, Stoccarda, Reclam, 2013.

***Dizionario dell'arte* 2008**

Dizionario dell'arte, a cura di Ian Chilvers, Baldini Castoldi Dalai ed., Milano 2008.

DORFLES - PRINCI 2016

Gillo DORFLES, Eliana PRINCI, *Civiltà d'arte*, vol. V, Bergamo, Atlas, 2016, pp. 56-59.

DORRA 1994

Henry DORRA, *Symbolist Art Theories, a Critical Anthology*, Berkley, Los Angeles e Londra, University of California Press, 1994.

DÜRKOOP 2011

Wilfried DÜRKOOP, *Ein Kunstkandal in Berlin verhalf Edvard Munch 1892 zu erstem Ruhm – sein Durchbruch kam zehn Jahre später – Plötzlich im ganzen Reich bekannt*, in “Kreiszeitung”, 20 - november 2011, <https://www.kreiszeitung.de/kultur/ploetzlich-ganzen-reich-bekannt-1510505.html>

Edvard Munch 1980

Edvard Munch. Liebe, Angst, Tod. (Catalogo della mostra, Bielefeld - *Kunsthalle*), Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld Verlag, 1980.

Edvard Munch 1988

Edvard Munch. Museum Folkwang, (Catalogo della mostra Essen - *Museum Folkwang*), a cura di T. Skedsmo, G. Magnaguagno, Essen, Museum Folkwang, 1988.

Edvard Munch 1992

Edvard Munch – The Frieze of Life, (Catalogo della mostra, Londra, *National Gallery*, 12 novembre 1992 - 7 febbraio 1993), a cura di M. H. Wood, Londra 1992.

Edvard Munch 2003

Edvard Munch THEME AND VARIATION, (Catalogo della mostra, Vienna, *Albertina Museum*, 15 marzo – 22 giugno 2003), a cura di K. A. Schröder, A. Hoerschelmann, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2003.

Edvard Munch 2007

Edvard Munch. Zeichen der Moderne, (Catalogo della mostra, Basilea, *Fondazione Beyeler*, 18 marzo – 22 luglio 2007), a cura di D. Buchhart, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2007.

Edvard Munch 2008

Edvard Munch i Nasjonalmuseet, (Catalogo delle opere del *Nasjonalmuseet*), a cura di Ellen J. Lerberg, M. Yvene, E. Lerberg, Frithjof Bringager, Oslo, *Nasjonalmuseet For Kunst, Arkitektur Og Design*, 2008.

Edvard Munch 2013 Guleng

Edvard Munch. 1863-1944 (Catalogo della mostra, Oslo – *Nasjonalgalleriet* (periodo 1882-1904) e *Munch-Museet* (periodo 1904-1944), 2 giugno - 13 ottobre 2013), a cura di M. B. Guleng, B. Sauge, S. Jon-Ove, Ginevra-Milano, Skira, 2013.

Edvard Munch 2013 Restellini

Edvard Munch (Catalogo della mostra, Genova - *Palazzo Ducale*, 6 novembre 2013 - 27 aprile 2014), a cura di M. Restellini, Milano, 24 Ore Cultura, 2013.

Edvard Munch 2015

Edvard Munch Love, Death, and Loneliness, (Catalogo della mostra, Vienna, *Albertina Museum*, 2015- 24 gennaio 2016), a cura di D. Buchhart, K. A. Schröder, Vienna, *Albertina Museum ed.*, 2015.

Edvard Munch 2022

Edvard Munch In Dialogue, (Catalogo della mostra, Vienna, *Albertina Museum*, 8 marzo - 19 giugno 2022), a cura di D. Buchhart, A. Hoerschelmann, K. A. Schröder, Vienna, *Prestel Verlag*, 2022.

EGGUM 1980

Arne Eggum, *Melancholie*, in *Edvard Munch. Liebe, Angst, Tod.* (Catalogo della mostra, Bielefeld - *Kunsthalle*), Bielefeld 1980.

EGGUM 1983

ID., *Edvard Munch: peintures, esquisses, études*, Parigi, Berggruen, 1983.

EGGUM 1984

ID., *Edvard Munch: Paintings, Sketches, and Studies*, Oslo, C.N. Potter, 1984.

EGGUM 1985

ID., *Edvard Munch: la vita e le opere*, Milano, Jaca Book, 1985.

EGGUM 1989

ID., *Munch and photography*, New Haven, Yale University Press, 1989.

EGGUM 1990

ID., *Edvard Munch, Livsfrisen fra maleri til grafikk*, Oslo, J.M. Stenersens, 1990.

EGGUM 1992 *Bedeutung*

ID., *Die Bedeutung von Munchs zwei Aufenthalten in Frankreich 1891 und 1892*, in *Munch in Frankreich* (Catalogo della mostra itinerante *Musée d'Orsay*, Parigi (24 sett. 1991-5 genn. 1992) - *Munch-Museet*, Oslo (27 genn.-21 apr. 1992) - *Schirn-Kunsthalle*, Francoforte (3 maggio-9 agosto 1992)), a cura di S. Schulze, Stoccarda, Hatje, 1992.

EGGUM 1992 *Edvard*

ID., *Edvard Munch: the frieze of life*, Londra, NG Publication, 1992

EGGUM 1995

ID., *Edvard Munch. Malerier, skisser og studier*, Oslo, J.M. Stenersens, 1995.

EGGUM 1999

ID., *Sommeren med Edvard Munch og ArneKavli*, Oslo, Stiftelsen, 1999.

EGGUM 2001

ID., *Edvard Munch: l'io e gli altri*, Milano, Electa, 2001.

FACOS 2011

Michelle FACOS, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York, Taylor & Francis, 2011.

FAGIOLI 2003

Marco FAGIOLI, *Edvard Munch, 1863-1944*, Santarcangelo di Romagna, Idea libri, 2003.

FAGIOLI 2018

ID., *Munch. L'opera pittorica*, Dix Editore, 2018.

***Frederick Delius* 1979**

Frederick Delius og Edvard Munch (Catalogo della mostra, Oslo - Munch-Museet, 2 aprile - 13 maggio 1979), a cura di A. Eggum, Oslo, Munch-Museet ed., 1979.

FREUD 1900

Sigmund FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, traduzione di Katerine Werner, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2015.

FRYDENBERG FLAATTEN 2013 città

Hans Martin FRYDENBERG FLAATTEN, *La città, il fiordo e il paesaggio. La ricerca dell'anima di un luogo*, in *Edvard Munch. 1863-1944* (Catalogo della mostra, Oslo – NasjonalGalleriet (periodo 1882-1904) e Munch-Museet (periodo 1904-1944), 2 giugno - 13 ottobre 2013), a cura di M. B. Guleng, B. Sauge, S. Jon-Ove, Ginevra-Milano, Skira, 2013, pp. 88-101.

FRYDENBERG FLAATTEN 2013 Edvard Munchs

ID., *Edvard Munchs sjelelandskap, scener, stemmer og stemninger i en småby ved sjøen*, Oslo, Sem og Stenersen, 201, pp 146–152 .

GLASER 1917

Curt GLASER, *Edvard Munch: Eine Künstlerbiographie des norwegischen Expressionisten mit zahlreichen Abbildungen*, Berlino 1917.

GREVE 1963

Eli GREVE, *Edvard Munch. Liv og verk i lys av tresnittene*. Oslo, Cappelen, 1963.

GREENBERG 2004

Clement GREENBERG, *Den modernistiske kunsten. Oversatt av Agnete Øye, etterord av Åsmund Thorkildsen*, Oslo, Pax Forlag, 2004

JON-OVE 2013

Steihaug JON-OVE, *Gli autoritratti performativi di Edvard Munch*, in *Edvard Munch. 1863-1944* (Catalogo della mostra, Oslo – NasjonalGalleriet (periodo 1882-1904) e Munch-Museet (periodo 1904-1944), 2 giugno - 13 ottobre 2013), a cura di M. B. Guleng, B. Sauge, S. Jon-Ove, Ginevra-Milano, Skira, 2013, pp.12-23.

Katalog 1886

Katalog oven kunstudstilligen, 1886, 25 öre, Kristiania, Trykt I det Mallingske Bogtrykkeri, 1890.

Katalog 1890

Katalog oven kunstudstilligen, 1890, Kristiania, Trykt I det Mallingske Bogtrykkeri, 1890.

Katalog 1891

Katalog oven kunstudstilligen, 1891, Kristiania, Trykt I det Mallingske Bogtrykkeri, 1891.

KIRKEGAARD 1972

Søren Aabye KIRKEGAARD, *Timore e tremore*, in ID., *Opere*, a cura di Cornelio Fabro, Firenze, Sansoni, 1972.

KIRKEGAARD 2020

ID., *Il Concetto dell'angoscia*, a cura di Cornelio Fabro, Milano, SE, 2020.

KOKOSCHKA 1952

Oskar KOKOSCHKA, *Edvard Munchs ekspresjonisme*, in “Kunst og Kultur”, 1952, pp. 129-150.

KRISCH 1997

Monika KRISCH, *Die Munch-Affäre - Rehabilitierung der Zeitungskritik*, Mahlow bei Berlin, Tenea Verl, 1997.

KROHG 1886

Christian KROHG, *Om den bildende kunst som led i kulturbevægelsen*. Kristiania, Huseby & Co, 1886, pp. 3-15.

KROHG 1889

ID., *Tredje generasjon*, in “Verdens Gang”, 27 aprile 1889.

KROHG 1891

ID., *Aften*, in “Dagbladet”, 27 novembre 1891.

KROHG 1894

ID., *Symbolisme i Nordisk bildende kunst* in “Verdens Gang”, 11 giugno 1894.

KÜSTER 2007

Ulf KÜSTER, *Gespenster. Gedanken zum Theatralischen bei Edvard Munch*, in *Edvard Munch. Zeichen der Moderne*. (Catalogo della mostra, Basilea Fondazione Beyeler, 18 marzo – 22 luglio 2007) a cura di D. Buchhart, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007.

HARRISON - WOOD 1973

Charles HARRISON, Paul WOOD, Jason GAIGER, *Art in theory 1815-1900, an anthology of changing ideas*, Oxford, Blackwell Publisher Ltd, 1998

HELLER 1973

Reinhold HELLER, *Edvard Munch. The scream*, Londra, Vicking press, 1973.

HELLER 1984

ID., *Edvard Munch. His life and work*, Londra, Murray, 1984.

HELLER 1993 *Edvard Munch*

ID., *Edvard Munch. Leben und Werk*, Monaco, Prestel Publishing, 1993.

HELLER 1993 *Anton von Werner*

ID., *Anton von Werner, der Fall Munch und die Moderne im Berlin der 1890er Jahre*, in *Anton von Werner. Geschichte in Bildern* (Catalogo della mostra, Berlino – Arsenale, 7 maggio - 27 luglio 1993) a cura di D. Bartmann, München, Hirmer, 1997, pp. 101-109.

HUBERT 2013

Hans Dieter HUBERT, *Edvard Munch. Tanz des Lebens*. Stoccarda, Reclam, 2013.

IBSEN 1904

H. IBSEN, *Heindrick Ibsen Prose Dramas*, New York, 1904, p. 247.

IBSEN 1982

ID., *Casa di Bambola*, Torino, Einaudi, 1982.

JÆGER 2020

Hans JÆGER, *La bohème di Kristiania*, trad. it. a cura di L. Taglianetti, Torino, Lindau ed., 2020.

KAARING 2019

Liza KAARING, *Et vekselspil: Venskabet mellem Edvard Munch og Emanuel Goldstein*, in *Munch og Goldstein. Intense linjer* (Catalogo della mostra, Lolland – Fuglsang Kunstmuseum 17 maggio – 01 settembre 2019), a cura di L. Kaaring, Aarhus, Aarhus University Press, 2019, pp. 11-41.

KAUFMANN 2007

Bettina KAUFMANN, *Symbol und Wirklichkeit: Ernst Ludwig Kirchners Bilder aus der Phantasie und Edvard Munchs Lebensfries*, Bern, Berlin, Peter Lang, 2007.

LANGAARD I. 1960

Ingrid LANGAARD, *Edvard Munch, modningsår, en studie i tidlig ekspresjonisme og symbolisme*, Oslo, Gyldendal, 1960

LANGAARD J. H.1960

Johan Henrik LANGAARD, *Erik Werenskiold til Andreas Aubert, des. 1891*, Oslo, Universitetets håndskriftsamling, 1960.

LANGAARD J. H.1967

ID., *Edvard Munch, I Familien Sigval Bergesen D.Y. Eie*, Oslo, 1967.

LANGER 2017

Tanja LANGER, *L'anima inquieta, Il male di vivere di Edvard Munch*, Milano, Mondadori-Electa, 2017.

LEGENFELD 1998

Cecilia LEGENFELD, *Review of a Legend – The Berliner Zeitungen on Edvard Munch in 1892*, in “Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 17 giugno 1998.

LINDE 1902

Max LINDE, *Edvard Munch und die Kunst der Zukunft*, Berlino 1902.

LINDE 1905

ID., *Edvard Munch*, Berlino 1905.

LUCCHETTI 2000

Massimo LUCCHETTI, *La calda neve di Munch*, in “Studium”, 96/1, 2000, pp. 115-125.

LUKÁCS 1972

György LUKÁCS, *Quando la forma si infrange sugli scogli dell'esistenza (Kierkegaard e Regina Olsen)*, in “L'anima e le forme”, Milano 1972.

MARINETTI 1911

Filippo Tommaso MARINETTI, *Uccidiamo il chiaro di luna!*, Milano, Edizioni futuriste di poesie, 1911.

MARINETTI 1927

ID., *Scatole d'amore in conserva*, Roma 1927.

MEYER 2005

Rasmus MEYER, *Le fotografie del destino e autoritratti. Su E. Munch e i suoi autoritratti fotografici*, in *Munch 1863-1944* (Catalogo della mostra, Roma - Complesso del Vittoriano, 10 marzo - 19 giugno 2005), a cura di Ø. Storm Bjerke, Roma, Skira, 2005, pp. 241-260.

MORICIONI 2021

Alessandro MORICIONI, *I pittori maledetti*, Roma, Newton&Compton, 2021.

MØRSTAD 2005

Erik MØRSTAD, *Il Linguaggio formale di Edvard Munch: formule e caricature*, in *Munch 1863-1944* (Catalogo della mostra, Roma - Complesso del Vittoriano, 10 marzo - 19 giugno 2005), a cura di Ø. Storm Bjerke, Roma, Skira, 2005, pp. 41-46.

MØRSTAD 2016

ID., *Edvard Munch: Formative år 1874-1892 Norske og franske impulser*, Dissertazione di la laurea di dottorato, Università di Oslo, Dipartimento di filosofia, storia delle idee e dell'arte e lingue classiche, 2016.

<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/54087/PhD-Morstad.pdf>

MÜLLER 1988

Franziska MÜLLER, *Abend auf der Karl Johann Strasse*, in *Edvard Munch. Museum Folkwang*, (Catalogo della mostra Essen - Museum Folkwang), a cura di T. Skedsmo, G. Magnaguagno, Essen, Museum Folkwang, 1988.

Munch 1985

Munch (Catalogo della mostra, Milano - Palazzo Reale e Palazzo Bagatti Valsecchi, 4 dicembre 1985-16 marzo 1986), a cura di G. Ballo e G. Bruno, Milano, Marzotta, 1985.

Munch 1991

Munch et la France (Catalogo della mostra, Parigi - Musée d'Orsay 24 settembre 1991 – 5 gennaio 1992, Oslo - Muchmuseet, 27 gennaio– 21 aprile 1992), a cura di A. Eggum, R. Rappetti, Parigi, Rêunion des musées nationaux, 1991.

Munch 1992, Biørnstad

Munch og Frankrike, (Catalogo della mostra itinerante Musée d'Orsay, Parigi (24 sett. 1991-5 genn. 1992) - MunchMuseet, Oslo (27 genn.-21 apr. 1992) - Schirn-Kunsthalle, Francoforte (3 maggio-9 agosto 1992)) a cura di S. Biørnstad, A. Eggum, Oslo, Labyrinth Press, 1992.

Munch 1992, Schulze

Munch in Frankreich (Catalogo della mostra itinerante *Musée d'Orsay*, Parigi (24 sett. 1991-5 genn. 1992) - *MunchMuseet*, Oslo (27 genn.-21 apr. 1992) - *Schirn-Kunsthalle*, Francoforte (3 maggio-9 agosto 1992)), a cura di S. Schulze, Stoccarda, *Hatje*, 1992.

Munch 2001

Munch og kvinnene (Catalogo della Mostra, *Bergen KunstMuseene*, 2001-2002), a cura G. Årbu, Bergen, *Bergen KunstMuseene*, 2001.

Munch 2004

Munch, I classici dell'arte, il Novecento, con presentazione di Rudy Chiaini, Milano, Rizzoli-Skira, *Corriere della Sera* 2004.

Munch 2005

Munch. 1863-1944 (Catalogo della mostra, Roma – *Complesso del Vittoriano* 10 marzo - 19 giugno 2005), a cura di Ø. Storm Bjerke, A. Bonito Oliva e C. Strinati, Ginevra-Milano, Skira, 2005.

Munch 2008

Munch blir "Munch": kunstneriske strategier 1880-1892 (Catalogo della mostra, Oslo - *MunchMuseet* 10 ottobre 2008–11 gennaio 2009) a cura di M. B. Guleng e Y. Ingebjørg, Oslo, *Labyrinth Press*, 2008.

Munch 2015

Munch: Van Gogh, (Catalogo della mostra, Oslo – *MunchMuseet* 09 maggio – 09 giugno 2015, Amsterdam – *Van Gogh Museum* 24 settembre 2015 - 17 gennaio 2016), a cura di M. Bruteig, L. Jansen e M. van Dijk, Amsterdam, *Mercatorfonds*, 2015.

Munch 2019

Munch og Goldstein. Intense linjer (Catalogo della mostra, Lolland – *Fuglsang Kunstmuseum* 17 maggio – 01 settembre 2019), a cura di L. Kaaring, Aarhus, *Aarhus University Press*, 2019.

MUNCH E. 1928

Edvard MUNCH, *Livsfrisens tilblivelse* ("Saint-Cloud-manifestet"), Oslo, 1928

https://www.emunch.no/FACSIMILENo-MM_UT0013.xhtml

MUNCH E. 1992

ID., *Utkast til St. Cloud-manifestet, 1889-90*, in *Munch og Frankrike*, (Catalogo della mostra itinerante *Musée d'Orsay*, Parigi (24 sett. 1991-5 genn. 1992) - *MunchMuseet*, Oslo (27 genn.-21 apr. 1992) - *Schirn-Kunsthalle*, Francoforte (3 maggio-9 agosto 1992)) a cura di S. Bjørnstad, A. Eggum, Oslo, Labyrinth Press, 1992, pp. 343-45

MUNCH E. 2002

ID., *Il grido : scritti sull'arte e sull'amore*, traduzione e cura di Tiziana Musi, Pistoia, Via del vento ed., 2002.

MUNCH E. 2007

ID., *Frammenti sull'arte*, a cura di Marco Alessandrini, Milano, Abscondita , 2007.

MUNCH E. 2020

ID., *I quaderni dell'anima*, a cura di Serena Rinaldi, Parma, Nuova editrice Berti, 2020.

MUNCH E. 2022

ID., *La danza della vita. La mia arte raccontata da me*, a cura di H. Bøe, Roma, Donizelli editore, 2022.

MUNCH I. 1949

Inger MUNCH, *Edvard Munchs brev Familien*, Oslo, Johan Grundt Tanum, 1949.

NÆSS 2004

Atle NÆSS, *Munch. En biografi*, Oslo, Gyldendal, 2004.

NANNIPIERI 2019

Luca NANNIPIERI, *Capolavori rubati*, Milano, Skira, 2019.

Nasjonalmuseet 2014

Nasjonalmuseet. Høydepunkter. Kunst fra antikken til 1945, a cura di V. Waallann Hansen, E. J. Lerberg e M. Yvenes, Oslo , Norsk utgave, 2014.

NERGAARD 2000

Trygve NERGAARD, *Bilder av Per Krohg*, Oslo, Aschehoug, 2000.

NICOSIA 2003

Fiorella NICOSIA, *Munch*, Firenze, Giunti-Vita d'artista, 2003.

NIETZSCHE 1882 (1996)

Friedrich NIETZSCHE, *La gaia scienza (1882)*, Roma, Newton&Compton, 1996.

NIFOSÌ 2020

Giuseppe NIFOSÌ, *A passo d'arte, Arte Ieri Oggi, Dal tardo Ottocento al XXI secolo*, Roma, Laterza, 2020, vol. 5., pag. 128-129.

NORDKVELLE 2013

Trine NORDKVELLE, *La lettura del Bacio nelle sue molteplici versioni: un esperimento di narratologia*, in *Edvard Munch. 1863-1944* (Catalogo della mostra, Oslo – NasjonalGalleriet (periodo 1882-1904) e *MunchMuseet* (periodo 1904-1944), 2 giugno - 13 ottobre 2013), a cura di M. B. Guleng, B. Sauge, S. Jon-Ove, Ginevra-Milano, Skira, 2013, pp. 264-271.

NORDHANGEN 1982

J. NORDHANGEN, *Terra di mezzo, la festa da ballo di Edvar Munch*, in “Kunst og kultur”, n. 1, 1982, pp. 48-53.

OHLSEN 2013

Nils OHLSEN, *La retorica visiva di E. Munch attraverso una selezione di scene d'interni*, in *E. Munch 1863-1944* (Catalogo della mostra, Oslo – NasjonalGalleriet (periodo 1882-1904) e *MunchMuseet* (periodo 1904-1944), 2 giugno - 13 ottobre 2013), a cura di M. B. Guleng, B. Sauge, S. Jon-Ove, Ginevra-Milano, Skira, 2013, pp. 196-207.

Olaf Schous 1987

Olaf Schous gaver til Nasjonalgalleriet, (Catalogo della mostra *NasjonalGalleriet* 14 novembre 1987 - 7 febbraio 1988) a cura di Tone Skedsmo, Oslo, *NasjonalGalleriet ed.*, 1987.

OMERO 1989

OMERO, *Odissea*, Torino, Einaudi, 1989.

OROZCO 2021

Miguel OROZCO, *Edvard Munch. Motifs and colour variants*, ricerca pubblicata su https://www.academia.edu/62953849/Edvard_Munch_Motifs_and_colour_variants

ØYSTEIN 1984

Sørensen ØYSTEIN, *1880-årene. Ti år som rystet Norge*, Oslo, Universitetsforlaget, 1984.

OWESEN 2013

Ingeborg W. OWESEN, *Edvard Munch tra differenze di genere, amore e diritti femminili*, in *Edvard Munch. 1863-1944* (Catalogo della mostra, Oslo – NasjonalGalleriet (periodo 1882-1904) e MunchMuseet (periodo 1904-1944), 2 giugno - 13 ottobre 2013), a cura di M. B. Guleng, B. Sauge, S. Jon-Ove, Ginevra-Milano, Skira, 2013, pp. 296-305.

PETTERSON 2005

Einar Robert PETTERSON, *Astrazione dell'esperienza. La costante attualità del "Fregio della vita di Munch"*, in *Munch 1863-1944* (Catalogo della mostra, Roma - Complesso del Vittoriano, 10 marzo - 19 giugno 2005), a cura di Ø. Storm Bjerke, Roma, Skira, 2005, pp. 56-65.

PICA 1905

Vittorio PICA, *Trois artistes d'exception - Aubrey Beardsley, James Ensor, Edouard Munch*, in "Mercure de France", 15.8.1905, tome 56, n. 196, pp. 517-530.

POLICHT 2020

Piotr POLICHT, *Sex, Art & Vampires: The Friendship of Stanisław Przybyszewski & Edvard Munch*, in "culture.pl", 18 giugno 2020, <https://culture.pl/en/article/sex-art-vampires-the-friendship-of-stanislaw-przybyszewski-edvard-munch>

PRAZ 1969

Mario PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1969.

PRIDEAUX 2005

Sue PRIDEAUX, *Edvard Munch, Behind the scream*, Londra, Yale University Press, 2005.

PRZYBYSZEWSKI 1894

Stanisław PRZYBYSZEWSKI, *Das Werk des Edvard Munch*, Berlino, S. Fischer Verlag, 1894.

RAPETTI 1992

Rodolphe RAPETTI, *Munch og Paris: 1889-1891*, in *Munch og Frankrike* (Catalogo della mostra Parigi - Musée d'Orsay, Oslo - Munchmuseet, Francoforte - Schirn Kunsthalle) a cura di S. Bjørnstad, A. Eggum, S. Schulze, Stoccarda, Norwegian ed., 1992.

RENZONI - TOSI 2016

Stefano RENZONI, Alessandro TOSI, *Interpretazione del dolore nell'arte: Edvard Munch*, Pisa, Pacini Editore, 2016.

ROGNONI 1954

Luigi ROGNONI, *Espressionismo e dodecafonìa*, Torino, Einaudi, 1954.

ROSENBLUM - JANSON 1984

Robert ROSENBLUM – Horst Waldemar JANSON, *19th-Century Art*, New York, Prentice Hall Pr, 1984.

RUSSOLI - NEGRI 1967

Franco RUSSOLI, Riccardo NEGRI, *L'Arte moderna: Il Simbolismo*, Vol. V, Milano, Fabbri, 1967.

SCHYMURA 2016

Yvonne SCHYMURA, *Käthe Kollwitz: Die Liebe, der Krieg und die Kunst*, München, C. H. Beck, 2016.

SKREDSVIG 1908

Christian SKREDSVIG, *Dage og nætter blandt kunstnere*, Kristiania–Copenaghen, Gyldendalske boghandel, 1908.

SKEDSMO 1976

Tone SKEDSMO, *To norske kunstsamlere ved århundreskiftet. Olaf Schou og Rasmus Meyer*, tesi di master – Università di Oslo, 1976

SKEDSMO – MAGNAGUAGNO 1988

Tone SKEDSMO, Guido MAGNAGUAGNO, *Melancholie, 1891*. In *Edvard Munch. Museum Folkwang*, (Catalogo della mostra Essen - Museum Folkwang), a cura di T. Skedsmo, G. Magnaguagno, Essen, Museum Folkwang, 1988.Cat. 25.

SMITH 2015

Red SMITH, *So Typecast You Could Scream*, in “The New York Times”, 26 luglio, 2105, p. C 27.

STANG 1977 pp. 170-172

Ragna STANG, *Edvard Munch. Mennesket og kunstneren*, Oslo, Aschehoug, 1977.

STENERSEN 1944

Rolf STENERSEN, *Edvar Munch. Primo piano di un genio*, Stoccolma, Zürich ed., 1944.

STORM BJERKE 2005

Øvid STORM BJERKE, *Il maestro del non finito*, in *Munch. 1863-1944* (Catalogo della mostra, Roma – Complesso del Vittoriano 10 marzo - 139 giugno 2005), a cura di Ø. Storm Bjerke, A. Bonito Oliva e C. Strinati, Ginevra-Milano, Skira, 2005, pp.21-39.

STORM BJERKE 2013

ID., *La scatola cinese di Munch, l'affermazione di Munch come artista mondiale, 1945-1963*, in *Edvard Munch. 1863-1944* (Catalogo della mostra, Oslo – Nasjonalgalleriet (periodo 1882-1904) e MunchMuseet (periodo 1904-1944), 2 giugno - 13 ottobre 2013), a cura di M. B. Guleng, B. Sauge, S. Jon-Ove, Ginevra-Milano, Skira, 2013, pp. 332-341.

STRINDBERG 1896

August STRINDBERG, *L'exposition d'Edvard Munch*, in “La Revue Blanche”, Parigi, 1 giugno 1896, n. 72.

STRINDBERG 1965

ID., *L'Abbaye*, Parigi, Mercure de France, 1965.

PRZYBYSZEWSKI 1894

Stanisław PRZYBYSZEWSKI (a cura di), *Das Werk des Edvard Munch*, Berlino 1894.

TØJNER 2003

Poul Erik TØJNER, *Munch in his own words*, Monaco- Londra, Prestel, 2003.

TOSONI 2013

Valentina TOSONI, *Munch. L'omaggio italiano al Ducale di Genova*, in “La Repubblica”, 12 novembre 2013, ed, on line (https://www.repubblica.it/speciali/arte/recensioni/2013/11/12/news/munch_genova_ducale-70820362/)

THAULOW 1908

Frits THAULOW, *I Kamp og Fest : Historier om ham selv og om Andre. Udgivet efter hans Efterladte Manuskripter ved Alexandra Thaulow*, Kristiania, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1908.

THIIS 1933

Jens THIIS, *Edvard Munch og hans samtid : slekten, livet og kunsten, geniet*, Oslo, Gyldendal, 1933.

THOMPSON - SORVIG 2008

J. William THOMPSON, Kim SORVIG, *Sustainable Landscape Construction: A Guide to Green Building Outdoors*, 2ª ed., Washington, D.C., Island Press, 2008.

THUE 1968

Oscar THUE , *Christian Krohg : en bibliografi*, Oslo, Universitetsforlaget, 1968.

THUE 1973

ID., *Edvard Munch og Christian Krohg*, in “Kunst og Kultur”, Oslo, Universitetsforlaget 1973, pp. 237-256.

WIESNER 1980

Ulrich WIESNER, *Munchs Inszenierung symbolischer Konstellationen*, in *Edvard Munch. Liebe, Angst, Tod*, (Catalogo della mostra, Bielefeld - Kunsthalle), Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld Verlag, 1980.

WOLL 2009

Gerd WOLL, *Edvard Munch: complete paintings: catalogue raisonné*, Londra, Thames & Hudson, 2009.

WOOD CORDULACK 2002

Shelley WOOD CORDULACK, *Edvard Munch and the Physiology of Symbolism*, Madison - New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2002.

ZACHAU 1988

Inga Zachau, *Prins Eugen – Nationalromantikern*, Signum, Lund 1988.

ZOLI - CASSANO 1993

Serena ZOLI – Giovanni B. CASSANO, *Liberaci dal male oscuro*, Milano, TEA, 1993.

SITOGRAFIA

Tutti i link sono stati consultati entro marzo del 2023

Su Edvard Munch:

<https://www.emunch.no//welcome.xhtml>

<https://www.edvardmunch.org/>

<https://www.newsinenglish.no/2012/08/20/tests-to-prove-munch-heirs/>

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/aug/27/munch-grandfather-surrey-born-nun>

<https://www.studiointernational.com/index.php/munch-the-problem-with-women>

<https://tidsskriftet.no/2017/03/medisin-og-kunst/vadeskuddet-fra-edvard-munchs-revolver>

<https://www.munchexperts.com/index.html>

<https://www.moma.org/multimedia/audio/325/3899>

<https://www.widewalls.ch/magazine/edvard-munch-art-self-portraits>

<https://www.nasjonalmuseet.no/en/stories/explore-the-collection/munch-malet-av-gal-mann-engelsk/>

<https://www.deutschlandfunk.de/vor-125-jahren-viel-laerm-um-munch-100.html>

https://www.repubblica.it/speciali/arte/recensioni/2013/11/12/news/munch_genova_ducale-70820362/

<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/54087/PhD-Morstad.pdf>

<https://atlasmag.dk/kultur/kunst/et-vekselspil>

https://www.emunch.no/FACSIMILENo-MM_UT0013.xhtml

<https://emunch.no/person.xhtml?id=pe146>

<https://emunch.no/person.xhtml?id=pe260#fromEM>

<https://www.fuglsangkunstmuseum.dk/en/artikler/munch-og-goldstein-intense-linjer/>

https://www.emunch.no/ENGART_emunch_jacobsen_2_eng.xhtml

Musei e enti detentori di opere:

<https://www.nasjonalmuseet.no/en/>

<https://www.munchmuseet.no/en/edvard-munch/>

<https://www.the-tls.co.uk/articles/the-lady-with-a-brooch/>

<https://www.bonhams.com/auctions/21468/lot/22/?category=list>

Sulle mostre autunnali

<https://www.hostutstillingen.no/kataloger/>

<https://www.hostutstillingen.no/historie/>

<https://www.hostutstillingen.no/wp-content/uploads/2018/05/HK1886.pdf>

<https://www.hostutstillingen.no/wp-content/uploads/2018/05/HK1890.pdf>

<https://www.hostutstillingen.no/wp-content/uploads/2018/05/HK1891.pdf>

Altro:

https://www.treccani.it/enciclopedia/hans-henrik-jaeger_%28Enciclopedia-Italiana%29

<https://www.arkivverket.no/utforsk-arkivene/nyere-historie-1814-/tegneskolens-200-ars-jubileum>

<https://nbl.snl.no/>

<https://advances.sciencemag.org/content/6/20/eaay3514.abstract>

<https://wp.stolaf.edu/president/2019/04/29/lady-with-a-brooch-violinist-eva-mudocci-a-biography-and-a-detective-story/>

<https://www.cnr.it/it/comunicato-stampa/9430/l-urlo-di-munch-trovata-la-soluzione-per-evitarne-lo-scolorimento>

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k275925t/f1.item.r=Renoir.zoom>

<https://www.munchmuseet.no/en/edvard-munch/stanislaw-przybyszewski-1868-1927/>

<https://www.munchmuseet.no/en/edvard-munch/dagny-juel-18671901/>

<https://waldemarsudde.se/allman-introduktion/prins-eugen/>

<https://www.welt.de/print-welt/article326313/Anton-von-Werners-Pyrrhussieg.html>

<https://www.kreiszeitung.de/kultur/ploetzlich-ganzen-reich-bekannt-1510505.html>

<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezension-sachbuch-ueberpruefung-einer-legende-11319151.html>

<https://www.nb.no/nbsok/search?searchString=creator:Aubert,Andreas>

<https://culture.pl/en/article/sex-art-vampires-the-friendship-of-stanislaw-przybyszewski-edvard-munch>

FILMOGRAFIA

Munch: amori, fantasmi e donne vampiro, per la regia Michele Mally, Docu-Film, Nexo-Digital, 2022, 90'

Munch – L'inferno oltre L'urlo, per la regia Stig Andersen, Docu-Film, 2018, 74'

Edvard Munch, per la regia Peter Watkins, 1974, 165'

Contributo valutato da due referees anonimi nel rispetto delle finalità scientifiche, informative, creative e culturali storico-artistiche della rivista



copyright info

N i c e Network Solutions

www@bta.it