

CONTRADDIZIONI E SVILUPPI DELLA PITTURA E SCULTURA SIMBOLISTA IN EUROPA

**GAUGUIN, MUNCH, REDON, KLIMT, BOLDINI
ECC.**

«Nemica della didattica, della declamazione, del falso sensibilismo, della descrizione oggettiva, la poesia simbolista cerca di: rivestire l'Idea di una forma sensibile. [...] L'Idea, dal canto suo, non deve affatto lasciarsi scorgere priva dei sontuosi paludamenti delle analogie esterne, poiché il carattere peculiare dell'arte simbolista consiste nel non approdare alla concezione dell'idea in sé.»

(Jean Moréas, Le Symbolisme, Le Figaro, 18.IX.1886)

Quindi benché il suo avvento ufficiale abbia una data ben precisa, 1886, già molto tempo prima, diversi pittori ostentavano il bisogno di esprimere il mondo reale con un linguaggio che andava oltre la percezione visiva, concentrandosi soprattutto sulla spiritualità del contenuto, sulle analogie e sull'enigmaticità in esso presente.

Alla base del Simbolismo si colloca una visione antipositivista della realtà. Alla ragione l'artista contrappone l'irrazionale, il misterioso e il soprannaturale. Alla rappresentazione della realtà esterna, introdotta dal Realismo, contrappone l'espressione del vero interiore, l'io dell'individuo, con i suoi istinti, le emozioni, i sogni e gli incubi.

Scopo dell'estetica simbolista è dare voce alla dimensione profonda e irrazionale dell'individuo e trovare un punto di unione con la realtà sensoriale. Elemento di sintesi tra questi opposti è il simbolo. Simbolo inteso come strumento formale in grado di esprimere in modo sintetico ciò che non può essere detto o scritto. Da cui la denominazione di tutta la corrente.

Evocazione ed assenza descrittiva sono le due caratteristiche principali di questo linguaggio espressivo, tali da mettere in allarme i realisti che considerano senza significato le opere partorite dal Simbolismo: vedono annientata l'idea della ricerca e del progresso e, compromesso l'integrale cambiamento dei procedimenti dell'arte. Altri canoni che caratterizzano il Simbolismo sono: la sintesi, l'idealismo, l'emotività, il soggettivismo ed il decorativismo.

GUSTAVE MOREAU (1826 – 1898)

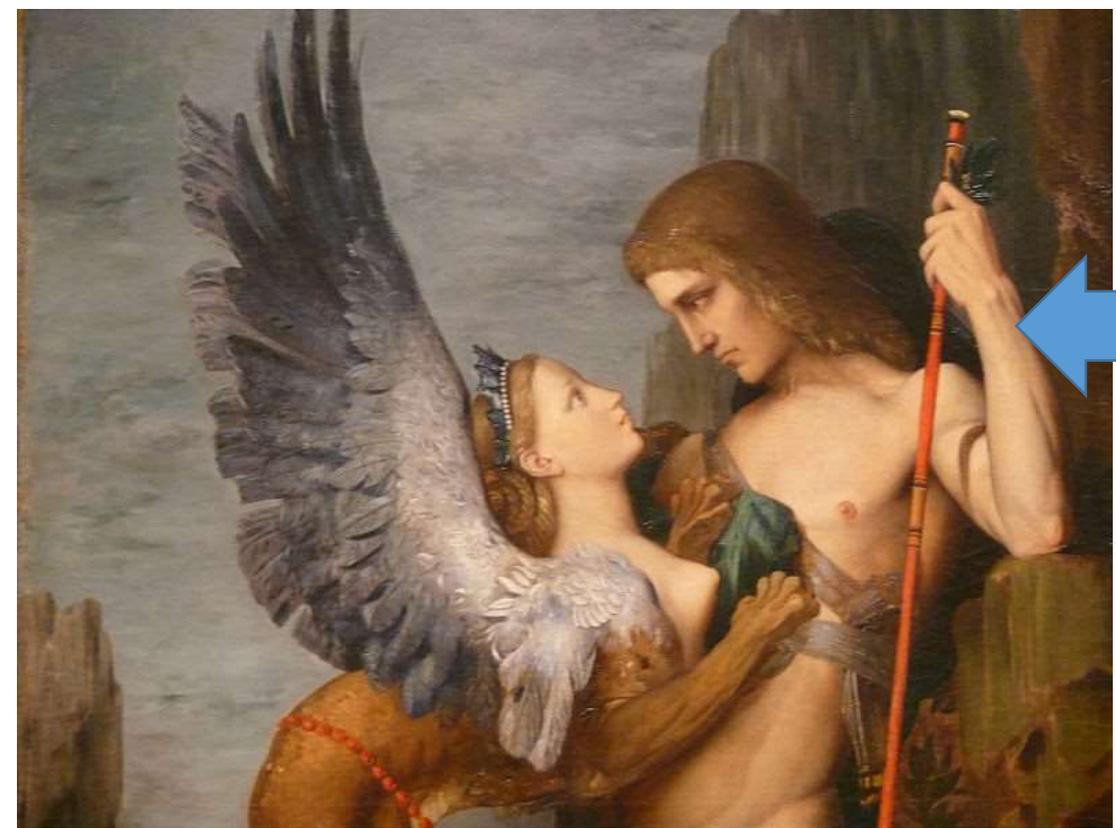


Fu precursore del simbolismo e del surrealismo. Intraprese nel 1857 il proprio Grand Tour in Italia, ricopiando opere in tutta Roma, Firenze e poi Venezia, dove rimase affascinato dai dipinti di Vittore Carpaccio. In questo viaggio strinse una solida amicizia con un giovane Edgar Degas e Pierre Puvis de Chavannes.



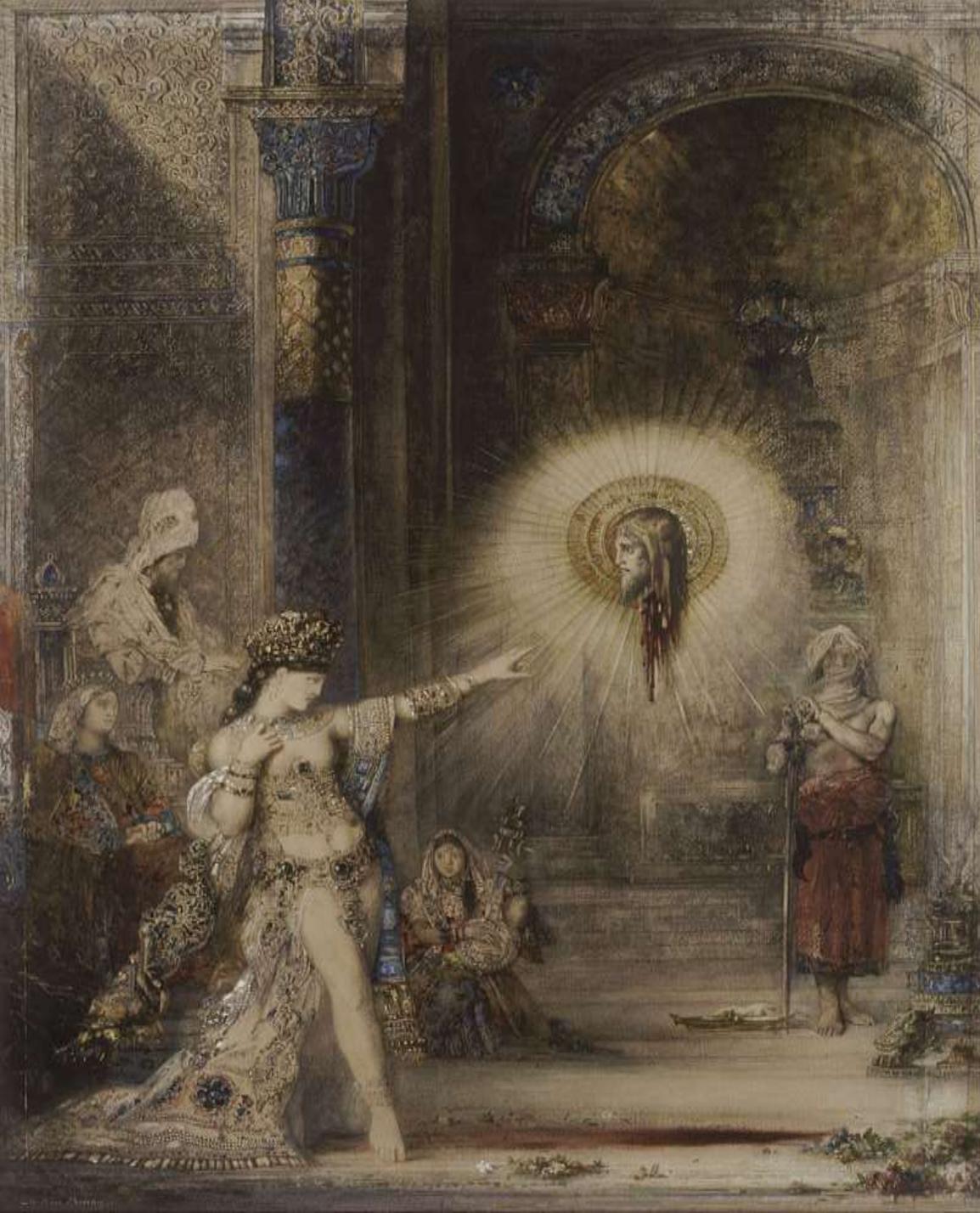
**Edipo e la Sfinge – 1864 - olio su tela -
Metropolitan Museum of Art, New York**

Moreau rinnova la visione del mito antico in questo confronto, da cui Edipo uscirà vittorioso, che è quello tra il bene e il male, lo spirito e la materia: Il leggendario eroe greco Edipo, giunto a Tebe, incontrò la temuta Sfinge, un mostro con testa di donna, corpo di leone, coda di serpente ed ali di rapace. Ad ogni viaggiatore essa poneva un enigma: "Qual è la creatura che cammina su quattro piedi al mattino, su due al pomeriggio e su tre di sera?". Nel suolo giacevano i resti dei passanti che non avevano risposto correttamente, ma Edipo capì che la soluzione era l'uomo, poiché da bambino gattona, da adulto cammina su due gambe ed in vecchiaia usa un bastone.



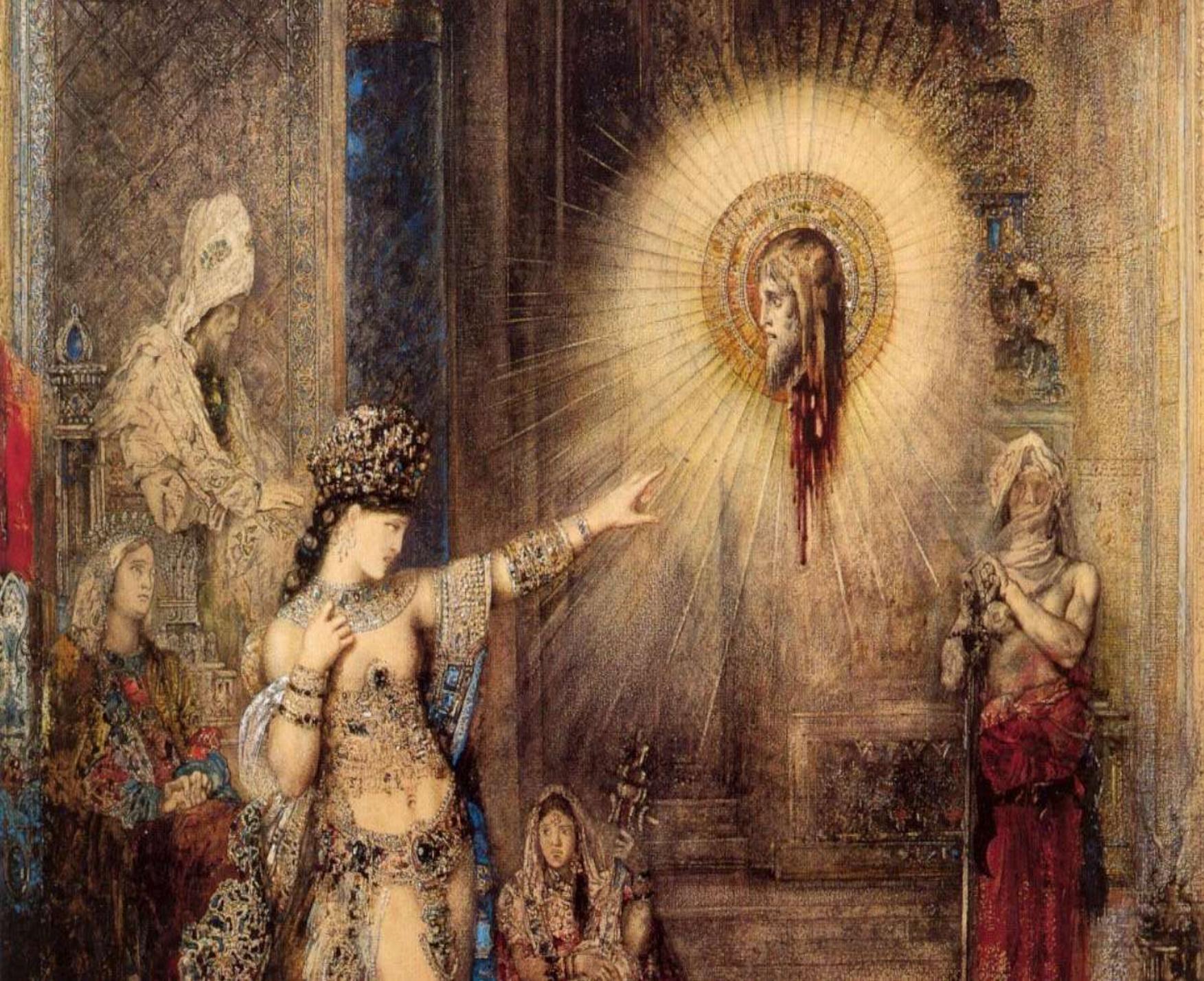
In *Ecrits sur l'art* di Moreau:

«Il pittore immagina l'uomo che, giunto all'ora grave e solenne della vita, si trova ad affrontare l'enigma eterno. Questo gli preme addosso, lo stringe nella sua morsa terribile. Ma il viaggiatore, fiero e saldo nella sua forza morale, lo guarda senza timore. La Chimera terrena, vile come la materia e altrettanto accattivante, è rappresentata dal volto attraente della donna, nelle cui ali vi è ancora la promessa dell'ideale; ma il corpo è quello di un mostro, un essere carnivoro che dilania e annienta.»



Salomè e la testa di San Giovanni Battista -1875 - Museo d'Orsay, Parigi

La decollazione di Giovanni Battista è stata appena perpetrata. Dal collo mozzato dell'asceta, infatti, continuano a sgorgare flotti di sangue color rubino, in parte coagulatisi sulla sua barba e sulle estremità dei suoi capelli. Oltre a ciò, per occulta magia, il piatto d'argento contenente il suo volto si è appena librato in aria, emanando bagliori intensissimi e soprannaturali che squarciano il buio del palazzo circostante. Salomè è raffigurata in basso a sinistra. È quasi accecata dai raggi fiammanti emanati dalla testa di Giovanni Battista e, mossa da un profondo disagio, gli punta imperiosamente la mano sinistra. La mano destra, invece, è chiusa in un pugno serrato nell'atto di mantenere un fiore di loto, mitologica fonte di oblio. Il corpo della ragazza è sinuoso ed acerbo ed è coperto solo da veli diafani e evanescenti e da gioielli preziosi, anche loro ardenti per via dell'incandescenza dei raggi sprigionati dalla testa fluttuante del Battista. Salomè, sbigottita, rivolge il suo sguardo a terra, consapevole del fatto che quest'allucinante apparizione è visibile solo a lei: Moreau, per sottolineare la loro marginalità per quanto concerne la narrazione della scena, non esita infatti a relegare sul piano inferiore la figura della madre Erodiade, sazia della vendetta finalmente ottenuta, quella di Erode Antipa (seduto sul trono) e quella della guardia regia, colta in piedi mentre fissa silenziosamente davanti a sé.

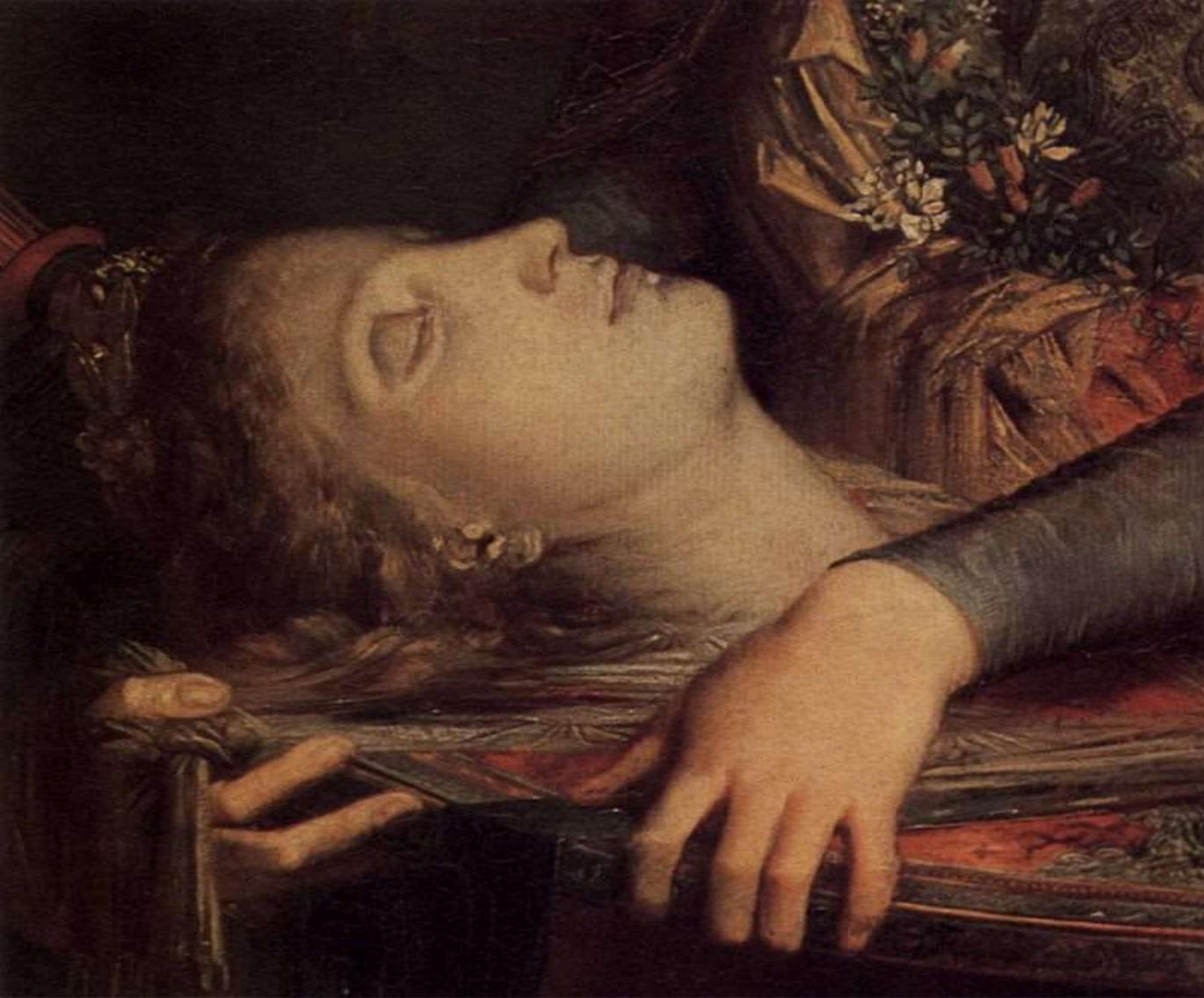


L'impaginazione dell'opera è strutturata sulla linea obliqua che congiunge la principessa giudaica con il volto del Battista. Significativo è anche lo scavo psicologico di Salomè, proposta come una principessa sì bella, ma crudele, perversa e seduttrice: Moreau, in questa figura, delinea già quell'intreccio letale tra eros e thanatos che sarà poi distintivo di tutte le femme fatales del secolo successivo.



Orfeo – 1865 - olio su legno - Museo d'Orsay, Parigi

Era Orfeo un sommo cantore e musicista, talmente abile da aver piegato al suono della sua lira le bestie più feroci e l'intero regno dei Morti. Il suo fascino magnetico non venne meno neanche dopo la morte dell'amata Euridice: egli, infatti, infatuò le Menadi, senza tuttavia cedere alle loro offerte. Avvelenate dal rifiuto del musicista, le Menadi lo avrebbero sbranato. Secondo la tradizione, infatti, le Menadi dopo aver ucciso il musicista ne avrebbero gettato immediatamente le membra nel fiume Ebro. Secondo l'interpretazione proposta da Moreau, invece, il suo corpo mutilato viene scovato da una donna tracia che, mossa a pietà e indignata dal truce delitto delle Menadi, depone il capo dell'illustre musicista su quella che fino a poco tempo prima era la sua lira. Sullo sfondo si estendono sereni paesaggi di leonardesca memoria, i quali con la loro bucolica calma stemperano l'atrocità del delitto appena perpetrato. Nell'angolo in basso a destra, infine, troviamo due tartarughe: sono stati i loro intestini, secondo il mito, ad aver fornito le corde della prima lira mai esistita, fabbricata dal dio Ermes.

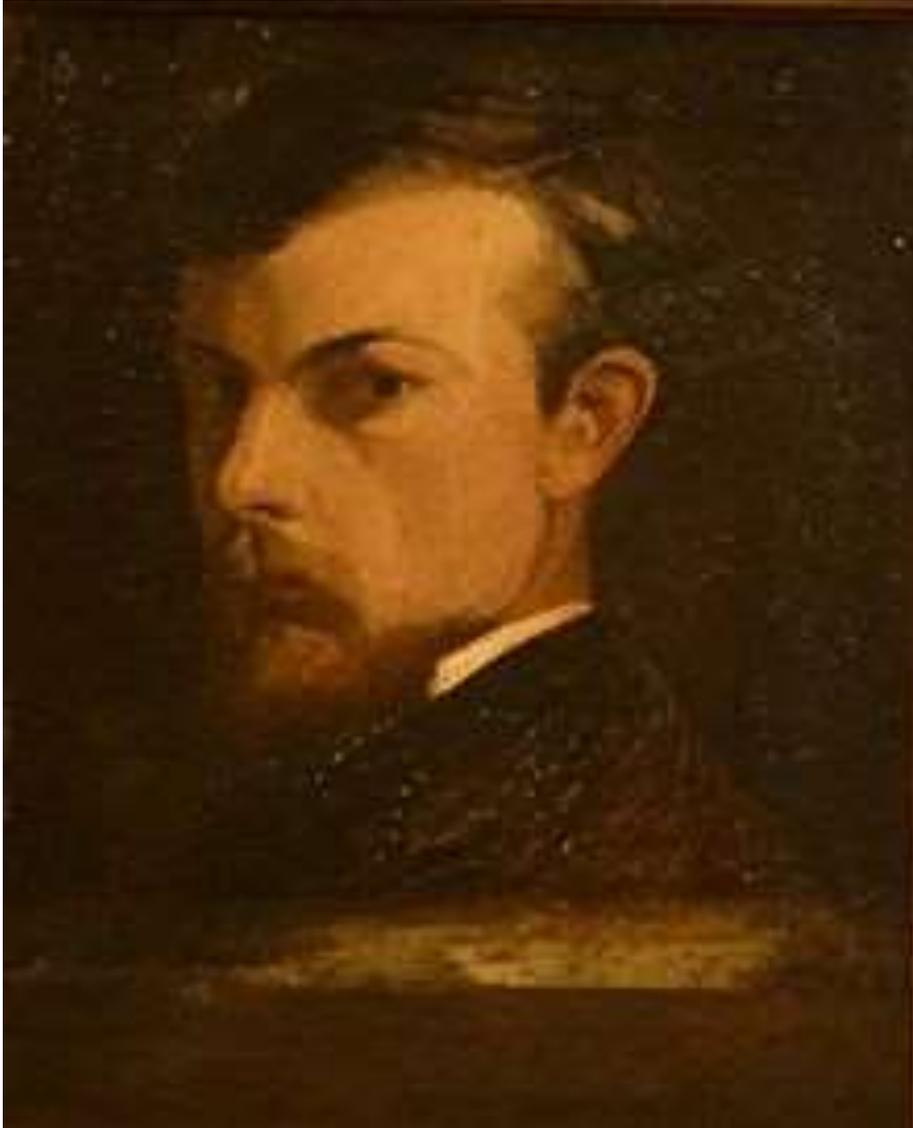


Il canto di Orfeo, che echeggia dopo la sua morte, simboleggia la sua simbiosi con la natura e l'eternità della poesia. Moreau interpreta liberamente il mito, cinge la testa di Orfeo con alloro apollineo, simbolo d'immortalità.



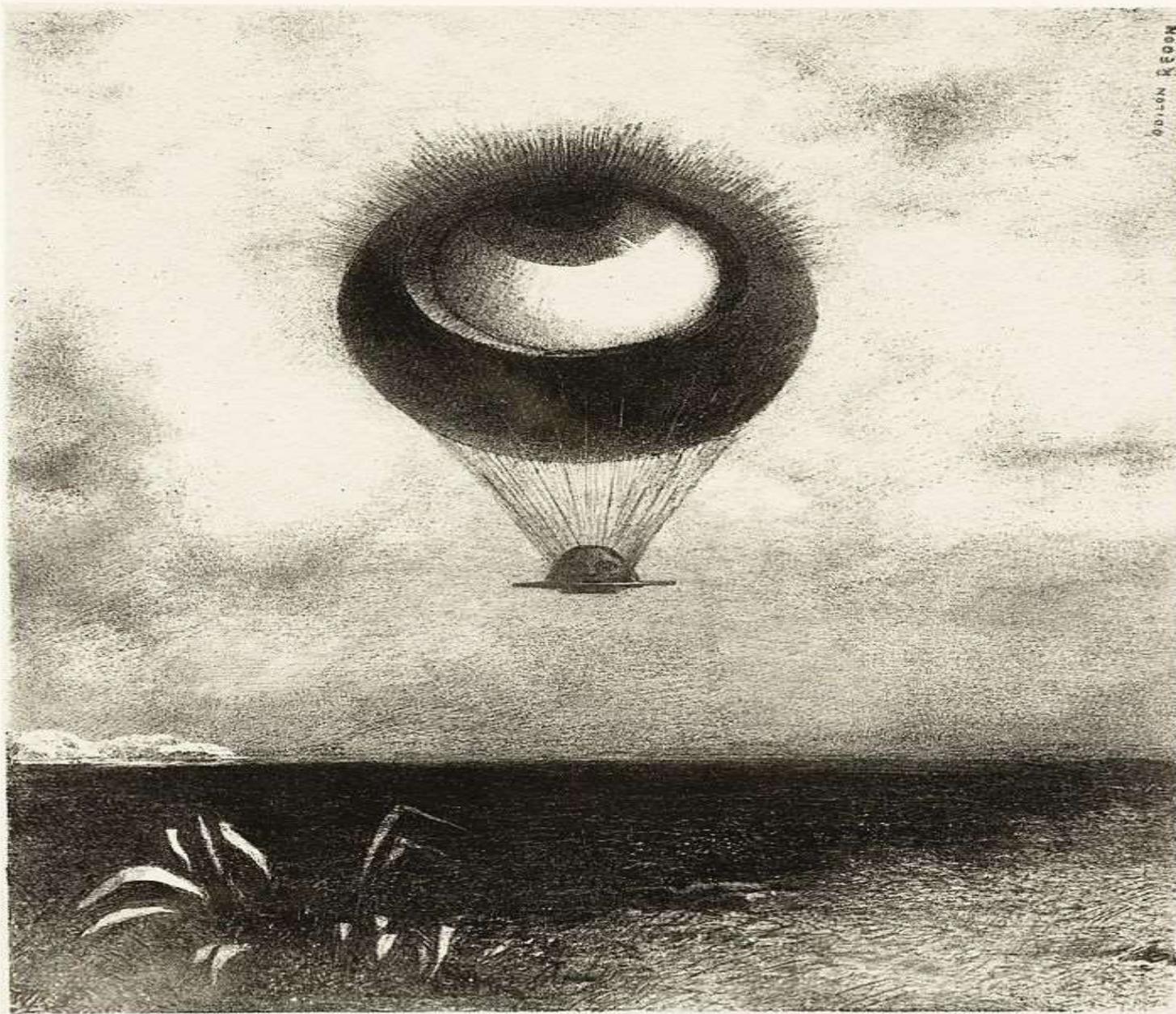
Moreau realizzò il volto di Orfeo dopo aver eseguito numerosi studi su quello dello Schiavo morente di Michelangelo, di cui aveva un calco in gesso. La rielaborazione della scultura dell'artista fiorentino ne evidenzia la componente eterna ed immateriale, ossia l'idea divina.

ODILON REDON (1840 – 1916)



La sua originalità emerse dopo i trent'anni, ovvero dopo la partecipazione volontaria alla guerra franco-prussiana nel 1870. Prese un piccolo studio a Parigi, eseguì copie dal Louvre e si interessò di osteologia e botanica, indagando la correlazione tra le strutture di ogni creatura, per poi rielaborarle con la fantasia in disegni a matita o carboncino.

Fu in questo periodo che si avvicinò alle tematiche simboliste, arrivando alla conclusione che la vera dimensione dell'arte è il sogno, che permette all'artista l'esplorazione di un fantastico mondo interiore. In contrapposizione al contemporaneo impressionismo, Redon rifiutò, nelle sue prime creazioni, l'uso del colore, privilegiando i disegni e le litografie.



Imp. Lemerrier N° 27 rue de Somme 59.

L'œil, comme un ballon bizarre se dirige vers L'INFINI.

L'occhio mongolfiera che si dirige verso l'infinito, 1879, Los Angeles County Museum of Art

Un pallone aerostatico, costituito da un enorme bulbo cigliato, che sorvola a mezz'aria una terra deserta trasportando una testa dimezzata. L'occhio come simbolo dell'onniscienza è un tema antichissimo mentre nuovo è l'accostamento tra realtà naturale, il bulbo oculare, e l'astrazione simbolica, data dalla mongolfiera che allude ai viaggi mentali.

Redon parla di se stesso con uno scritto in cui l'artista si spiega e riassume, indicando le «tre fonti, tre cause» dell'opera d'arte:

1)La tradizione

Gli uomini di genio ci hanno lasciato opere d'arte, vita morale ed intellettuale dell'umanità, attraverso cui riconosciamo la nostra nobiltà e grandezza, perciò gli insegnanti, esigenti alleati della bellezza e dell'ideale, hanno la missione di dover conservare questa sacra eredità.

2)La realtà

La natura è un mezzo per esprimere e comunicare sentimenti, che senza di essa non potrebbero apparire nella luce pura della sua più alta espressione, ma astratti.

3)L'invenzione personale

L'intuizione originale cerca sostegno nel passato e nel presente, per dare all'opera un temperamento in evoluzione, che si rinnovi con i nuovi mezzi espressivi che scaturiscono dal progresso.

Un'opera d'arte per essere compresa necessita del giusto tempo ed «è raro che la gloria si sviluppi liberamente attorno al genio, soprattutto nella nostra epoca, in cui ogni artista cerca in solitudine la propria strada, senza altro iniziatore al proprio sogno che se stesso.» (1887)



**Angelica e Ruggero, 1909-1910,
Rijksmuseum kroller-muller di Otterlo**

La scena viene quasi smaterializzata in effetti di luce e di colore, che danno il senso di una improvvisa e fugace apparizione del cavaliere volante, il quale sembra arrivare dal regno del sogno e della fantasia.

L'innovazione riguarda la forma, il colore, la disposizione delle figure.





Pegaso e le Muse, 1900, Parigi, Collezione privata

La vitalità e la forza del cavallo, unite alla capacità di volare e quindi di svincolarsi dal peso della gravità fanno di Pegaso un simbolo della vita spirituale del poeta e della sua ispirazione che si eleva indomabile, incurante di qualsiasi ostacolo terreno.

Nella famosa gara di canto tra le Muse e le Pieridi, Pegaso aveva colpito con uno zoccolo il monte Elicona, che si era ingigantito fino a minacciare il cielo dopo aver udito il celestiale canto delle dee. Dal punto colpito dallo zoccolo di Pegaso nacque una sorgente, chiamata Ippocrene, o "sorgente del cavallo".

PAUL GAUGUIN (1848 – 1903)



Egli incarna un altro archetipo di artista: l'artista che vuole evadere dalla società e dai suoi problemi per ritrovare un mondo più puro ed incontaminato. Al pari di tutti gli altri artisti e poeti francesi di fine secolo, vive sullo stesso piano la sua vita privata e la sua attività artistica. E le vive con quello spirito di continua insoddisfazione e di continua ricerca di qualcosa d'altro che lo portò a girovagare per mezzo mondo, attratto soprattutto dalle isole del Pacifico del Sud.



Cristo giallo – 1889 - olio su tela - Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

Gauguin opera una trasposizione spazio-temporale, e riconduce l'evento alla dimensione quotidiana della Bretagna ottocentesca, regione presso la quale egli risiedeva sin dal 1886: le campagne bretoni, costellate qua e là di alberi che divampano con una suggestiva colorazione rosso-arancio, si tingono infatti di un giallo intensissimo, ripreso e variato nell'incarnato del Cristo, crocifisso in primo piano e circoscritto da un contorno nero e verde. Gauguin per il Gesù si ispira alle fattezze del proprio volto e, soprattutto, a un crocifisso ligneo policromo, opera tardomedievale di un artigiano minore, che aveva potuto ammirare alla cappella di Trémalo, frazione rurale poco distante da Pont-Aven. Tutt'intorno alla croce, infine, si dispongono alcune contadine bretoni abbigliate con i loro vestiti tradizionali, quasi fossero delle pie donne evangeliche.



**La visione dopo il sermone – 1888 – colore su olio –
National Gallery of Scotland**

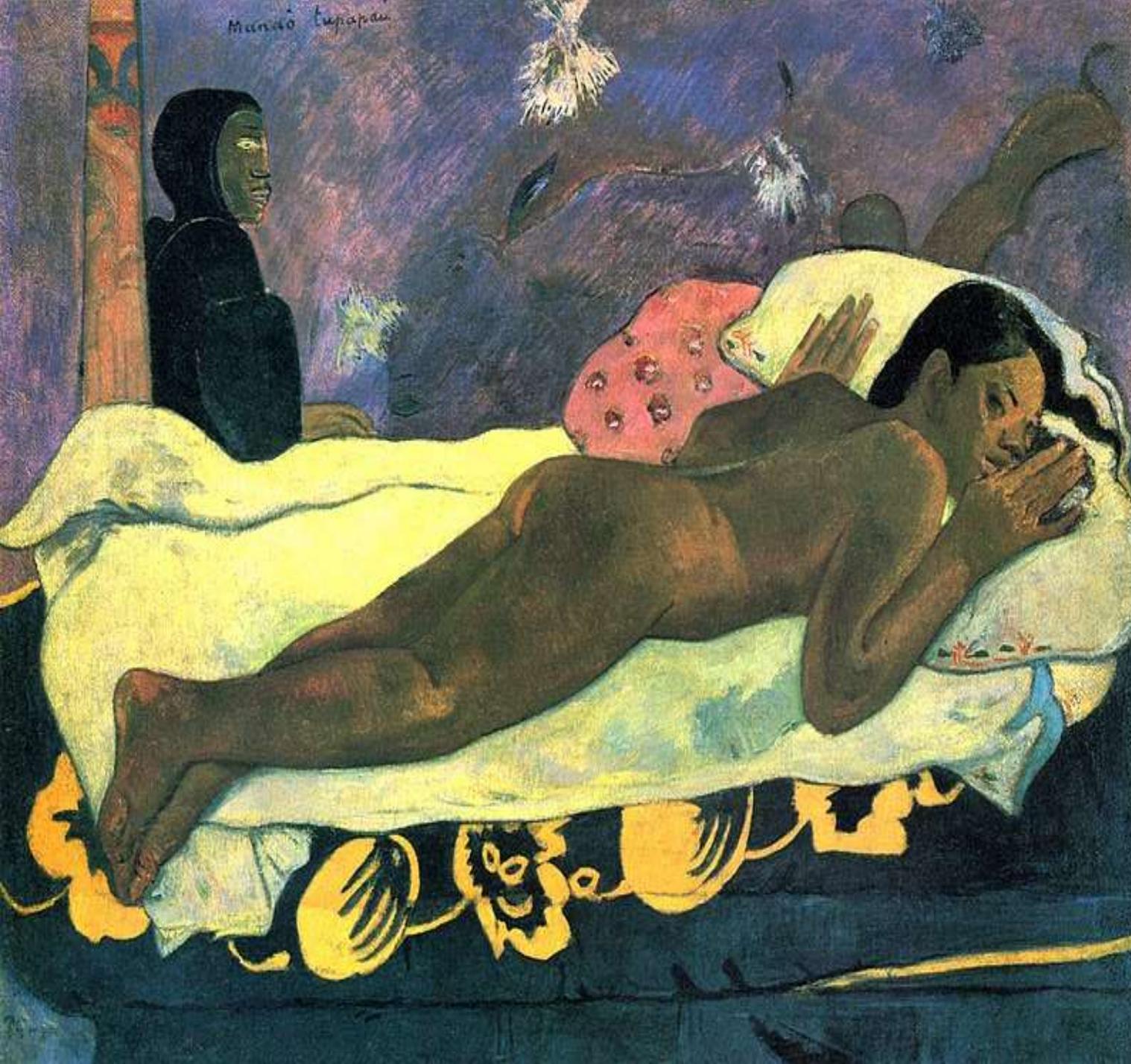
Il quadro è idealmente diviso in due parti dalla diagonale del tronco d'albero. Nella parte in alto a destra compaiono Giacobbe che combatte con un angelo. Nella metà inferiore sinistra vi sono le donne che assistono alla scena. Il rapporto prospettico tra le figure è molto equivoco e dubbio. Il quadro si presenta con una evidente bidimensionalità che nega qualsiasi costruzione naturalistica e prospettica. Ciò viene ulteriormente confermato dal colore rosso steso con tale uniformità da non far capire se rappresenta un piano orizzontale, verticale, o di altra inclinazione. Già il soggetto, di per sé, non può essere considerato naturalistico. Non appartiene alla normale esperienza visiva vedere un angelo e un demone che lottano. Se si ha una tale visione, essa proviene di certo dalla propria interiorità psichica. Interiorità che, come il titolo ci suggerisce, è stata eccitata dall'ascolto di un sermone.



Il contenuto dell'opera è un'allegoria dell'eterna lotta tra il bene e il male che è uno dei fondamenti su cui si basano tutte le religioni. Il quadro cerca un significato che va al di là di un semplice episodio: vuole proporre invece una riflessione più universale sulla capacità di penetrazione, anche delle persone semplici come le donne raffigurate sul quadro, di quei misteri invisibili e insondabili quali la lotta tra il bene e il male che governano la reale dinamica della vita e dell'universo.



Questo colore puro, steso senza passaggi chiaroscurali e senza alcuna ricerca di profondità prospettica, sarà una delle maggiori eredità che Gauguin lascerà ai pittori successivi, soprattutto ai «Fauves».

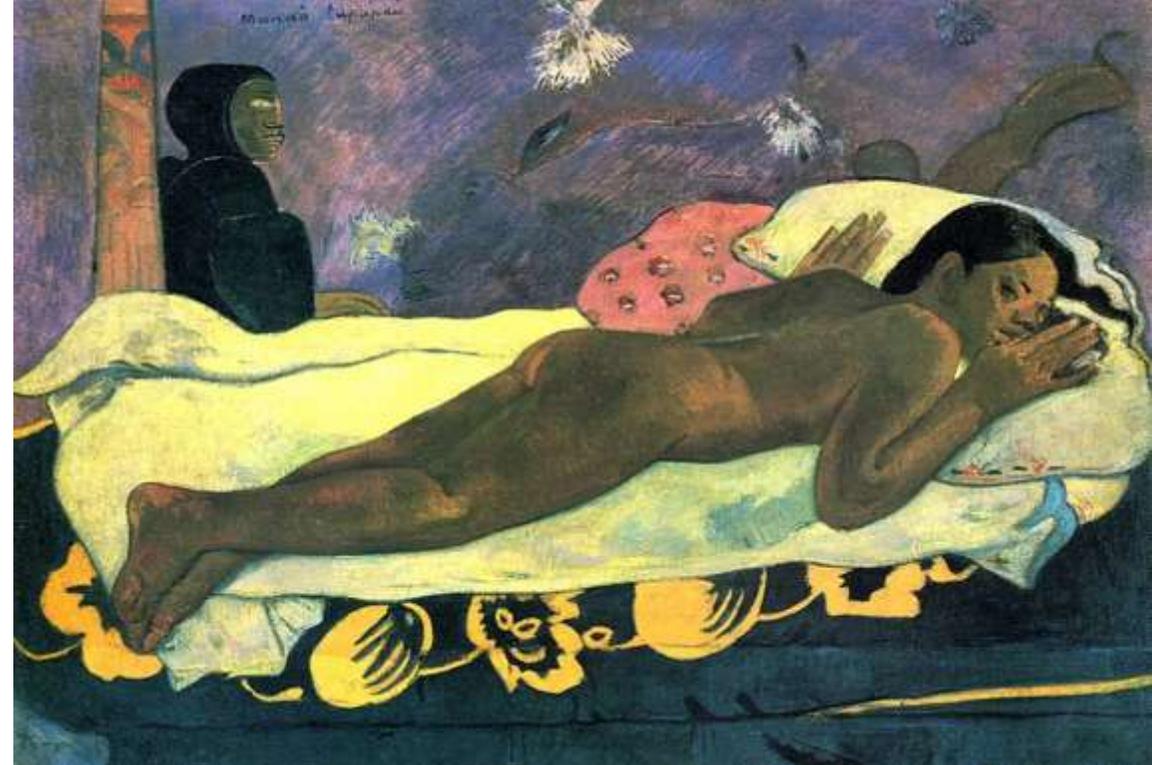


**Lo spirito dei morti veglia - 1892 - olio su tela
- Albright-Knox Art Gallery, Buffalo**

Teha'amana non riusciva a dormire a luci spente senza che la sua immaginazione prendesse il sopravvento: sulla sinistra, incombe un demone minaccioso circondato da un'aureola che sprigiona tenui fasci di luce detto tupapau, uno spirito dei morti.

Con la sua presenza intimidatoria il demone sembra alludere all'ineluttabilità della morte e, contemporaneamente, all'inconoscibilità del momento in cui essa giungerà, nonché al peso opprimente con cui essa incombe sulla vita umana.

L'opera raffigura Teha'amana distesa prona su un letto disfatto, terrorizzata dall'oscurità che la avvolge. È nuda: la sua carnagione morbida e ambrata rifulge con una gamma di colori caldi e mediterranei, e il suo abito adamitico rinvia a gloriosi modelli dell'arte occidentale, primi fra tutti la Venere di Giorgione e, soprattutto, l'Olympia di Manet.





NABIS

Le Talisman – 1888 – Parigi, Musée d'Orsay

Il termine fu coniato dal Nabi Auguste Cazalis, esperto di ebraico e lingue orientali, per classificare un gruppo di giovani artisti usciti dall'Académie Julian e dall'École des Beaux-Arts che, appartenenti al filone del simbolismo, si raccoglievano intorno al pittore Paul Sérusier, con l'intento di rinnovare la pittura.

Il giovane Sérusier ebbe l'opportunità di dipingere all'aperto con Paul Gauguin a Pont-Aven in Bretagna e da questa esperienza trasse uno spunto per un nuovo uso del colore. Durante questo incontro realizzò un dipinto su una scatola di sigari che venne poi considerato il Talismano dai Nabis, per il potere che ebbe nella loro conversione da una pittura di modello scolastico a una del tutto nuova ma nello stesso tempo più semplice ed arcaica.

PAUL SERUSIER (1864 – 1927)



Gauguin lo incoraggiò a liberarsi della costrizione imitativa della pittura, a usare colori puri, vivaci, accesi, a non esitare ad esagerare le sue fantasie e a dare ai suoi dipinti la sua propria logica decorativa e simbolica.



GIOVANNI SEGANTINI (1858 – 1899)



All'interno della produzione simbolista, il tema centrale è quello della figura femminile, ed in particolare il soggetto di gran lunga più ricorrente è quello della maternità.



Le due madri, 1889, Milano, Galleria d'Arte Moderna

Una giovane madre si trova all'interno di una stalla con in braccio il suo bambino. Il piccolo dorme sulle ginocchia materne. È avvolto da un panno che ricopre interamente il suo corpo. Il piccolo braccio sinistro scivola in basso lungo la gamba della madre. A sinistra, invece, una vacca si ciba da una mangiatoia. A terra, il suo vitello riposa tranquillamente mimetizzato tra la paglia. Al centro dell'immagine, una lampada schermata da un foglio, illumina debolmente la scena.



**L'angelo della vita, 1895, Milano
Galleria d'Arte Moderna**

Nel dipinto il maestro si concentra sulla bellezza della natura che vuole celebrare. L'Angelo della vita è la figura della donna madre seduta su un trono naturale. I cicli della natura sono rappresentati dai boccioli dipinti sui rami di sinistra mentre quelli a destra sono secchi.

La Vergine è posta sull'albero di Jesse che rappresenta la genealogia di Cristo. Secondo il maestro la madre si identifica con la natura che nelle sue tele viene interpretata con diverse accezioni. A volte è una forza generatrice che dà vita agli esseri. Altre volte è matrigna e distruttrice.

La donna rappresentata ha il viso di Baba la balia di famiglia. Il bambino, invece, è il volto del figlio Gottardo in giovane età. Lo sfondo rappresentato dietro alle figure della madre e del bambino è ispirato dal lago di Silsersee, in Alta Engadina, nel cantone dei Grigioni.



**L'amore alla fonte della vita, 1896,
Milano, Galleria d'Arte Moderna**

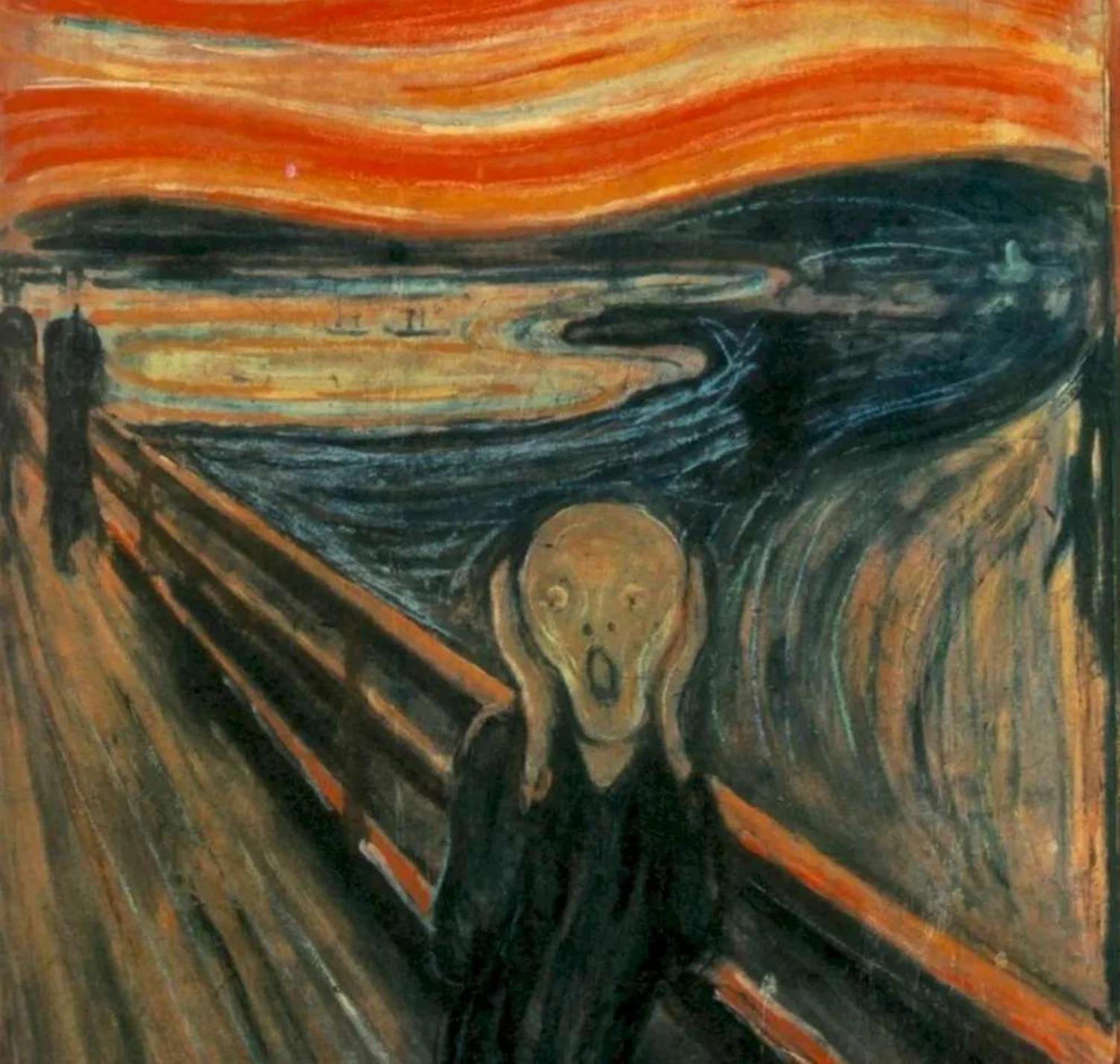
L'opera è la rappresentazione dell'amore spensierato della femmina e pensoso del maschio. L'abbraccio rappresenta l'impulso della giovinezza e della primavera. I loro abiti bianchi, inoltre, rappresentano la purezza. I rododendri fioriti rappresentano l'amore eterno mentre gli "zembri", (il pino Cembro, Cembri) rappresentano l'eterna speranza.

A sinistra, un angelo dalle ampie ali candide e piumate è seduto accanto alla fonte della vita.

EDVARD MUNCH (1863 – 1944)



Il linguaggio pittorico di Munch, carico di simbolismi «privati», si colloca in una dimensione molto più personale rispetto agli stili di altri pittori simbolisti, quali possono essere Gustave Moreau e James Ensor. Munch esercitò un'influenza determinante sull'arte a lui coeva, specialmente sull'espressionismo tedesco e nord-europeo, che pure rifiutava di credere «in un'arte che non nasce da una forza, spinta dal desiderio di un essere di aprire il suo cuore»



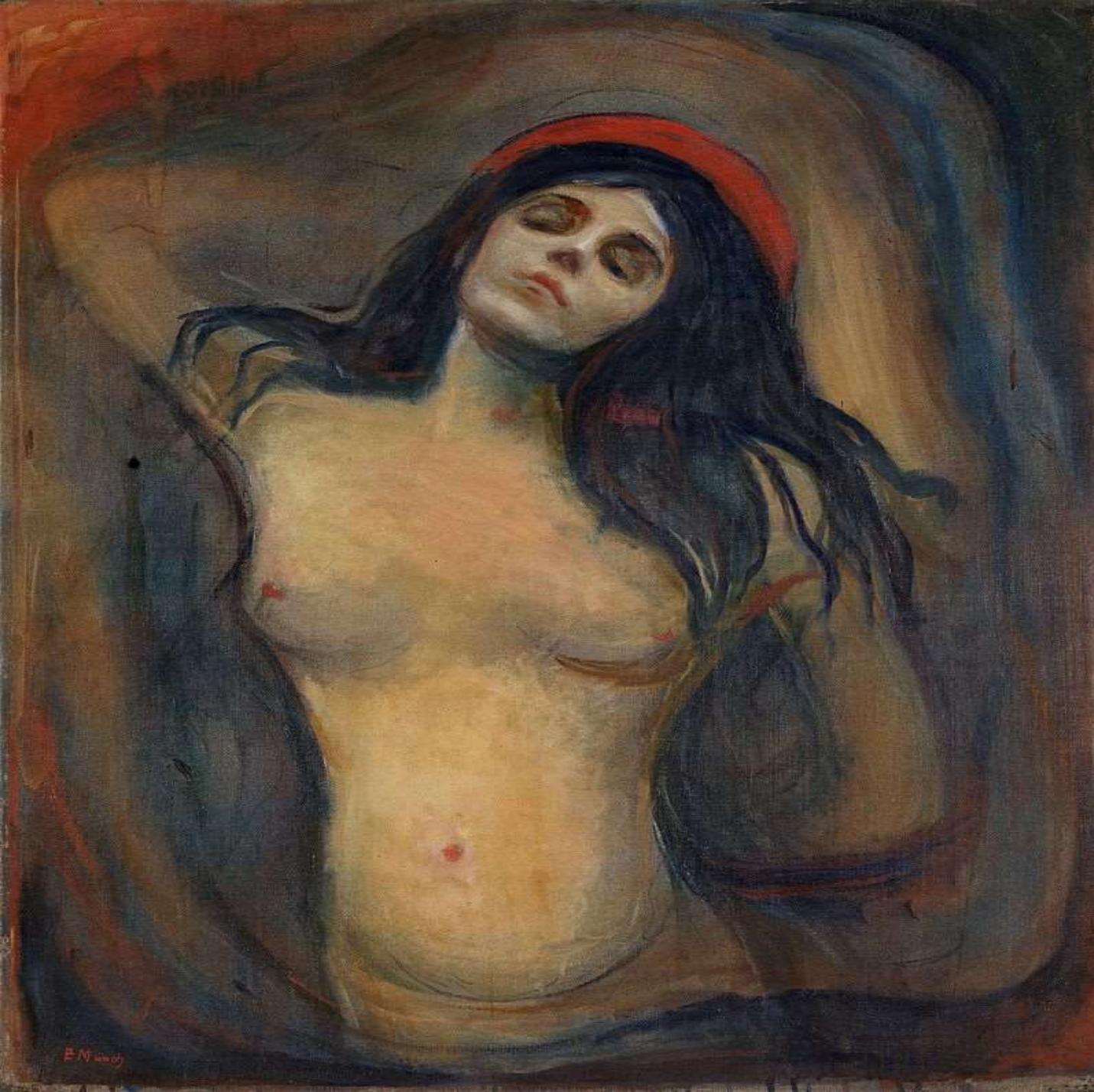
L'urlo, 1893, Galleria Nazionale, Oslo

Camminando con degli amici in una lunga passeggiata, Edvard Munch si fermò stanco, ammirando un incredibile tramonto norvegese. Il cielo era diventato improvvisamente rosso sangue sulla città. Scriverà: "I miei amici continuavano a camminare e io tremavo ancora di paura... E sentivo che un grande urlo infinito pervadeva la natura".

È un messaggio lancinante inviato dalla tela. Il tutto trasfuso grazie al suo stile pittorico, senza fronzoli e crudo. Ma se il messaggio è chiaro allo spettatore, non lo è alle due piccole figure ai margini del quadro. È la vera impossibilità di comunicazione tra noi esseri umani. È un fragile modo di guardarsi dentro nelle nostre domande senza risposta.



Il vero centro dell'opera è costituito dalla bocca che, aprendosi in un innaturale spasmo, emette un grido che distorce l'intero paesaggio, che in questo modo restituisce una sensazione di disarmonia, squilibrio. Questo sentimento di malessere non è esclusivo né dello sfondo, né dell'animo di Munch: è infatti distintivo del pessimismo fin de siècle diffuso in quel periodo, che cominciò a mettere in dubbio le certezze dell'essere umano, proprio mentre Sigmund Freud indagava gli abissi dell'inconscio.



Madonna, 1894-1895, Galleria Nazionale di Oslo

Una donna nuda, raffigurata fino ai fianchi, si impone allo sguardo dell'osservatore. Le braccia sono piegate dietro il corpo, con l'effetto di spingerlo ulteriormente verso il primo piano, i capelli neri sono sparsi sulle spalle e il volto reclinato all'indietro è colto nel momento dell'estasi. La testa della donna è incorniciata da un'aureola profana, il cui colore rosso si carica di riferimenti simbolici (la passione amorosa e il sangue). L'intera scena, se si esclude il rosa del corpo, è giocata sulla bicromia del rosso e del nero che rimanda al binomio amore e morte. L'opera sprigiona una forte risonanza sensuale, acuita dalla serie di contorni ondeggianti, che formano una sorta di bozzolo intorno alla protagonista.. In pochi tratti e rinunciando a ogni elemento di contorno l'artista realizza un'immagine magnetica, in cui anche l'apparenza non finita della superficie contribuisce a suscitare l'impressione di sensualità.



**La danza della vita, 1899-
1900, Galleria Nazionale Oslo**

I personaggi che occupano il centro della tela personificano Tulla Larsen e Gunar Heiberg, il pittore di mediocre talento che la donna sposò dopo essere stata lasciata da Munch.

La figura di Tulla appare moltiplicata tre volte, dove la donna è «al contempo una santa, una puttana e un'amante infelice devota all'uomo».

Lo sfondo del dipinto è occupato da una serie di coppie danzanti che si abbandonano al piacere di una notte estiva, ammaliati dal magnetismo erotico della colonna lunare, simbolo del sesso, che distingue nettamente il confine dell'orizzonte. Sul lato destro del quadro risalta, inoltre, la faccia di uomo rivolto verso l'osservatore, che appare come irrigidito nell'estasi e i cui lineamenti ricordano le grottesche figure rappresentate da Ensor. Per Munch, l'amore non vince sulla malattia, sulla follia o sulla morte, rappresenta, invece, la forza più distruttiva di tutte ed è incarnato dalla donna.



GUSTAV KLIMT (1862 – 1918)



Nel 1903, Klimt ebbe “l’incontro della sua vita”, non con una persona, ma con un’opera d’arte. In quell’anno, infatti, si recò a Ravenna ed ebbe la rivelazione dei mosaici bizantini. L’accostamento di colori puri opachi ad altri più lucidi fino ad arrivare alle superfici splendenti dell’oro, gli ispirarono un modo nuovo di esprimersi artisticamente. Tornato, ricco di un linguaggio innovativo, l’artista si avvicinò ai Wiener Werkstatte (Laboratori Viennesi), creati da poco. L’uso dell’oro caratterizza questo periodo della sua carriera, tant’è che viene denominato dai critici, come “periodo aureo”. Rifacendosi ai mosaici di Ravenna, i suoi quadri sono rigidamente bidimensionali, con campiture distinte, non sfumate, ma lineari. Prevale il simbolismo delle composizioni, e l’uso delle figure femminili, trattate in maniera sensuale ed erotica, nell’armonia dell’immagine generale.



Il bacio, 1907-08, Österreichische Galerie Belvedere di Vienna

Al centro di un luogo due amanti si stringono e si abbandonano ad un bacio intenso; la fanciulla è pienamente abbandonata nell'amplesso, con gli occhi chiusi in una posizione estatica, mentre l'uomo - del quale si intravede solo il profilo - stringe la testa dell'amata con delicatezza, protendendosi verso di lei in segno protettivo e di affetto. I due giovani innamorati, avvolti entrambi in lunghe tuniche mosaicate che ne celano i corpi, sono inginocchiati su un piccolo rettangolo erboso che richiama l'iconografia dei medievali hortus conclusus. Il tema dell'amore e delle umane passioni era già stato trattato numerose volte nella produzione klimtiana ma è solo in quest'opera che Klimt riesce a trasportare in pittura quel momento effimero in cui l'universo maschile e quello femminile riescono finalmente a compenetrarsi, in un attimo fuggente di *sympatheia* dell'amore.

L'obiettivo al quale tende Klimt è, dunque, quello di glorificare con il Bacio il trionfo della potenza vivificatrice dell'eros, in grado di transcendere le antitesi tra sesso maschile e sesso femminile.

L'obiettivo al quale tende Klimt è, dunque, quello di glorificare con il Bacio il trionfo della potenza vivificatrice dell'eros, in grado di trascendere le antitesi tra sesso maschile e sesso femminile. Nell'opera questi conflitti emergono nelle mani nodose e affusolate dell'uomo, in contrasto con la lucentezza della diafana pelle della fanciulla,



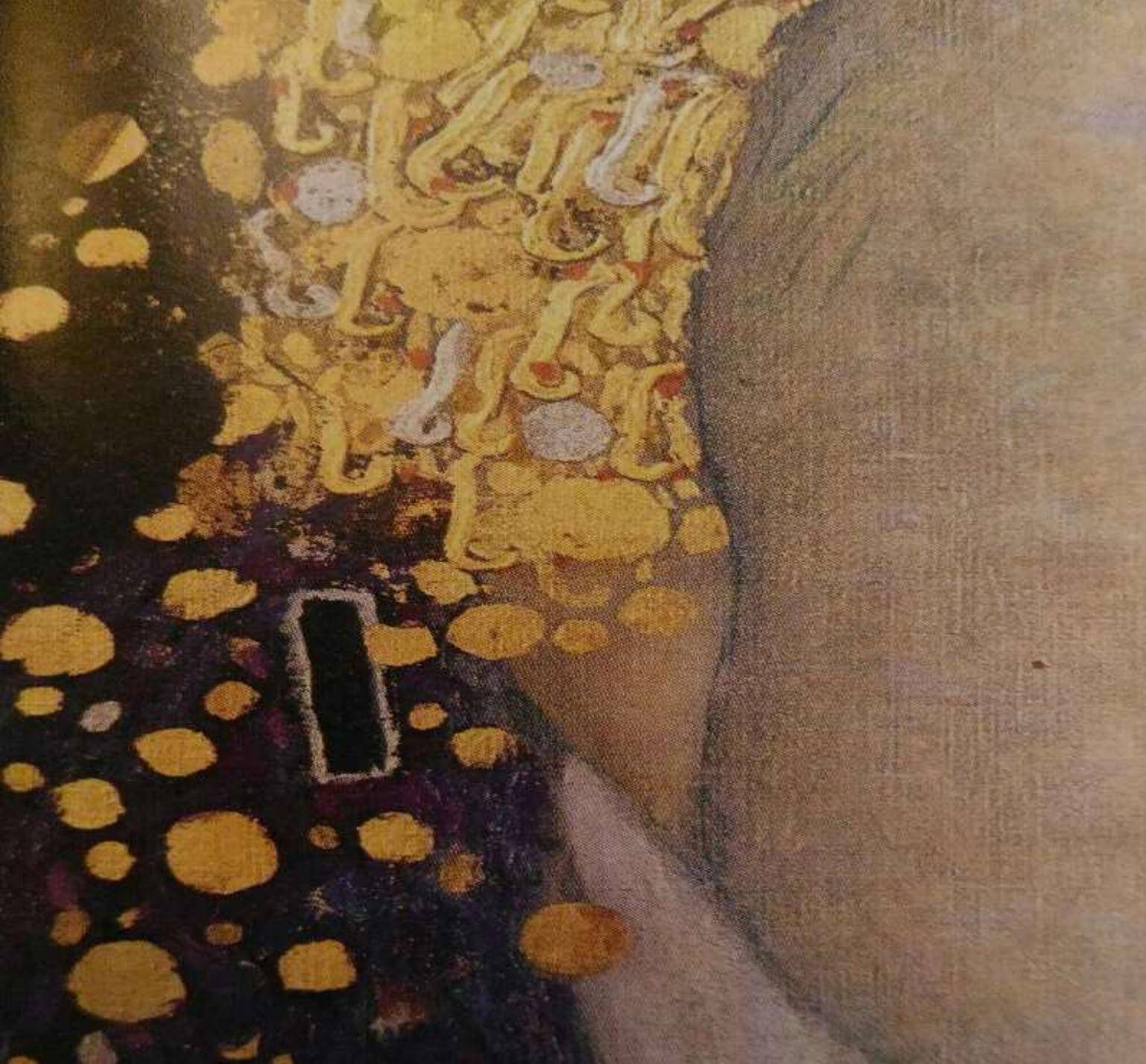


Danae, 1907, Vienna, Galerie Würthle.

Klimt affronta un soggetto tratto dalla mitologia greca antica: Danae fu fecondata nel sonno da Zeus, trasformatosi in pioggia d'oro per fecondarla.

Infatti la donna è rappresentata rannicchiata in primo piano, ripiegata su sé stessa, avvolta in una forma circolare, che rimanda alla maternità e alla fertilità universale. Serenità e pace si leggono sul volto e nella posizione fetale della fanciulla, in balia dei propri impulsi e voglie. Danae diviene una fanciulla persa nel sonno e nella dimensione onirica, totalmente dimentica di sé e in balia dei propri istinti sessuali.

Il corpo completamente abbandonato di Danae è circondato e ricoperto dai capelli, da un velo orientaleggiante e sulla sinistra da una pioggia d'oro.



Nello scroscio della pioggia d'oro, che riecheggia di preziosismi bizantini, Klimt aggiunge un unico simbolo maschile, proprio vicino ai genitali della donna e mischiato nella pioggia d'oro, un piccolo e astratto rettangolo nero, che rappresenta il principio maschile.

DANTE GABRIEL ROSSETTI (1828 – 1882)



Le sue opere risentono della ricca tradizione di arte sacra italiana (da Giotto ai pittori precedenti a Raffaello) e delle letture stilnovistiche del suo omonimo, ma Rossetti non rinnega la sua epoca di appartenenza e mette in relazione gli elementi spirituali “primitivi” e quelli passionali del romanticismo.



Beata Beatrix, 1872, Tate Britain, Londra.

Beatrice Portinari è raffigurata con una capigliatura fluente e rossa ed è appoggiata ad un balcone: il volto trasognato, le labbra appena aperte, le palpebre socchiuse e il corpo rilassato sono gli ingredienti utilizzati da Rossetti per definire l'estasi mistica in cui la donna è rapita. Il suo volto presenta un incarnato livido, alludendo alla sua morte prematura, mentre le sue mani sono giunte per accogliere un papavero di oppio (il sedativo da cui deriva il laudano, in riferimento all'overdose che ha stroncato la vita di Lizzie) tenuto nel becco da una colomba aureolata, con un chiaro rimando allo Spirito Santo. Se, tuttavia, nell'iconografia cristiana le colombe presentano sempre un piumaggio bianco e candido, le penne del volatile dipinto da Rossetti sono tinte di un rosso fuoco, colore che allude alla passione, ma anche alla morte: d'altronde, la stessa Lizzie quand'era ancora in vita era nota come «the Dove» (la Colomba).

Alle spalle di Beatrice troviamo una meridiana collocata su un muretto in blocchi lisci isodomi. Questa indica il numero nove, in riferimento a diversi dati biografici di Beatrice Portinari (nella lettera a Ellen Heaton del 19 maggio 1863 leggiamo: «La incontra all'età di nove anni, muore alle nove del 9 giugno 1290»). Questa scelta è tuttavia un nodo di significati, siccome il 9 è multiplo di 3, numero tradizionalmente associato alla Trinità cristiana e assai presente anche nell'opera dantesca. Dietro il muretto si intravedono Cupido e Dante mentre osserva la propria amata lasciare la vita terrena; sull'estremo sfondo si scorge invece il profilo orizzontale del Ponte Vecchio di Firenze, città dove il culto dantesco è mantenuto più vivo e pertanto particolarmente amata da Rossetti.





Persefone, 1874, Tate Britain, Londra

Dopo la morte dell'amata moglie Elizabeth Siddal Rossetti si orientò definitivamente verso la ritrattistica femminile. In questo dipinto, sceglie di ritrarre Jane Burden, moglie di William Morris e sua amante, nelle vesti di Persefone, regina dell'oltretomba insieme al consorte Ade. La figura di Persefone intende probabilmente alludere alla tragicità del suo matrimonio.

Essa è ritratta come una vera imperatrice dell'Ade, mentre posa «in un oscuro corridoio della reggia». La dea, ripresa a mezzo busto, è ammantata in una veste blu e presenta un'espressione pensosa, quasi mesta: il suo sguardo è molto penetrante e trasmette un'emozione intensissima, come se vedesse un qualcosa che va oltre l'osservatore. Il corpo è volto di lato, il viso è rappresentato a tre quarti, la pelle è diafana e i lineamenti sono affilati e precisi, quasi aristocratici. La fulgente chioma di capelli bruni sembra quasi imprigionare l'esile volto della dea, in cui risalta la bocca, che con il suo rosso riprende il colore del melograno che tiene nella mano.

Il Simbolismo ha avuto sul corso dell'arte un'influenza ben maggiore di quanto certe composizioni allegoriche o intrise di mistero possano lasciar pensare. La visione dell'arte infatti ha spalancato la strada verso nuovi orizzonti della ricerca artistica.

Debitore del Simbolismo è, innanzitutto, l'Espressionismo. Nello spostamento dell'interesse verso il mondo interiore, infatti, ha colto la possibilità di "esprimere", rendere visibili emozioni, ansie, turbamenti, denunce. Dal punto di vista stilistico, l'espressionismo deve molto a Gauguin e alla sua interpretazione del Simbolismo: il Sintetismo. Da Gauguin e Munch la "Brücke" ha derivato il proprio stile sintetico, caratterizzato da linee essenziali e stilizzate, zone piatte di colore puro, tinte squillanti e contrastanti.

Pur tendendo a superare la realtà oggettiva, il Simbolismo non è giunto a eliminare la figura. Tuttavia, ha giocato un ruolo decisivo nello sviluppo dell'Astrattismo, in particolare la sua componente lirica, impersonata dalla figura di Wassily Kandinsky. Dando voce all'emozione e allo stato d'animo, il Simbolismo introduce l'elemento mistico spirituale. Apre, così, la strada a concetti come "suono interiore", "vero spirituale", basilari per inaugurare una pittura a macchie e linee senza riferimento a una realtà oggettiva.

L'enfasi sul simbolo apre le porte ad una concezione dell'arte per cui è possibile ridurre la realtà alla sua essenza. Ed è questa la strada seguita da Piet Mondrian, che lo porta a sviluppare il neoplasticismo.

Il Simbolismo ha assegnato una dignità nuova al sogno. Il sogno è il momento in cui affiora la dimensione più profonda dell'individuo.

Questa concezione del sogno e l'introduzione dell'introspezione psichica sono state portate a conseguenze estreme da parte del Surrealismo.



René Magritte MoMA, New York 1928