

Contributi

LA LOTTA DEI SESSI NELLA VERITÀ DI MUNCH INCISORE

di Marialuisa Dus

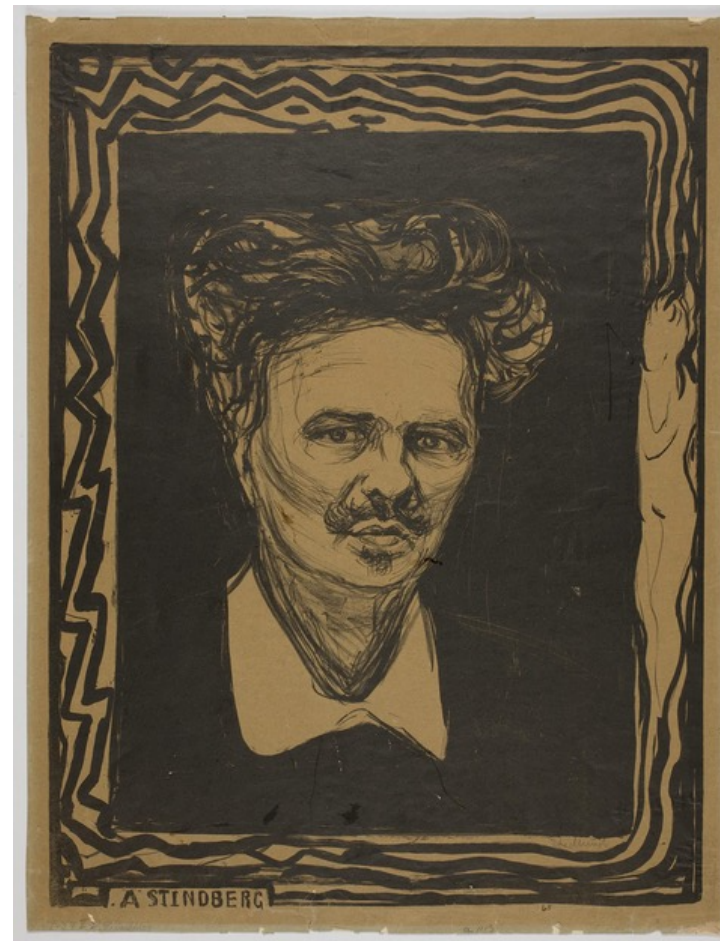
Stoccolma, è sera inoltrata, i bambini sono a letto, Axel dallo studio sente dei rumori alla porta. «Dove vai ? »: lui a lei. «Io ti chiedo mai, dove vai ? »: lei a lui. Tra moglie e marito s'accende un litigioso diverbio. Axel, scrittore di successo, non sopporta che Maria vesta abiti maschili; a spaventare l'uomo è la pericolosità della donna. A lungo Maria ha rinunciato al lavoro di attrice per occuparsi della casa e dei figli. Confessa al marito di aver cominciato a scrivere un romanzo sulla donna e sulla sua condizione di



schiaiva. Moglie, madre e amante, la donna è anche qualcos'altro. Ferme convinzioni si alternano ad amare rassegnazioni, la conversazione tra i coniugi si colora di toni conflittuali. Lui a lei: «Se scoppiasse la guerra tra i sessi sai chi vincerebbe ? Le donne, perché le donne non sanno amare quanto amano gli uomini». Traspare la fine di una passione amorosa che perdura soltanto nei ricordi più remoti. Lei a lui:

«Ho capito troppo tardi cosa sognavi tu, tu sognavi la *verità* io invece la *libertà*».

Il romanzo di August Strindberg *Autodifesa di un folle* (1888) è la cronaca di un lacerante rapporto di attrazione-repulsione fra un uomo e una donna, fra Axel e Maria, fra August Strindberg e Siri von Essen, attrice e prima moglie dello scrittore svedese. Centrale è il legame sentimentale fra i sessi, narrato come un duello per la sopraffazione. La questione femminile ossessiona il grande pensatore nato a Stoccolma nel 1849, figlio di un commerciante e della domestica di famiglia. In uno splendido ritratto litografico del 1896, Edvard Munch restituisce il temperamento sanguigno dello svedese che fu pittore, alchimista, fotografo oltre che uomo di teatro. Da una chioma di capelli ribelli sguscia il volto dell'irrequieto letterato, incorniciato da linee zigzagate che si annodano a un corpo nudo di donna. (fig. 01) L'amicizia tra Munch e August Strindberg comincia a Berlino nel 1892 e termina a Parigi cinque anni dopo, allora il



01

drammaturgo era ossessionato dall'idea che Munch potesse ucciderlo. L'Io malfermo dell'artista vive nel "folle" Strindberg come nel "pazzo" Munch.

Lo scrittore è teso «a penetrare i segreti degli uomini»: afferma August Strindberg. Si sposò tre volte l'intellettuale attratto dal soprannaturale, perennemente in fuga, che «viveva in balia delle impressioni, nell'attimo, da esaltato».¹ E da tutte e tre le mogli divorziò colpito da gelosia e manie di persecuzione. Il drammaturgo dall'indole nervosa, che esaminava ogni cosa per amore di conoscenza ma soprattutto per indagare l'occulto, «si fa esemplare protagonista di un'avventura estetico-esistenziale aperta e nichilista»². Le parole strindberghiane sulla vocazione dello scrittore rievocano i pensieri di Munch che rispetto alla sua inclinazione afferma: «Desidero raffigurare gente viva, che respira, si emoziona, soffre e ama [...] scoprii dentro di me un

paesaggio che avrei voluto raffigurare trovandomi in uno stato sia di grave turbamento che di allegria»³. La ricerca munchiana è una sofferta meditazione sull'esistenza quotidiana e sul destino dell'uomo.

Nell'idea di dar futuro a un'espressione creativa incentrata sulla soggettività dell'individuo rientra unitamente l'esigenza strindberghiana di un teatro di indagine psicologica e la necessità munchiana di dipingere l'invisibile. Vita e creazione coincidono: partendo dal proprio vissuto l'artista s'interroga sull'esistenza umana e produce un monologo interiore. «I miei scritti sono io»: dichiara August Strindberg. «La mia arte è un'autoconfessione. [...] ho sempre pensato e sentito che la mia arte potrebbe aiutare gli altri a fare luce nella loro ricerca di verità»: scrive Munch all'amico filosofo Eberhard Grisebach. In questo schema intellettuale s'inserisce anche Henrik Ibsen, uno dei primi e più grandi poeti del tramonto borghese di fine Ottocento. Il drammaturgo

¹ Jasper Karl, *Genio e Follia. Strindberg e Van Gogh*, Raffello Cortina Editore, Milano, 2001, pag. 24.

² Perrelli Franco, *Strindberg la scrittura e la scena*, Le Lettere, Firenze 2009, pag. 10.

³ Munch Edvard, *I quaderni dell'anima*, Nuova Editrice Berti Parma, 2020, pp. 77, 78.

norvegese afferma: «ogni mia creazione si origina in un mio umore e in una situazione esistenziale».

A Berlino nei primi anni Novanta dell'Ottocento Munch frequenta un gruppo d'intellettuali che si riunisce alla porta di Brandeburgo all'osteria, ribattezzata da August Strindberg, *Al Maialino Nero*. Per Munch l'incontro con il drammaturgo di Stoccolma, personalità di spicco nel cenacolo scandinavo berlinese, è decisivo. Il giovane affitta un atelier e conduce vita da bohème nell'inverno del 1892-93, dopo un'estate trascorsa in Norvegia a dipingere paesaggi simbolisti. Un anno dopo esce la prima monografia a lui dedicata con un saggio del polacco Stanislaw Przybyszewski. Durante la permanenza berlinese frequenta lo storico dell'arte Julius Meier-Graefe, il poeta svedese Ola Hansson, il poeta danese Holger Drachmann, il drammaturgo norvegese Gunnar Heiberg, lo scrittore finlandese Adolf Paul. Della bella Dagny Juel, moglie di Stanislaw Przybyszewski, s'innamora. Con gli amici nordici condivide idee e discorsi visionari in ambito artistico, sociale e politico. Ritrova nei colleghi militanti un

orientamento anticonformista teso alla libertà espressiva simile a quello vissuto vicino all'anarchico Hans Jæger al tempo in cui frequentava l'ambiente bohémien di Kristiania. «Conobbi Hans Jæger e accolsi il suo invito a 'dipingere la mia vita'. - afferma Munch - *Bambina malata* segna la mia rottura con l'Impressionismo: in quest'opera ho cercato infatti di plasmare l'espressione (Espressionismo)».⁴

Nel 1880 s'iscrive alla Scuola Reale di Disegno, dopo aver abbandonato gli studi all'Istituto Tecnico di Oslo, intrapresi per compiacere il padre che con la morte della moglie inizia a soffrire di un disturbo maniaco-depressivo. Quell'anno, l'8 novembre, Munch nel diario annota: «Oggi ho deciso di diventare pittore». Si forma presso lo scultore Julius Middelthun e il pittore Christian Krohg, massimo interprete del naturalismo. Allora in Norvegia non esistevano accademie d'arte; la prima è del 1909. Soggiorna per lunghi periodi a Parigi e Berlino, dove torna più volte mentre d'estate

⁴ Munch Edvard, *I quaderni dell'anima*, Nuova Editrice Berti Parma, 2020, pag. 31.

frequenta Oslo per esporre e Åsgårdstrand per dipingere. Guidato da geniale istinto creativo, Munch romperà presto con la concezione naturalistica per scandagliare con vitalità emotiva i tormenti dell'anima. Interessato ai sentimenti intimi dell'uomo, affina un modo di dipingere che si distingue dai precedenti anche, e non solo, per l'impeto fisico. Alla soglia del nuovo secolo interpreta le inquietudini dell'individuo per consegnare, dipinta, incisa e scritta, la propria condizione umana universalizzandone i significati.

A Berlino realizza alcuni dei dipinti più importanti e inizia una consistente produzione grafica. Il debutto in Germania porterà Munch al successo europeo. Nell'autunno del 1892 il pittore Adelsteen Normann, colpito dai dipinti esposti a Oslo, invita il connazionale, da membro del comitato espositore, ad allestire una mostra presso il *Verein Berliner Künstler* [Associazione degli artisti berlinesi]. Munch arriva con cinquantacinque tele eseguite tra 1889 e il 1892. I dipinti suscitano contrarietà tra gli artisti e i critici d'arte così da essere rimossi sette giorni dopo l'inaugurazione

della mostra. Cariche di energia creativa e inquietudine esistenziale, le pitture turbano gli spiriti conservatori dell'ambiente tedesco che denigrando l'arte munchiana finiscono per pubblicizzarla.

L'opera incisoria esalta i fondamenti della pittura munchiana, ne sintetizza il valore. Munch semplifica la forma sopprimendo il superfluo. Influenzato dal tedesco Max Klinger, nella tecnica incisoria ritrova la sicurezza che la vita non gli dà. In una lettera all'artista del 1905 Max Linde scrive: «Sono contento che Ella voglia dedicarsi di nuovo all'acquaforte. Io credo che il punto centrale di tutta la sua arte stia nella grafica». Tre anni prima Munch per il medico di Lubecca realizzava quattordici acqueforti e due litografie raffiguranti i rappresentanti della sua famiglia e il giardino della sua casa. Su una lastrina di rame che teneva in tasca Munch incideva subito le idee che gli sorgevano alla mente: riferisce il medico tedesco appassionato d'arte.

Durante il soggiorno berlinese Munch decide di ricreare in acqueforti, litografie, silografie i dipinti più densi

di significato. Con l'arte incisoria intende raggiungere un pubblico più vasto nella speranza di vendere le verità stampate più facilmente di quelle dipinte. Lo spostamento delle grandi tele richiedeva sforzi elevati con il rischio di importanti danneggiamenti in fase di trasporto. Distaccandosi da ogni procedimento tradizionale, Munch grafico si mostra inventivo. Raggiunge un'eccezionale padronanza tecnica arrivando a stampare fino a diciotto varianti dello stesso motivo. Nel 1895, l'anno in cui muore il fratello, esegue il suo primo autoritratto a stampa. Il volto pallido disegnato con una puntina litografica e circondato da uno strato coprente nero d'inchiostro indiano rievoca la ritrattistica incisa dello svizzero Félix Vallotton. In quegli anni catalizzato dal mistero della morte, Munch ricrea in litografie nere monocromatiche, ancor più espressive dei dipinti, i noti motivi, quali *Madonna*, *Vampiro* e *Urlo*. Nell'inverno del 1896 a Parigi lavora al fianco di Auguste Clot. E, mentre

dallo stampatore francese realizza le prime litografie a colori, frequenta i "martedì" di Mallarmé. Munch incisore usa, oltre alla carta bianca, la carta in tinta brunastra, giallognola, grigia o verde, più raramente celeste, rossa o viola. Sceglie la più adatta al motivo: carta cinese o giapponese, carta comune o cartoncini di diverso spessore. Per le silografie adopera legni morbidi, come l'abete, il pino e il mogano; utilizza anche il compensato. Per far emergere le venature raschia con carta vetrata o immerge nell'acqua il legno eliminando la materia morbida sotto la quale nasconde il disegno della fibra. Munch mostra massima fantasia da litografo, utilizza la matita litografica, l'inchiostro di china, la punta da incidere, il temperino e il raschietto.

Nel cervello dell'uomo (1897) riposa una donna nuda. La silografia rosso vivace degli anni giovanili allude alle immagini mitiche che dominano la fantasia strindberghiana. (fig. 02) Il mondo sentito come un inferno è visione appresa



02

dal mistico settecentesco Emanuel Swedenborg, autore che Munch conosce tramite la frequentazione di August Strindberg. I “matrimoni dell’Inferno” descritti in *De Coelo et Inferno* (1785) suggestionano il pittore che in quel periodo è sopraffatto dai conflitti con l’amante Emilie Tulla Larsen. Nella stampa, oltre all’esperienza swedenborghiana, riaffiora l’immagine dell’uomo creatura ibrida, figlio della donna e del

demonio, costretto dalla propria doppia natura a operare il Male pur volendo il Bene.

Le “donne pericolose” strindberghiane abitano l’arte munchiana. Le travagliate relazioni sentimentali del pittore con le donne rievocano il tormentato rapporto del drammaturgo con l’universo femminile. La «lotta dei sessi» è, prima di tutto, «lotta dei cervelli». Nasce dalla rottura del primo rapporto coniugale di August Strindberg il personaggio di Laura che, nel dramma *Il Padre*, per Nietzsche “un capolavoro di dura psicologia”, dichiara: «È strano, ma non sono mai riuscita a osservare un maschio senza sentirmi superiore». Da terribile amazzone Laura riesce a liberarsi del marito. «Ci sono troppe donne che governano in casa tua»: obietta il Pastore al Capitano. Preoccupato dal carattere subdolo della malvagità femminile, August Strindberg ritiene necessaria una riscossa del patriarcato sul matriarcato. Munch dà volto a un’ossessione che evidentemente segna l’esperienza artistica e letteraria di fine Ottocento. Mentre legge Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche e Søren

Kierkegaard mette in campo le forze sconosciute e incontrollabili, le emozioni oscure. Secondo lo studioso Marco Alessandrini nelle tensioni creative munchiane abita il sonnambulismo, l'allucinazione, il contatto telepatico tra gli esseri umani. Lo stesso Munch si definisce «un sonnambulo che cammina lungo il crinale di un tetto», e afferma: «serenamente cammino dentro i sogni che sono la mia vita, soltanto così posso vivere».

Il rosso è il colore dell'amore e del dolore, dei ricordi emorragici dell'infanzia, di un Munch che aspira a «un'arte che nasce dal sangue del cuore»⁵. Diventa lo sfondo di *Autoritratto con machera di donna* (1891-1892), dove l'artista si dipinge sovrastato da un volto demoniaco femminile con ali da pipistrello, una gorgone sospesa come una spada di Damocle. A infiammarsi del colore del sangue è *Testa di donna su fondo rosso* (1894). La casa rossa nel dipinto *Vite vergine rossa* (1898-1900) è la *Casa di Rosmer*

⁵ Alessandrini Marco (a cura di), *Edvard Munch. Frammenti sull'arte*, Abscondita, Milano, 2007, pag. 28.

della quale Rebecca West, la protagonista del dramma ibseniano, afferma: «mi ha svuotata della mia volontà d'un tempo e ho finito per essere soggiogata, distrutta. Oggi, sono rassegnata a non dover osare più nulla. È finito il tempo, per me, di prendere la pur minima iniziativa». In Munch «il colore deve bruciarsi nella sua stessa violenza: non deve significare ma esprimere», afferma lo storico dell'arte Carlo Giulio Argan. In un abbozzo di lettera che Munch scrive a una donna tedesca senza nome si legge: «Per noi norvegesi tutto iniziò con *La stanza rossa* – l'universo chiamato Strindberg – il solo che insieme a pochi altri scrittori abbia saputo suscitare inquietudine».⁶ *La stanza rossa*, in italiano tradotto *La sala rossa*, è il primo grande successo strindberghiano di scandalo. È la sala del ristorante Berns di Stoccolma, chiamata così per il colore del suo arredamento, dove si riuniscono «artisti e altri scontenti» che denunciano i valori consacrati come «roba vecchia». Il romanzo sintetizza

⁶ Alessandrini Marco (a cura di), *Edvard Munch. Frammenti sull'arte*, Abscondita, Milano, 2007, pag. 75.

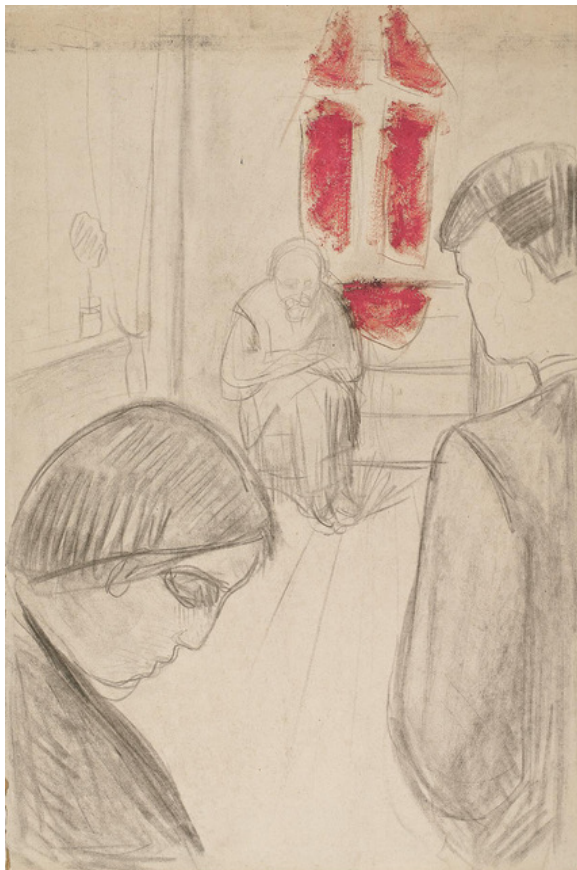
la consapevolezza di rapporti interumani fondati sulla menzogna, esce nel 1879, due anni dopo il matrimonio dell'autore con Siri von Essen, moglie in prime nozze del barone Wrangel. Pochi anni prima ai coniugi Wrangel il celibe August Strindberg scriveva: «Ah se potessi scrivere la storia della Sala rossa, sarebbe in sintesi la storia del nostro tempo!».

Nell'atto creativo Munch trova il farmaco spirituale che gli rende sopportabile un'esistenza difficile. «Quando dipingo la malattia e la sofferenza avverto una benefica liberazione»: scrive il pittore rimasto orfano della madre a soli quattro anni. Laura Catherina Bjørstad muore trentenne di tubercolosi. Sarà la zia Karen Marie a occuparsi della casa Munch e dei cinque nipoti. Il dipinto *La madre morta e la bambina* del 1897-99 racconta il dolore per il lutto. La sorellina prediletta di Edvard, Johanne Sophie, indossa un abito rosso-arancio; davanti al letto di morte si copre con le mani le orecchie, gesto che rimanda all'*Urlo*. Munch



03

memorizza l'atto di fronte a una mummia peruviana con le mani attorno al teschio, esposta al Musée de l'Homme di Parigi. L'episodio straziante ricompare in una litografia più tarda, del 1901, che ritrae madre e figlia in controparte rispetto al dipinto. (fig. 03) Dell'incisione berlinese, stampata in nero e in brunastro su carta bianca e giallognola si conoscono tre stati: il primo senza il trattamento



04

all'acquatinta, i due successivi rielaborati con acquatinta e puntasecca.

Mentre Johanne Sophie quindicenne muore di tubercolosi, la sorella minore di Edvard, Laura Cathrine, manifesta i primi sintomi di schizofrenia. Trascorsi pochi anni, muoiono anche il padre Christian, medico dell'esercito, e il fratello Peter Andreas, il primo di ictus cerebrale, il secondo di polmonite. Munch dipinge l'agonia di Johanne Sophie in *Morte nella camera della malata* (1893). In un interno claustrofobico la giovane morente siede tra i familiari dando le spalle allo spettatore. Munch si dipinge appena dietro la sorella Inger che sta in piedi, mentre Laura siede in primo piano. Tra i bozzetti precedenti la formulazione finale del dipinto si distingue un disegno a carboncino e gouache. In primo piano si riconoscono un uomo e una donna. Vicino alla finestra un anziano sta in preghiera, seduto su una seggiola. Alle spalle del vecchio accende alla finestra una macchia rossa, allusione al dolore, al sangue che unisce nella morte e nella malattia. (fig. 04)

Nell'inverno tra il 1899 e il 1900 Munch è ricoverato al sanatorio norvegese di Kornhaug per tubercolosi polmonare; pochi mesi dopo in una clinica in Svizzera. A Parigi e Berlino aveva fatto uso smodato di sonniferi e stimolanti che gli avevano causato crolli di nervosismo, stati aggravati dall'abuso di alcol. Nell'ottobre del 1909 accetta di essere ricoverato a Copenaghen, incoraggiato dall'amico Emanuel Goldstein che gli suggerisce di concedersi del riposo. Con il poeta danese aveva condiviso l'esperienza del soggiorno a Saint-Cloud. Nella clinica psichiatrica privata diretta dal neurologo Daniel Jacobsen, conosciuto come lo psichiatra degli artisti scandinavi, trascorre otto mesi. Sottoposto a trattamenti di elettroshock protetto, esposizioni al sole e bagni con essenze di pino, Munch trasforma la propria stanza d'ospedale in una sorta di atelier. In memoria del ricovero danese scriverà: «L'unico mio conforto in quel frangente era che la mia capacità di dipingere appariva intatta. Ne ho parlato con il professor Jacobsen, quando ho dipinto il

suo ritratto subito dopo esser stato costretto a letto per un mese. Sono stato fedele alla dea dell'arte e adesso in contraccambio lei resta fedele a me».⁷

Al centro delle riflessioni di Munch ci sono le enigmatiche relazioni sentimentali tra l'uomo e la donna. Parlando dei suoi dipinti afferma che molti ritraggono «le impressioni di quella vita interiore in cui l'anima tenta di trovare una soluzione per il combattimento tra uomo e donna chiamato amore».⁸ Tanja Langer nel narrare in forma di romanzo la vita seducente di Munch si sofferma sugli amori, temuti e idealizzati, e sulle malattie. Scrive: «C'è chi vuole vedere in questo una filosofia, la filosofia dei sessi. Lui vuole dare espressione a un'esperienza, aiutare gli altri, comprendere se stesso. Ritrae Rosa, la testa china, una ragazza in lacrime. E di nuovo, uomini e donne, donne e uomini. Avvinghiati gli uni alle altre, baci, fino all'intreccio

⁷ Alessandrini Marco (a cura di), Munch Edvard, *Frammenti sull'arte*, Abscondita, Milano, 2007, pag. 51.

⁸ Alessandrini Marco (a cura di), Munch Edvard, *Frammenti sull'arte*, Abscondita, Milano, 2007, pag. 70.

letale. Triangoli di gelosia».⁹ Le parole della scrittrice tedesca rievocano le indagini dello psichiatra e psicoanalista Marco Alessandrini. Secondo l'italiano le instabilità emotive ed esistenziali portano a un'energia creativa. Le creazioni grafiche e pittoriche munchiane sono la trasposizione di ossessioni psicologiche. Fotografata da Munch in una stanza d'albergo a Warnemünde, nuda con la testa china e i capelli raccolti, davanti a un letto sfatto, Rosa Meissner è la modella di *Ragazza in lacrime*. Il dipinto è coevo ad *Amore e Psiche*, opera in cui l'uomo ripudia la donna traditrice. Nella contrapposizione luministica tra il maschile e il femminile si rintraccia l'influenza dell'arte della fotografia. Munch pittore sperimenta le «linee della lunghezza di un metro, dello spessore di un metro, dello spessore di un pollice, dipinte in orizzontale, in verticale e in diagonale». La tecnica delle pennellate lunghe riaffaccerà in *Consolazione*, tela del 1907 che si rifà a un'acquaforte degli anni Novanta. (fig. 05)

⁹ Langer Tanja, *L'anima inquieta. Il male di vivere di Edvard Munch*, Electa Storie, Milano, 2016, pag. 23.

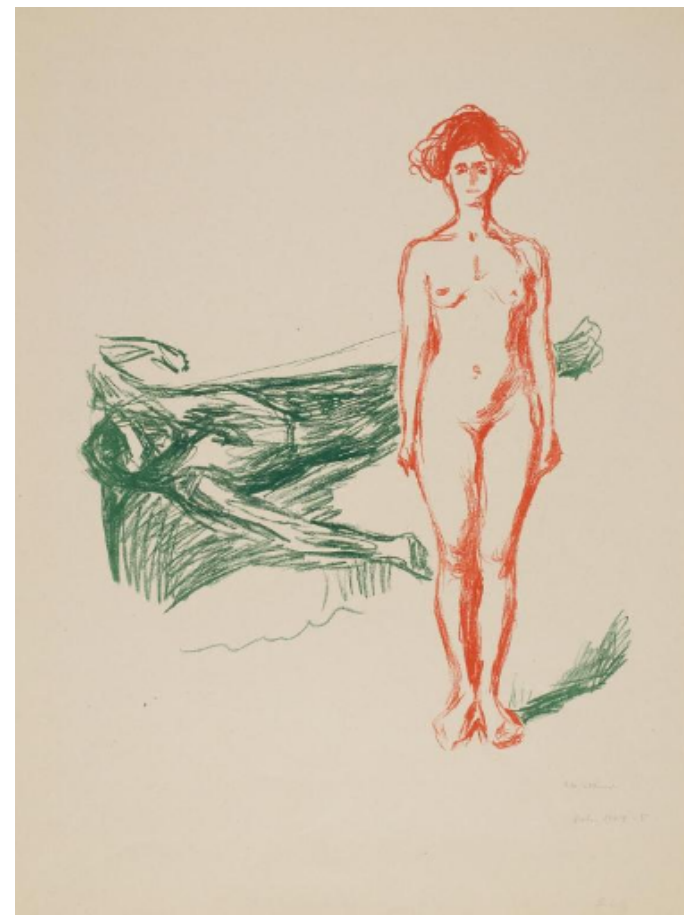


05

Un uomo tenta invano di alleviare la disperazione della donna che seduta accanto si copre il volto con le mani. Con tono quasi lirico Munch mette in scena le potenti forze dell'amore e del dolore che vive con grande intensità.

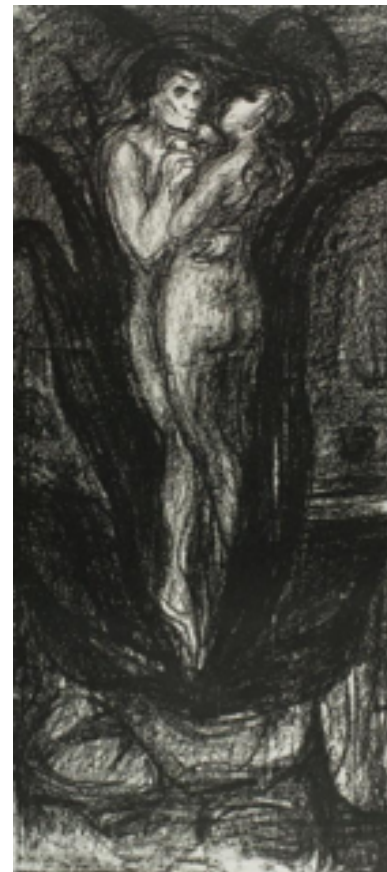
Regna indiscussa nell'opera di Munch la superiorità spirituale di una donna che tutto propone e dispone. Mentre

l'uomo vive gli stati dell'amore, dalla *Gelosia* alla *Sorpresa*, nell'estraniazione. Al *topos* della donna assassina e dell'uomo vittima Munch dà forma e colore in *La Morte di Marat*. (fig. 06) Il rivoluzionario francese colpito a morte dalla giovane Charlotte Corday è l'alter ego del pittore. Riproposta in una doppia versione pittorica, la scena allude alla rottura del fidanzamento tra Munch ed Emilie Tulla Larsen. Un rapporto di amore-odio che termina con un incidente. a Åsgårdstrand nel 1902, pochi anni dopo il suo inizio. Munch rimane ferito alla mano sinistra, perdendo parte di un dito, a causa di un proiettile partito accidentalmente. L'artista tenta di sottrarre il revolver dalle mani dell'amante che, temendo l'abbandono, lo minaccia con l'arma da fuoco. Munch non cede alle richieste dell'amante desiderosa di sposarsi. Ostile verso il vincolo coniugale, teme di perdere la libertà e di trasmettere le fragilità ereditate alle successive generazioni. Nelle novelle matrimoniali della prima serie di *Sposarsi* (1884) August Strindberg descrive le case borghesi come «cellette in cui stiparsi».



06

«Si pensi a una stella che emerge dall'oscurità e incontra un'altra stella ... brilla per un secondo e poi si eclissa di nuovo nell'oscurità. Esattamente in questo modo avviene l'incontro tra uomo e donna: traggono piacere l'uno dall'altro, illuminati dalla fiamma dell'amore, ma quando questa si estingue, le loro strade divergono nuovamente. Solo pochi restano legati in un'unica ardente fiamma, perfettamente congiunti».¹⁰ Le parole svelano il cosmo poetico munchiano sul tema dell'amore. Il rimando è a un immaginario duale, dove il maschile si contrappone al femminile. La coppia vive nella fiamma danzante dell'*Inferno* o nell'unione sognante dentro *Il fiore dell'amore*. (fig. 07) In una litografia del 1896, lunga, stretta e molto annerita, i corpi nudi di un uomo e una donna si baciano. Allungano i piedi e chiudono al petto le braccia piegate. Il contatto è ciò che unisce; gli amanti sembrano ignorare il movente dell'armonia



07

¹⁰ *I destini umani sono come i pianeti* in: Edvard Munch, *I quaderni dell'anima*, Nuova Editrice Berti Parma, pag. 39.

simbiotica che li salda. Dentro la corolla di un fiore dalla forma allungata figurano come i pistilli di un amore spirituale.

Emergono dalle annotazioni diaristiche dell'artista riflessioni di carattere generale e resoconti di vicende personali. Carichi di tensione introspettiva gli scritti includono schizzi e disegni. La produzione scrittoria, pur presentando l'imprecisione di una scarsa scolarizzazione, prende forma in una pittura piena di vitalità dal disegno esplosivo e il colore espressivo. La replicazione dei motivi figurativi trova rispondenza nella riscrittura. Ritornano nei quaderni e nei taccuini le stesse frasi ricopiate, modificate, cancellate, corrette. Munch esplora i dilemmi della vita emozionale per liberarsi dagli eventi traumatici vissuti. L'effetto di riparazione del Sé accade nell'attività creativa, dove coscio e inconscio si toccano. Come Leonardo da Vinci «ha anatomizzato gli organi più reconditi del corpo umano e ha dissezionato cadaveri, io mi propongo la vivisezione dell'anima»: scrive l'artista. Entra nella narrazione munchiana, che si fa rielaborazione metamorfica dei ricordi,

dalla poesia al romanzo filosofico, l'atemporalità. «La memoria diventa, da problema, a risorsa»:¹¹ afferma Marco Alessandrini nel saggio dedicato all'artista *Scrivere per reinventare*. E mentre i conflitti personali diventano atmosfere grvide di spirito impersonale, i diari autobiografici mutano in un'opera d'arte dal messaggio universale. Al centro di una scrittura riparativa che cura dalla personale difficoltà di vivere c'è l'essere umano nel suo rapporto con l'altro e con la natura.

La scrittura in Munch è strumento di autoanalisi, luogo autobiografico. Il pittore dell'angoscia dichiarerà: «ho scritto per consolarmi». L'attività diaristica è precipua. Dipinti come *Disperazione* e *Urlo* sono nati da formulazioni scritte. Lo è anche la fotografia, in quegli anni sussidio per molti pittori nella ricerca dei rapporti tra spazio e figura. Christian Krog dipingeva sulla fotografia. A Berlino Munch esercita l'introspezione con un piccolo apparecchio Kodak

¹¹ Alessandrini Marco, *Scrivere per reinventare*, in: Munch Edvard, *Alpha e Omega e altri scritti*, Abscondita, Milano, 2024, pag. 101.

ritenendo, comunque, che «finché la macchina fotografica non potrà essere usata in Cielo o all’Inferno, non potrà mai competere con il pennello e la tavolozza».¹² L’autoscatto diventa punto di partenza per l’autoritratto.

In un decennio e poco più, Munch scrive *La città del libero amore* (1904), *Alpha e Omega* (1908), *L’albero della conoscenza del bene e del male* (1920). I titoli degli scritti evidenziano la dialettica tra sogno e realtà entro cui muove l’universo interiore munchiano, segnato da conflitti e polarità. Risalta per pregnanza, tra le immagini descritte nell’album *L’albero della conoscenza del bene e del male*, il ritratto che Munch dà di sé: «La mia anima somiglia a due / uccelli selvatici ciascuno dei quali / tira nella propria direzione». Un’esistenza lacerata tra l’inferno e il paradiso. Fin da bambino mostra salute cagionevole. Nei diari appunta: «Malattia, pazzia e morte sono gli angeli neri che hanno

attorniato la mia culla».¹³ Risale al 1903 *Autoritratto all’inferno*. Il dipinto è rappresentativo della capacità di trasporre in figurazione artistica scenari interni. Alle spalle dell’artista divampa un incendio. Le pennellate rosso-arancio, stese con una velocità da atto creativo catartico, vanno incupendosi sullo sfondo dentro una forma bruna, ricordo dell’ombra che in *Pubertà* accompagna la giovane adolescente.

«Alla rivolta intellettuale deve la sua libertà espressiva, dentro di lui le idee provocatorie di Jæger entreranno in collisione con la sua severa educazione puritana, una contraddizione che gli anni non scioglieranno»: scrive la studiosa Eva di Stefano. La lezione dello scrittore che inneggiava la libertà era l’opposto dell’insegnamento ricevuto dal padre, intriso di convinzioni religiose pietistiche. L’incompiuta opera scritta munchiana *La città del libero*

¹² Edvard Munch, *I quaderni dell’anima*, Nuova Editrice Berti Parma, pag. 75.

¹³ Alessandrini Marco (a cura di), Munch Edvard, *Frammenti sull’arte*, Abscondita, Milano, 2007, pag. 101.

amore rievoca *La Bohème* di Kristiana (1885), libro autobiografico di Hans Jæger, confiscato per blasfemia. Il romanzo apparirà di nuovo al mondo nel 1950. L'autore, che nella prefazione alla prima edizione definì il suo stesso libro «un mostro», sferza un duro colpo all'ordine sociale borghese della capitale norvegese. Il protagonista Hermman Eek lotta per la modernizzazione della società e per l'affermazione della verità, si esprime contro la morale cristiana, i privilegi dell'élite, l'istituzione del matrimonio in difesa dall'amore libero. Al centro della narrazione ci sono le pulsioni sessuali. I due protagonisti anelano incontri con donne avvenenti lungo il viale dedicato a Carlo Giovanni III. Le descrizioni notturne del boulevard norvegese rievocano *Sera sulla via Karl Johan* (1892), dove Munch s'identifica nell'uomo di spalle vestito di nero che cammina in senso opposto a una folla di volti spettrali. La pubblicazione del romanzo costò a Hans Jæger la perdita del lavoro di stenografo al Parlamento oltre a un'ingente multa e una condanna d'incarcerazione. Alla

parete della cella lo scrittore appese *Madonna*, dipinto di Munch, noto come *Donna che ama*. Le versioni pittoriche della donna nuda fino alla vita con l'aureola rossa, gli occhi socchiusi, un braccio dietro la testa e l'altro dietro i reni mancano della cornice simbolica aggiunta nelle successive traduzioni a stampa. (fig. 08) La madre procreatrice e la donna dispensatrice di morte si ritrovano riunite nella stessa figura su una tela che, secondo Munch, «dovrebbe essere inquadrata su un altare come rappresentazione della nascita e della morte».

Anche il romanzo del 1886 *Albertine* di Christian Krogh fu messo al bando. Il pittore norvegese scrive la storia di una sarta costretta alla prostituzione. E così, a un anno dall'uscita del volume di Hans Jæger, si riaccende il dibattito sull'ammissibilità della prostituzione pubblica e sulla tolleranza dei bordelli. Uguaglianza tra sessi, emancipazione femminile, rifiuto dell'indissolubilità del matrimonio sono ideali che «trovano eco nelle grandi figure femminili dei



08

drammi di Ibsen – penso, una tra tutte, a Nora di una *Casa di bambola*, che lascia il marito Torvald e la gabbia dorata in cui l'ha rinchiusa tramite un'unione matrimoniale di comodo».¹⁴

¹⁴ Tabarroni Luciana, *La parola e il segno: Ibsen e Munch*, in: Bolletino

Una donna sirena dai grandi occhi e dai lunghi capelli esce dall'acqua per incontrare un uomo seduto su un grande sasso in riva al mare. Nel pastello acquarellato *Incontro alla spiaggia. Uomo e sirena*, l'uomo in abito scuro, chiuso nel corpo e nei pensieri, con i gomiti che poggiano sulle ginocchia e le mani che sorreggono la testa, è la rievocazione di *Malinconia*, primo dipinto simbolista-sintetista di Munch. (fig. 09) Torna alla mente anche la più tarda *Sirena sulla spiaggia*, opera pittorica nata, dichiara Munch, da una visione: «Silenzio dove immoto – il mare respira ... Vi è una sirena là, nella stele della luna». Il disegno del 1897-1900 riporta vicini il maschile e il femminile. Sulla destra un filare d'alberi, in lontananza una costruzione: sono gli elementi di un paesaggio appena abbozzato. Munch cerca la forma grafica migliore per legare in un connubio sintonico l'essere umano alla natura. Ricalca con linee ondulate il profilo dell'acqua, dei sassi e dei corpi, con un blu intenso i punti più

del gabinetto dei disegni e delle stampe della pinacoteca nazionale di Bologna, n.1, 2008, pp. 133-137



09

espressivi. Nel colore del lapis, di fronte alle onde, la “donna del mare” incanta l’uomo borghese. Ellida, la protagonista del dramma ibseniano *Donna del mare*, asserisce che «se gli uomini dal principio si fossero abituati a vivere la loro vita sul mare - anzi nel mare – sarebbero giunti a ben diversa

perfezione. Sarebbero migliori e più felici».¹⁵ La forza magnetica del misterioso mondo marino affascina Munch e gli amici scandinavi. L’ispettore alla pesca Axel Borg, protagonista del romanzo *Sul mare aperto*, muove la lotta tra i sessi al suo arrivo nell’isola di Österskär. August Strindberg dà voce attraverso il personaggio inventato, un superuomo nietzschiano, ai propri pensieri. «Basta con la speranza della sua giovinezza di trovare la donna che cercava: la donna nata con intelligenza sufficiente di comprendere l’inferiorità del proprio sesso».¹⁶

Con la serie litografica *Separazione e Attrazione* prendono forma i sentimenti che scaturiscono dal distacco e dal contatto affettivo. (fig. 10) Sono teste di uomini e di donne che con la loro essenzialità formale raccontano universi emotivi opposti e complementari. Si guardano, s’ignorano.

¹⁵ Perrelli Franco, *Henrik Ibsen, un profilo*, Edizioni di pagina, Bari, 2024, pag. 132.

¹⁶ Strindberg August, *Mare Aperto*, Federico Tozzi Editore, Milano, 2014, pag. 197.



10

La capigliatura femminile lega gli amanti che vivono continui trapassi da stati di attaccamento ad altri di allontanamento. Nel 1929 ricordando i lavori d'esordio Munch scrive: «le predominanti linee ondulate denotavano e suggerivano vibrazioni dell'etere – con la sensazione di un legame tra i corpi».¹⁷

¹⁷ Alessandrini Marco (a cura di), *Edvard Munch. Frammenti sull'arte*, Abscondita, Milano, 2007, pag. 40.



11

L'essere umano in Munch cerca *consolazione* nell'altro sesso. L'atto consolatorio è glorificato in *Vampiro*, soggetto replicato in pittura come in stampa. La pericolosità abita nella donna dominatrice in *Amore e dolore*, titolo con cui fu esposta la prima versione pittorica del 1894. La serie della donna-vampiro esalta il ritorno dell'uomo al grembo



12

materno. Lunghi i capelli della donna madre, rossi i capelli della donna fatale ricadono sulla testa china dell'uomo che nasconde il volto tra le sue braccia. (fig. 11)

Munch disconosce lo stato di pace. In ogni sua creazione c'è qualcosa che punge; la consolazione ripensata trasforma di volta in volta in travolgente passione o in irrequieto timore.



13

Nell'acquaforte *Il morso* del 1914 Munch effigia il piacere carnale. (fig. 12) Una giovane coppia infuoca nell'estasi amorosa. La donna con la testa reclinata all'indietro spalanca le orbite degli occhi al cielo. I capelli le ricadono sulle spalle e sulla schiena. Dell'uomo, con la testa tra i seni dell'amante, Munch mostra il braccio, la nuca e il volto. Della giovane, che

molto ha della *Madonna*, restituisce la bellezza di un corpo energico. Coeva è l'acquaforte *Il gatto*, ritratto di un'intimità sessuale diversa. Sfuma ogni congiunzione, tra i corpi icastici vive un gioco di tensioni. (fig. 13) La donna tentatrice distesa supina allunga le braccia all'uomo che, seduto accanto, all'abbraccio intorno al collo irrigidisce e punta le mani a terra.

Morsi e baci nutrono il discorso amoroso munchiano. Il bacio diventa premessa di una conciliazione amichevole. *L'albero della conoscenza del bene e del male* apre con il testo di una poesia intitolata *Il bacio* che recita così: «labbra brucianti contro le mie / cielo e terra hanno cessato di esistere / e occhi neri immersi in fondo ai miei». ¹⁸ Nel dipinto *Il Bacio* (1897) i corpi degli amanti si fondono. L'uomo protegge la donna. In un momento di tenerezza che concilia, rintocca un senso di colpa e perdizione. La critica riconduce

¹⁸ Alessandrini Marco (a cura di), Munch Edvard, *Alpha e Omega e altri scritti*, Abscondita, Milano, 2024, pag. 52.

l'amorevole scena a un episodio vissuto dall'artista. Nelle molte versioni dipinte e incise i due amanti, ritratti in posizioni diverse, forse nell'atelier del pittore, mancano dell'appoggio a terra. Vivono di spirito, lontani dalla concretezza della realtà. L'incompletezza della figura umana turba lasciando intendere come le incertezze del destino incombano sull'uomo. I baci munchiani sono ritratti di una dolce appartenenza, aperta alle più oscure interpretazioni. Fanno eccezione all'interno delle varie formulazioni due opere grafiche, significative seppur minute: un disegno a matita del 1889, intitolato *Addio Bacio*, raffigurante gli amanti a figura interna in uno studio arredato da una lampada e un cavalletto da pittore e la prima versione pittorica del 1891, *Il bacio alla finestra*, che restituisce la stessa scena dell'abbozzo su carta con una sedia al posto del cavalletto. In un'acquaforte e puntasecca del 1895 Munch raffigura gli amanti ignudi. (fig. 14) Se il disegno del 1889 costituisce la versione embrionale della successiva ricerca figurativa sul più sublime dei gesti d'affetto, la stampa del 1895 si mostra come



14

un momento di passaggio tra le versioni precedenti e quelle successive, dove la coppia si mostra sempre in abiti. E così,

Munch “pittore del bacio” esplora, seppur per poco, la nudità, tema che diverrà centrale nella produzione della tarda maturità, eloquenti in tal senso sono le grandi tele *Bagnante* (1918) e *Nudo femminile* (1920).

La riflessione sulla variante nuda del bacio si colloca tra il 1894 e il 1896. Testimoni sono due schizzi dal tratto nervoso, eseguiti l'uno a matita nel 1894 l'altro a penna nel 1896: la coppia appare nuda nella prima soluzione, vestita nella seconda. Da questo momento in poi Munch studierà l'effetto del controluce abbandonando la restituzione realistica. La finestra raffigurata sullo sfondo, fino allora in maniera dettagliata e per intero, si mostra timidamente nelle versioni pittoriche, scompare in quelle incise. Dal 1895 la coppia avanza in primo piano occupando completamente la scena. Nelle stampe del 1897 gli amanti in abiti figurano stilizzati, uniti nell'abbraccio, dentro una forma, che la critica definisce dall'aspetto fallico, rimarcata all'esterno da linee sinuose. (fig.15) La narrazione visiva diventa astratta, perde profondità mentre il segno grafico muove in libertà. Nell'aura



15

che chiude l'uomo e la donna dentro un bacio universale, che irradia amore, si riconosce la voce del mare, si riconoscono le onde dell'acqua, in Munch motivo ricorrente, basti pensare alle spiagge, ai paesaggi ondulati delle cittadine di mare.

La lunga rielaborazione figurativa sul bacio, estesa a più di un decennio, lascia intendere la portata del percorso compiuto da Munch negli anni in cui frequenta l'ambiente nordico di Berlino verso un'idea d'arte nuova e autonoma. Il pittore norvegese si allontana da ogni orientamento naturalista approfondito a Parigi quando, lavorando nell'atelier di Léon Bonnat, conosce i maggiori artisti impressionisti. Attraverso il linguaggio indiretto del non finito, nei primi anni Novanta comincia a scandagliare con libertà espressiva la verità interiore. Annulla ogni relazione con il visibile oggettivo per penetrare la soggettività sulla scorta della lezione del filosofo danese Søren Kierkegaard che sosteneva un'arte basata sulla propria esperienza di vita.

Diverse sono le serie dedicate al *Bacio della morte* (1899) e al *Bacio sui capelli* (1915). Un teschio poggia sulla



16

guancia di una donna dai lunghi capelli neri. La morte sorride all'amica avvenente che ripiega la bocca e fugge dal guardare la terribile compagna. L'immagine femminile dai lineamenti sfilati e dalle arcate sopraciliari marcate rievoca la precedente serie incisoria *Sulle onde dell'amore*. La donna socchiude gli occhi al bacio che dall'amante riceve sul collo. (fig. 16, 17) Vero è che l'erotismo in Munch trionfa nella morte come



17

nell'amore. E la capigliatura femminile marchia l'arte figurativa. Della violinista Eva Moducci, ritratta in litografia nel 1903, rimane impressa la grande massa di capelli neri che incornicia la dolcezza di un viso incantevole, appena abbozzato, e si raccoglie attorno a una *spilla* esagonale al centro del petto. Nel volto maschile della silografia parigina del 1896 *Testa d'uomo nei capelli di donna* la critica ha



18

riconosciuto lo scrittore Stanislaw Przybyszewski. (fig. 18)
I fatali capelli della donna, tenuti liberi, avvinghiano l'uomo,
lo seducono trattenendolo a sé. In una composizione blu-

verdastra spiccano il rosso-mattone del viso e dei capelli
femminili e il bianco del volto maschile. Il rosso-inferno e il
bianco-paradiso in Munch s'incontrano in uno sposalizio che
sanguina.

Interessato più al corpo umano meno alla sua
restituzione a figura intera, soluzione che adotta solo nei
ritratti ufficiali, Munch dipinge e incide perlopiù teste e busti.
Tre opere grafiche, realizzate a distanza di un tempo
abbastanza rilevante da capirne il valore, costituiscono un
notevole esempio sul ritratto di testa e di coppia. La
successione delle incisioni *Tête-à-tête* (1894) *Testa a testa*
(1905) e *Odio* (1930) evidenzia la crescente presa di dominio
del femminile sul maschile. Vicino alla finestra, dentro un
abito di una sobrietà quasi collegiale, la giovane donna di
Tête-à-tête siede dietro le nuvole di fumo che fuoriescono
dalla pipa dell'uomo seduto accanto. La donna è Inger, la
sorella minore di Munch, l'uomo è Karl Jensen Kjell, un
amico dell'artista. (fig. 19) La stampa ripresenta in
controparte, con differenze d'inquadratura, la scena dipinta



19

nel 1885, dove la coppia siede a un tavolo in un ambiente indefinito. Si conoscono tre stati di questa incisione, stampata a Berlino in nero su carta bianca o giallognola e in brunastro su carta giallastra.

Al volgere del secolo la donna munchiana si spoglia e scioglie i capelli. Chiude gli occhi, si toglie dalla bocca il

sorriso da brava ragazza e abbraccia con desiderio l'uomo che ama. La silografia *Testa a testa* del 1905 eseguita con un solo legno è stata stampata a Berlino negli esemplari a colori e a mano da Munch tanto in nero su carta bianca quanto in verde, rosso e grigio chiaro. (fig. copertina) Nel volto maschile la critica ha riconosciuto i lineamenti dell'artista, ancor più evidenti in un dipinto coevo che ritrae la coppia a mezzo busto. E così, Munch ritrattista affida alla donna il ruolo di guerriera. La donna prende il sopravvento sull'uomo. Nella coppia diventa l'anima più pericolosa. In *Odio* la gigante testa femminile, che si mostra come un'apparizione frontale, prevale su quella maschile, ritratta di profilo con gli occhi chiusi. (fig. 20) La gelida donna gialla con gli occhi al cielo preme una chioma di vaporosi capelli ricci sul soffitto di una stanza evidentemente troppo piccola. Nello stesso anno in cui la stampa prende vita Munch rischia la cecità per la rottura di un vaso sanguigno dell'occhio destro, il sinistro era già danneggiato. Il trionfo della donna fatale s'ingigantisce agli



20

occhi malati dell'artista che in quel periodo studia i problemi visivi umani.

Un uomo e una donna nudi siedono in riva al mare in un'unione contemplativa. L'immagine trova eco nella litografia *Alba lunare* del 1908-09. Le due figure di spalle assurgono a sentimenti opposti. La stampa restituisce la

seconda scena di *Alpha e Omega*, esito, assieme a *Diario del poeta pazzo*, dell'attività condotta da Munch nel periodo trascorso in clinica a Copenaghen. Il poemetto in prosa dai toni satirici, illustrato da diciotto litografie, ricalca il racconto biblico nel quale la condizione edenica si risolve in catastrofe. Secondo lo studioso Arne Eggum con la tragica narrazione termina «l'intenso interesse di Munch per la lotta tra i sessi». Il testo che accompagna l'incisione recita così: «Alpha amava Omega; ogni sera sedevano abbracciati, vicini, contemplando la colonna dorata del chiarore lunare, sinuoso, sollevarsi e abbandonarsi lungo le acque che circondavano l'isola». È il lieto inizio di una storia che termina nel dramma della morte.

Stanti vestiti, lei in bianco, lui in nero, come *Due creature*, gli amanti tengono la giusta distanza così da essere chiamati *I solitari*. Munch realizza una lunga serie di stampe titolate *Due creature - I solitari*. (fig. 21) Si conoscono cinque stati della puntasecca su rame del 1895 e una silografia del 1899 eseguita con un legno diviso prima in due, poi in quattro parti, stampata nello stesso anno a mano da Munch in nero e



21

celeste su carta grigio chiaro e nel 1917 in diciotto versioni. Risale al 1892-95, invece, una prima versione pittorica, andata perduta. La serie è esemplificativa sull'iconografia munchiana che tratta il rapporto uomo-donna. Munch avvicina e allontana il maschile e il femminile, definendo immagini che sono lo specchio dei sentimenti affettivi dell'umanità.



22

La coppia di spalle ritorna unita in un abbraccio nella silografia a colori del 1905 *Verso la foresta*. (fig. 22) Pittore simbolista, figlio della cultura romantica tedesca, Munch cristallizza in forma e colore l'Eva e l'Adamo che c'è in ogni donna e in ogni uomo. Le figure si armonizzano con la natura che in Munch assurge a ruolo di regina. Nella terza scenetta di *Alpha e Omega*, i protagonisti «si addentrano nella

foresta, popolata di piante e animali strani». Alla *Foresta* segue la *Nube* nella successione incisoria. (fig. 23) Mentre Omega gioca con l'animale del peccato, Alpha fissa il vuoto sorreggendosi la testa con le mani a pugno sotto il mento e le braccia puntellate sulle ginocchia. In lontananza una nuvola nera annuncia l'arrivo della pioggia. Solo allora l'incantesimo tra la donna e il serpente cesserà. Le montagne e gli abeti specchiano nell'acqua. Il magico fiordo diventa l'Eden entro cui Munch racconta l'uomo moderno e le inquiete relazioni di coppia.

«Due automi della passione, e il rosso vestito della donna è come un'onda che artiglia il compagno, ma in quella danza ognuno dei due consuma la propria disfatta».¹⁹ Eva Di Stefano descrive così la coppia centrale dipinta in *Danza della vita* (1899-1900) da Munch che raffigura il ballo sui prati nella notte di San Giovanni, la più corta dell'anno.

¹⁹ Di Stefano Eva, *Munch*, «Art & Dossier» n. 96 ott. 2017 inserto monografico, Milano Giunti Editore, pag. 41.



23

La coppia vive tra la speranza e l'oscurità, tra il cielo e l'inferno. La donna cerca in ogni caso la libertà. La stessa libertà che Henrik Ibsen concede alle sue eroine, tanto apprezzata da Alberto Savino che del drammaturgo restituisce un prezioso ritratto, ricco di curiosità, nel testo *Vita di Enrico Ibsen*, pubblicato per la prima volta nel 1943 in sei puntate nel periodico *Film*. Il pittore e scrittore ateniese nell'invitare Henrik Ibsen a propugnare la causa della liberazione dei morti afferma: «È ora di fare per i morti quello che tu hai fatto per

la donna».²⁰ Il grande poeta norvegese, che perseguì il sogno di una società conciliata, in un discorso del 1885 dichiarò: «C'è ancora molto da fare prima che si possa affermare: siamo liberi. Ma temo che la nostra attuale democrazia non ce la farà a risolvere i problemi. Dovrà invece intervenire un elemento di nobiltà nella vita del nostro stato [...] Questa nobiltà che, spero, sarà conferita al nostro popolo ci verrà da due lati. Ci verrà da due gruppi che sono stati ancora irrimediabilmente guastati dalla pressione dei partiti. Ci verrà dalle nostre donne e dai nostri lavoratori».²¹ In Scandinavia dagli anni Sessanta dell'Ottocento l'emancipazione della donna diventa un tema bruciante, motivo di riflessione per letterati e artisti. Le figure femminili ibseniane sono creature imprigionate, nostalgiche della libertà. Tuttavia, secondo Franco Perrelli, massimo esperto italiano del teatro scandinavo, la questione femminile in Henrik Ibsen è un

problema non di parità ma d'identità. Per lo studioso «la denuncia della subalternità della donna trasfigura in un problema della specie».

Henrik Ibsen indaga la società «nel segreto della psicologia individuale, dove più insidioso si cela il compromesso tra l'autenticità della vita e la menzogna di regole di comportamento passivamente subite»;²² scrive Claudio Magris. L'immaginario munchiano affonda nella drammaturgia ibseniana che s'interroga sul senso del tragico della modernità. Luciana Tabarroni riconosce in Henrik Ibsen il «diretto precursore di Munch». Fra penna e bulino sta la sola differenza tra i due geni norvegesi che sono «il riflesso dei loro tristi e grandiosi paesaggi».²³ Dalla tragedia ibseniana, coraggiosa «di calarsi nel profondo per giungere all'essenza delle cose, senza infrangimenti e compromessi, alla ricerca solo di una verità assoluta», scaturisce *L'Urlo*.

²⁰ Savino Alberto, *Vita di Enrico Ibsen*, Adelphi, Milano, 1998, pag. 74.

²¹ Perrelli Franco, *Henrik Ibsen, un profilo*, Edizioni di pagina, Bari, 2024, pp. 120-121.

²² Claudio Magris, *La vita e le opere in: Ibsen Henrik, Spettri, Un nemico del popolo, L'anitra selvatica, Rosmersholm*, Garzanti, Milano, 2006, pag. 8.

²³ Ibidem.

Il dipinto, «manifestazione di una piena coscienza, diventa panico costringendo tutto l'universo a urlare».²⁴

Di Henrik Ibsen Munch lascia uno splendido ritratto in litografia. L'incisione berlinese del 1902 fu stampata in nero su carta bianca e su carta grigio-brunastra. Un testone bianco pieno di capelli e barba: il volto sguscia dal nero schienale di una poltrona del Grand Cafè, ritrovo degli artisti bohémien di Oslo, dove lo scrittore era solito pranzare. (fig. 24) «Tratti rabbiosi di matita litografica ne sottolineano impietosamente ogni ruga, ogni caratteristica espressiva, ogni pensiero, facendo diventare questo ritratto una biografia interiore, il sunto di un'intera vita. [...] Gli occhi pungono oltre il disegno, fissandoci senza incertezze, occhi coscienti e sicuri di un uomo o di un eroe che, isolato, ha dominato la vita». L'incisione anticipa di pochi anni l'olio su tela che restituisce la medesima scena. La dimensione caricaturale che contrassegna la serie litografica scompare nel dipinto del 1909-10, ammirevole per la fluidità spaziale conseguita



24

attraverso l'uso di macchie di colore fluttuanti. Il poeta si riconosce anche in un disegno a penna del 1928 dal tratto frettoloso, ritratto seduto al Grand Cafè in compagnia dello storico dell'arte Jappe Nilssen. Munch non tralascia di dipingere lo scrittore di drammi vicino a due giganti della storia del pensiero. Nell'azzurra luce del giorno dipinge *Geni: Ibsen, Nietzsche e Socrate* (1909). Ritrae Ibsen frontalmente

²⁴ Ibidem.

con gli occhi fissi sullo spettatore, Nietzsche di profilo mentre ammira il paesaggio, Socrate di tre quarti fra due allievi. L'acconciatura è il tratto distintivo: i basettoni rigonfi del norvegese, i baffi pronunciati del tedesco e la barba lunga del greco.

Profondo è il legame che unisce i due artisti norvegesi. Munch ricorderà con stima l'incontro con Henrik Ibsen alla mostra di Oslo del 1895 alla galleria d'arte Blomqvist, dove aveva esposto il *Fregio della vita*. «Sono molto interessato a quest'opera»: dice all'occasione il drammaturgo al pittore. Poi continua: «Mi creda, lei subirà il mio stesso destino: tanti più nemici avrà, ancor più saranno suoi amici». In merito a quel piacevole scambio Munch scriverà: «I miei ritratti lo divertivano e continuava a enfatizzare le qualità caricaturali. Alcuni anni più tardi Ibsen scrisse *Quando noi morti ci destiamo* (1899), un dramma il cui il protagonista è un famoso scultore norvegese incapace di completare un'opera a lungo ideata. Vi riconobbi parecchie "citazioni" del Fregio di Vita: l'uomo avvilito seduto accanto alle rocce di Malinconia;

il polacco tramortito, con un proiettile in testa di Gelosia; l'adolescente idealista rivestita del suo candore verginale; Maja, la seduttrice; la silhouette cadaverica della donna afflitta con lo sguardo vitreo e la testa ingabbiata dagli alberi; il destino di Irene: diventare infermiera, di *Le tre donne*»²⁵

Dipinti e stampe della produzione munchiana più matura sono vere e proprie scene di drammi. Nel 1906 Munch realizza i bozzetti delle scenografie di *Spettri* (1882) per il Deutsches Theatre di Max Reinhardt. In una litografia del 1920 un giovane con le mani in grembo sedie su una poltrona, inginocchiata accanto, con la testa china, sta una donna. (fig. 25) Il figlio pittore si chiama Osvald, la madre vedova Helene Alving. L'incisione illustra la fine del terzo e ultimo atto del dramma ibseniano la cui trama gravita attorno al tema biblico: le colpe dei padri ricadono sui figli. In una camera, dove regna il nero della poltrona e degli abiti, squillano il giallo della lampada e il rosso alla finestra, riverbero del fuoco

²⁵ Edvard Munch, *I quaderni dell'anima*, Nuova Editrice Berti Parma, pp. 84-86.



25

appiccato all'asilo, costruito in memoria del defunto Capitano Helving, che «è una punizione divina». Munch disegna la scena che precede il finale dell'opera in cui la madre consola il figlio colpito dalla sifilide ereditata dal padre libertino: «È stato solo un sogno Osvald, un sogno orribile ma niente di

più ... tutte queste cose spaventose, questi incubi, queste angosce te le sei solo immaginate, tesoro mio, sono solo un brutto scherzo della fantasia e della stanchezza».²⁶ L'opera drammatica termina con Osvald, avvertito da Munch come il proprio alter ego, che mormora: «Il sole, il sole».

I rapporti affettivi fra uomo e donna occupano le menti creative del più giovane August Strindberg e del più anziano Henrik Ibsen. I due intellettuali s'illuminano a vicenda in un rapporto di stima reciproca secondo Franco Perrelli. August Strindberg sposa le idee e gli atteggiamenti critici ibseniani. Henrik Ibsen, d'altro canto, apprezza l'impeto del dramma *Il Padre* e il nichilismo del romanzo *La Sala rossa*. «*Spettri* sono la *Sonata di spettri* di Ibsen»: dichiara il regista svedese Ingmar Bergman. Il figlio di August, Lindberg Strinberg, forse il più importante attore ibseniano del teatro nordico, ricorda che Henrik Ibsen nello studio teneva appeso il ritratto del collega svedese dipinto da

²⁶ Ibsen Henrik, *Spettri, Un nemico del popolo, L'anitra selvatica, Rosmersholm*, Garzanti, Milano, 2006, pag. 99.

Christian Krogh. In *Strinberg la scrittura e la scena* Franco Perrelli mette in luce come il drammaturgo svedese sia riuscito ad appropriarsi del primo Ibsen per poi rovesciarlo e scoprire l'autentico Ibsen. «Maestro da cui tanto ho imparato»: scrive August Strindberg con riferimento allo scrittore di *Casa di Bambola*. Nora, la protagonista del dramma tra i più famosi della storia del teatro, denuncia il matrimonio «come un passaggio dalle mani di un genitore a quelle di un marito».

«Vittima ma anche carnefice, comunque costruita con materiali arcaici, più vicini alla natura che alla società, la donna ibseniana cerca e trova luoghi fuori del tempo, acqua dei fiordi o selve o montagne, spazi anche onirici come nel teatro di Strindberg e via via in tutti i drammaturghi del Novecento».²⁷ Nel saggio *Il femminile in Ibsen* la studiosa Franca Angelini restituisce unitamente anche il profilo dell'eroina munchiana che artiglia e abbraccia la morte, da

²⁷ Magris Claudio, *Ibsen in Italia*, Nino Aragno Editore, Torino, 2008, pag. 42.



Arpia e da Donna. (fig. 26) La donna moderna aspira indipendenza morale ed economica. Respinge l'idea di vivere come una bambola in una casa perfetta. Nel dramma figurato di Munch, come in quello scritto di Strindberg e di Ibsen, la questione femminile diventa questione di sessi.

Il binomio verità-libertà è forza motrice della drammaturgia moderna che vive di relazioni cerebrali e coinvolgenti, nutre la fantasia incandescente strindberghiana, la passione educativa ibseniana e la creatività angosciante di Munch. Nell'equiparare Henrik Ibsen a Lev Tolstoj il filosofo Carlo Michelstaedter considera: «Non si accontentarono di esprimere le sensazioni superficiali della loro anima ma ne scrutarono la profondità per cavarne la nota più alta [...] Entrambi presero per il petto questa società soffocata dalle menzogne e le gridarono in faccia: "Verità!" Verità!"».²⁸ Incisione e intaglio non ammettono errori e correzioni, chiedono verità. «La verità è sfrontata»: ricorda August

Strindberg nel dramma giovanile *Maestro Olaf*. «La verità fa paura», dice Axel a Maria, ma non spaventa Munch che da incisore coglie la verità della vita, dalla nascita alla morte, con la stessa genialità poetica che mostra da pittore. E così facendo viaggia nei passionali percorsi dell'inconscio per Sé e per gli Altri, per l'Umanità.

Bibliografia

Alessandrini Marco, *La mente spiegata da Edvard Munch*, Edizioni Magi, Roma, 2009.

Chiappini Rudy (a cura di), *Edvard Munch*, Skira, Milano 1998.

Di Stefano Eva, *Munch*, «Art & Dossier» n. 96 ott. 2017 inserto monografico, Milano Giunti Editore.

Jasper Karl, *Genio e follia. Strindberg e Van Gogh*, Raffaello Cortina, Milano, 2001.

Jæger Hans, *La Bohème di Kristiania*, Lindau, Torino, 2020. (a cura di Luca Taglianetti)

²⁸ Magris Claudio, *Ibsen in Italia*, Nino Aragno Editore, Torino, 2008, pag. 9.

Ibsen Henrik, *Spettri, Un nemico del popolo, L'anitra selvatica, Rosmersholm*, Garzanti, Milano, 2006.

Ibsen Henrik, *Peer Gynt*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1959,

Ibsen, Henrik, *Quando noi morti ci destiamo*, Sonzogno Editrice, Milano, 1902.

Lagaard J. H. (a cura di), *Edvard Munch calcografie litografie silografie*, La Nuova Italia, Firenze, 1977.

Langer Tanja, *L'anima inquieta. Il male di vivere di Edvard Munch*, ElectaStorie, Milano, 2016.

Marras Giorgia, *Munch before Munch*, Tuss, Genova, 2014.

Magris Claudio, *Ibsen in Italia*, Nino Aragno Editore, Torino, 2008.

Munch Edvard, *Alpha e Omega e altri scritti*, Abscondita, Milano, 2024. (a cura di Alessandrini Marco)

Munch Edvard, *Frammenti sull'arte*, Abscondita, Milano, 2007. (a cura di Alessandrini Marco)

Munch Edvard, *I quaderni dell'anima*, Nuova Editrice Berti Parma, 2020.

Per Olov Enquist, *Strindberg: una vita*, Iperborea, Milano, 2012.

Perrelli Franco, *Henrik Ibsen, un profilo*, Edizioni di pagina, Bari, 2024.

Perrelli Franco, *Strindberg la scrittura e la scena*, Le Lettere, Firenze 2009.

Tabarroni Luciana, *La parola e il segno: Ibsen e Munch*, in: Bolletino del gabinetto dei disegni e delle stampe della pinacoteca nazionale di Bologna, n.1, 2008, pp. 133-137

Savino Alberto, *Vita di Enrico Ibsen*, Adelphi, Milano, 1998.

Strindberg August, *Mare Aperto*, Federico Tozzi Editore, Milano, 2014

Strindberg August, *Fiabe*, Feltrinelli, Milano, 2008.

Strindberg August, *Teatro da camera*, Adelphi, Milano, 1980.

Didascalie immagini della collezione del Museo Munch di Oslo (Photo © Munchmuseet)

Fig. copertina – Edvard Munch, *Testa a testa*, silografia, 1905

Fig. 01 - Edvard Munch, *August Strindberg*, litografia, 1896.

Fig. 02 - Edvard Munch, *Nel cervello dell'uomo*, silografia, 1897.

Fig. 03 - Edvard Munch, *Madre morta con bambina*, litografia, 1901.

Fig. 04 - Edvard Munch, *Morte nella stanza della malata*, carboncino e gouache, 1893.

Fig. 05 - Edvard Munch, *Consolazione*, puntasecca, 1894.

Fig. 06 - Edvard Munch, *La morte di Marat*, litografia, 1906-07.

Fig. 07 - Edvard Munch, *Il fiore dell'amore*, litografia, 1896.

Fig. 08 - Edvard Munch, *Madonna*, litografia, 1895-1902.

Fig. 09 - Edvard Munch, *Incontro sulla spiaggia. Uomo e sirena*, pastello e acquerello, 1897-1900.

Fig. 10 - Edvard Munch, *Separazione II*, litografia, 1896.

Fig. 11 - Edvard Munch, *Vampiro II*, litografia, 1902.

Fig. 12 - Edvard Munch, *Il morso*, acquaforte, 1914.

Fig. 13 - Edvard Munch, *Il gatto*, acquaforte, 1914.

Fig. 14 - Edvard Munch, *Il bacio*, acquaforte e puntasecca, 1895.

Fig. 15 - Edvard Munch, *Il bacio II*, silografia, 1897.

Fig. 16 - Edvard Munch, *Il bacio della morte*, litografia, 1899.

Fig. 17 - Edvard Munch, *Sulle onde dell'amore*, litografia, 1896.

Fig. 18 - Edvard Munch, *Testa d'uomo nei capelli di donna*, silografia, 1896.

Fig. 19 - Edvard Munch, *Tête-à-tête*, acquatinta e puntasecca, 1894.

Fig. 20 - Edvard Munch, *Odio*, litografia, 1930.

Fig. 21 - Edvard Munch, *Due creature - I solitari*, silografia, 1899.

Fig. 22 - Edvard Munch, *Verso la foresta*, silografia, 1905.

Fig. 23 - Edvard Munch, *La nube*, litografia, 1908-09.

Fig. 24 - Edvard Munch, *Henrik Ibsen al Grand Café*, litografia, 1902.

Fig. 25 – Edvard Munch, *Spettri - Osvaldo*, litografia, 1920.

Fig. 26 – Edvard Munch, *Arpia*, litografia, 1899.

Marialuisa Dus, a Venezia consegue il titolo di Dottore di ricerca in Composizione Architettonica. Attraverso studi e collaborazioni accademiche come assegnista di ricerca si avvicina alla cultura novecentesca scandinava. Impegnata professionalmente nell'ambito dell'insegnamento come docente s'interessa da anni di cultura visiva, in particolare al mondo delle relazioni fra pittura e letteratura. Scrive contributi per riviste di carattere storico-letterario. Ha pubblicato *Fughe di vita*, una raccolta di quaranta poesie (Controluna Edizioni, 2024).

Pubblicato nel mese di Settembre 2025

ARACNE

www.aracne-rivista.it

info@aracne-rivista.it

<https://www.facebook.com/aracnerivista>

<https://www.instagram.com/aracnerivista/>

ARACNE è una rivista iscritta nel Pubblico Registro della Stampa. Ha il codice ISSN 2239-0898 e rientra tra le riviste scientifiche (Area 10) rilevanti ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN).

© **Informazioni sul copyright:** tutti i diritti relativi ai testi e alle immagini pubblicati su ARACNE sono dei rispettivi Autori. Qualora il copyright non fosse indicato, si prega di segnalarlo all'editore (info@aracne-rivista.it). La riproduzione parziale o totale dei testi e delle immagini, anche non protetti da copyright, effettuata da terzi con qualsiasi mezzo e su qualsiasi supporto atto alla sua trasmissione, non è consentita senza il consenso scritto dell'Autore.

