

Ignazio Romeo

*Munch : Anatomia delle catastrofi dell'io.*

Il più recente libro di Eva di Stefano, *Munch: la forma dell'ansia*, edito da Giunti nell'ottobre 2024 in concomitanza con la mostra *Munch: il grido interiore* al Palazzo Reale di Milano, viene a comporre una sorta di trittico con i due già pubblicati nella stessa collana, *Gustav Klimt: l'oro della seduzione* del 2006 (tradotto in inglese e in francese) e *Egon Schiele: il diavolo in corpo* del 2022. Tre artisti fra i più significativi della modernità e fra i più vicini alla sensibilità di oggi; tre doviziosi volumi ricchi di magnifiche riproduzioni, resi vivi dalla capacità dell'autrice di unire rigore critico e comunicativa, un connubio non frequente.

*Munch: la forma dell'ansia* ha richiesto a Eva di Stefano un impegnativo lavoro di sintesi, perché la produzione del pittore norvegese (Løten, 12 dicembre 1863 - Ekely, 23 gennaio 1944) è vastissima: il suo lascito al comune di Oslo, per quello che dal 1963 sarebbe stato il Munch-Museet (trasferito nel 2021 in una nuova e più ampia sede appositamente costruita), consta di 1.100 dipinti, di 20.000 tra opere grafiche e disegni e di tutti i suoi scritti.

La sintesi è riuscita con felice chiarezza. Il libro traccia un nitido profilo biografico del pittore e compone una coinvolgente guida ragionata all'opera, ai suoi periodi, ai suoi temi. L'immersione visiva nei quadri di Munch e l'analisi procedono di pari passo. Il volume è rivolto anche ai non specialisti e di Stefano – senza rinunciare né alla sottigliezza, né alla profondità, né alla precisione – evita quei tecnicismi e quei gergalismi che rendono a volte indigesta la critica d'arte ai profani (fra i quali è chi scrive).

Munch è un pittore particolarmente iconico. *L'urlo* è “l'opera più riprodotta del XX secolo, fino a diventare oggi, miniaturizzata in *emoji*, un diffusissimo geroglifico dello sgomento e perfino l'insegna dell'angoscia ecologista nelle proteste di movimenti attuali come Extinction Rebellion” (p. 220). Senza dimenticare, aggiungerei, né le vignette (americane) della *Settimana enigmistica*, né il cinema horror: nella serie *Scream*, iniziata nel 1996, scritta da Kevin Williamson e diretta da Wes Craven, l'assassino psicopatico indossa una maschera di Halloween ispirata all'*Urlo*.

Viviamo da oltre un secolo in una civiltà dell'immagine, del manifesto, della comunicazione pubblicitaria. Non può allora stupire se l'arte viene fruita come icona, cioè figura rapidamente colta, prontamente riconosciuta, continuamente riprodotta. Se si pensa al modo lento e meticoloso con cui i romanzieri ottocenteschi compongono le loro descrizioni, vien da dire che noi guardiamo proprio in un'altra maniera, in cui dominano la sintesi, l'impatto, un occhio rapace.

Munch si presta particolarmente a questo genere di sguardo. Alcuni soggetti sono iconici per lui per primo. Li ha dipinti e ridipinti, inserendoli, anche, in quadri o incisioni diversi dagli originari - si pensi alla figura di uomo che dà le spalle alla spiaggia (la spiaggia tanto amata di Åsgårdstrand) che compare inizialmente nella tela del 1893 *Malinconia*, o a motivi come il ponte e il riflesso della luna sull'acqua. “«Un'immagine non si esaurisce in un unico dipinto»”, ha scritto lo stesso pittore (p. 44).

A proposito di *Malinconia*, che ha fra i suoi numerosi precedenti anche la celebre incisione di Dürer, di Stefano scrive che il pittore attinge a “un repertorio di remote formule espressive, memoria di una tradizione artistica interiorizzata” (p. 68), a delle *Pathosformeln*, secondo l'espressione coniata da Aby Warburg, che fu suo contemporaneo. Ma, aggiunge la studiosa, con *L'urlo* Munch inventa una *Pathosformel* del tutto nuova.

Quest'opera celeberrima, di cui l'artista realizzò poi diverse copie e varianti, nacque nel 1893 a Berlino. “Tra queste nuvole striate di sangue inizia l'espressionismo, nell'intensità che stravolge le linee ritmiche e ondulate dell'Art Nouveau in tentacoli sinistri, e che rende allucinate e abissali le sonorità cromatiche dei simbolisti” (p. 74), scrive Eva di Stefano, dando così una precisa collocazione storico-stilistica all'opera di Munch, nutrita dalle diverse correnti del post-Impressionismo. Nella sua pittura e nella sua grafica si riconoscono elementi Art Nouveau, e vi sono dipinti chiaramente influenzati dal simbolismo

francese (p. 62). A prevalere è tuttavia l'espressionismo, di cui egli fu fondatore, precorrendo di almeno una dozzina d'anni gli artisti della Brücke (*Il Ponte*: Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff), peraltro assai più giovani di lui.

Come una sorta di dichiarazione di poetica espressionista si può leggere una sua frase come: «Anche nella pietra più dura arde il fuoco della vita» (p. 81). Non vi è, per il pittore, materia inerte, ma tutto il cosmo è acceso e attraversato da una drammatica energia (di Stefano usa l'espressione «panteismo ateo», p. 114).

Se Munch si cita come il pittore norvegese per antonomasia, fatto confermato dall'imponente e imprescindibile museo di Oslo, Eva di Stefano sottolinea tuttavia come egli sia stato una figura internazionale. Formatosi a Kristiania (questo, fino al 1924, il nome della capitale norvegese), si è perfezionato a Parigi tra il 1889 e il 1891 e si è affermato a Berlino, dove ha vissuto – con intervalli – dal 1892 al 1908: «se Munch ha maturato a Kristiania il suo repertorio di immagini e a Parigi il suo vocabolario artistico, a Berlino è diventato un artista di prima grandezza» (p. 96).

Per avere un'idea del *milieu* nel quale si muoveva: intorno al 1897 a Parigi Munch frequenta l'*entourage* di Mallarmé e così ne parla nel diario: «C'era Strindberg e il nostro gruppo era composto da amici di Gauguin, che allora si trovava a Tahiti, così come di Van Gogh – e anche altri amici del defunto Verlaine e di Mallarmé insieme alla cerchia del *Mercur de France* – per un periodo si unì anche Oscar Wilde» (p. 166).

La studiosa ricorda chi sono stati gli artisti contemporanei di Munch: Seurat, Toulouse-Lautrec, Ensor, Kandinskij, Klimt (p. 220). Figure grandissime, e fondamentali ricreatori dell'arte moderna. Ma è istruttivo anche un piccolo inventario degli scrittori e dei pensatori a lui contemporanei. Munch era nato nel 1863; Sigmund Freud, sette anni prima, nel 1856. Del 1859 sono Henri Bergson e lo scrittore norvegese Knut Hamsun; del 1860 Anton Cechov, del 1861 Italo Svevo, del 1862 Georges Feydeau. Nel 1863 nascono Gabriele D'Annunzio e Konstantin Stanislavskij, il primo grande rivoluzionario del teatro moderno, l'inventore del «metodo». Del 1864 è Frank Wedekind, il drammaturgo di *Lulu*, poi musicata da Alban Berg, e, per chiudere in bellezza, nel 1867 vede la luce Luigi Pirandello. Edvard Munch è una di queste persone, uno dei grandi interpreti della crisi nella concezione e rappresentazione dell'uomo tra fine '800 e inizio '900.

Quelli che ho nominato sono quasi tutti autori con una forte predilezione per le forme stilistiche miste, tragicomico o grottesco: Wedekind, Pirandello, Cechov, Svevo; Ensor e Toulouse-Lautrec in pittura. Anche sotto la lente di Freud l'essere umano appare tragicomico. Fra di loro ce n'è uno solo schiettamente comico, il re del *vaudiville* Feydeau (che morì in manicomio), e uno solo schiettamente tragico, ed è Munch.

«Accade che guardando questa autobiografia dell'anima per immagini, o meglio anatomia delle catastrofi dell'io, imprudente nell'intensità, provocante nei mezzi, si sbatte contro quell'ansia e vi si riconosce la propria: non vi è dubbio che, tra i pittori, Edvard Munch è colui che, più d'ogni altro, ha saputo dare volto alla psiche moderna» scrive di Stefano in modo assai incisivo (p. 28).

Anatomia delle catastrofi dell'io.

L'io modernamente inteso, come ci ha insegnato Marcel Mauss (Marcel Mauss. *Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de "moi"*, 1938. Ora in: *Teoria generale della magia e altri saggi*. Torino: Einaudi, 2011), è una creazione storica recente, che data dalla fine del '700, da Kant e da Fichte. Ed è il grande protagonista del XIX secolo, l'era delle trasformazioni, una creatura gloriosa e pervasa dalla fiducia di conquistare il mondo, incarnata in letteratura dal *Faust* di Goethe e nella storia da Napoleone (o, se vogliamo, da Giuseppe Garibaldi). Un personaggio, però, sin dall'inizio anche fragile e problematico: lo stesso autore che immaginò Faust diede vita a Werther. I lati in ombra di questo eroe eminente e solipsista sono stati messi in figura, nel corso di tutto l'800, dalla letteratura fantastica, che gli ha affiancato dei doppi perché potesse conoscersi o riconoscersi. Strani doppi, non propriamente umani. Da un lato, l'automa o la marionetta: dalla pupazza meccanica Olimpia in *L'uomo della sabbia* di

Hoffmann e dalla marionetta danzatrice di Kleist, giù giù fino al giocatore di scacchi di Poe e al Pinocchio di Collodi. Dall'altro lato, il brutto tutto forza e niente coscienza: la creatura di Frankenstein, l'orango assassino dei *Delitti della rue Morgue*, Mr Hyde.

Nei quadri di Munch compare un doppio analogo, ma d'altro genere: il fantasma o l'ectoplasma. Lo spettro non è un'ossessione esclusivamente sua. Si pensi ai titoli del teatro scandinavo: *Gli spettri* di Ibsen, del 1881, o *Sonata di spettri* di Strindberg, del 1907. È un'epoca affascinata dallo spiritismo. Ci sono sedute spiritiche nel *Fu Mattia Pascal* e ne *La coscienza di Zeno*. Uno spiritista intemerato fu Arthur Conan Doyle, l'inventore dell'eroe positivista per eccellenza, Sherlock Holmes.

Lo spiritismo ha dei lati ridicoli, ma esprime pur sempre l'esigenza di comunicare con la parte in ombra, con l'altro da noi che siamo ancora noi.

In Munch a volte gli esseri umani sembrano fantasmi, o alle loro spalle premono degli ectoplasmi come quelli evocati dai medium. Tali appaiono certe ombre che promanano dalle sue figure, per esempio nell'*Autoritratto con sigaretta* del 1895 e in *Pubertà* del 1893.

A Parigi Munch aveva annotato: «Mi ritrovai, sul Boulevard des Italiens – con le lampade elettriche bianche e i becchi a gas gialli - con migliaia di volti estranei che alla luce elettrica avevano l'aria di fantasmi» (p. 61-62). Eva di Stefano parla di «una massa sonnambula e straniera» (p. 62). Qui i fantasmi sono soprattutto figure satiriche: creature senza spessore né personalità, ombre di esseri umani come li produce e li determina una società falsa nelle sue convenzioni e ipocrita nella sua morale.

Ma il fantasma ha a che fare anche con la *Stimmung* fondamentale di Munch, l'ansia, la *Angst*. Della donna in bianco de *La tempesta* (1893), di Stefano scrive che è «un fantasma dell'ansia» (p. 74). Nei decenni finali dell'800, com'è noto, diviene sospetta ogni idea dell'uomo troppo lineare, troppo fiduciosa: sia nella versione dell'ottimismo romantico, sia in quella del razionalismo positivista. La vecchia combinazione di ordine sociale e ordine morale non appare più né credibile né accettabile. Il soggetto si ritrova da solo con sé stesso.

La *Angst* è perciò prima di tutto un'esperienza di solitudine. In questo senso, anche, vanno lette frasi come «io l'ultimo membro di una stirpe moribonda» (p. 148). Scrive di Stefano: «Lo statuto dell'artista, secondo Munch, è la separazione: dall'impossibile integrazione nel mondo nasce l'opera d'arte, e l'artista sta in una regione al limite dello smarrimento e della malattia» (p. 36).

Al di fuori di ogni cornice prestabilita, lo stare al mondo viene esperito come qualcosa di molto intenso e personale, doloroso, pieno di spigoli e nello stesso tempo tragicamente autentico. Questo stato febbrile dell'io, che percepisce sé stesso vivo, carnale e senza requie, è fissato da Knut Hamsun nel romanzo *Fame* del 1890, in cui il protagonista, senza soldi né pace, si aggira giorno e notte per Kristiania non potendo mai saziare la propria fame, che è intensamente concreta e, insieme, allegorica. Scrisse di Munch l'amico-rivale Stanislaw Przybyszewski (1868-1927): «Dipingo come solo un'individualità nuda può vedere, che abbia distolto gli occhi dal mondo delle apparenze per volgerli all'interno» (p. 95).

Il fantasma viene abitualmente inteso come immagine di una rivelazione perturbante e minacciosa. La fine di un'epoca vecchia e lo stentato inizio della nuova avvengono nel segno del lutto. Ma nel fantasma noi possiamo leggere anche la rappresentazione di ciò che sta per nascere. Nella figura amniotica dell'ectoplasma si agitano i germi di nuove conoscenze, di nuove percezioni, di una sensibilità differente - inseparabili dal timore, perché nessun nuovo ordine è già pronto ad accoglierle.

Anche la vita drammatica di Munch ci dice qualcosa di questo fantasma.

Per tutta l'esistenza fu inseguito dalle immagini della morte, della malattia, della follia. Non volle avere figli per il timore di trasmettere loro tare familiari – come Alva negli *Spettri* di Ibsen. Perse la madre da bambino. Una sua sorella morì adolescente – è lei la figura di dipinti come *Bambina malata* (1885-86) e *Primavera* (1889). Un'altra finì i propri giorni in manicomio. Per fortuna ci fu anche la sorella Inger (1868-1952), di cui lui ci ha lasciato magnifici ritratti, che visse a lungo, fu una apprezzata fotografa di paesaggi e gli restò vicina.

Munch stesso ebbe problemi psichiatrici. Soffriva di delirio di persecuzione. Nel 1908, il 3 di ottobre a Copenhagen, fu soggetto a una crisi psicotica. Grazie al poeta Samuel Goldstein, un amico di Parigi, fu

ricoverato nella clinica del dottor Jacobson, sempre a Copenhagen. Vi rimase per otto mesi. Guarito, smise di bere e, di necessità, anche di far vita di società. Visse appartato, in particolare dal 1916, quando comprò la casa di Ekely, vicino a Oslo, circondata e isolata da una magnifica tenuta.

Ma è anche vero che da allora la sua pittura, forse un po' più facile, è stata anche più vitale e felice. E, nell'insieme, la sua esistenza è stata longeva e straordinariamente operosa, creativa fino all'estrema vecchiaia. Il suo motto fu davvero "Scrivi la tua vita", frase dello scrittore Hans Jaeger (1854-1910), che fu suo amico e il suo Mefistofele negli anni della *bohème*.

Il fantasma si è rivelato nel tempo davvero l'embrione di una creatura che andava nascendo, quella che alla fine Munch ci ha lasciato.

E la sua eredità non è affidata solo al pubblico dei musei o ai critici: il pittore norvegese è stato in modo continuo e ininterrotto, fino ai giorni nostri, di ispirazione ad altri artisti. A questo tema ("Munch nostro contemporaneo") è dedicato l'ultimo capitolo del libro, nel quale Eva di Stefano, da storica, si fa critica militante e ci guida, attraverso le citazioni di Warhol, gli omaggi di Jasper Johns e le riprese di Bacon, fino all'influenza di Munch sul neoespressionismo del secondo dopoguerra, in particolare su Georg Baselitz, e su artiste come Marlene Dumas (1953) e Tracey Emin (1963). La Dumas ha espresso la propria affinità all'artista norvegese con una poetica dell'immagine come "ever forming, never formed" (p. 231), che può valere – scrive di Stefano – anche per l'opera di Munch, e che con la sua apertura e libertà ne spiega la costante influenza.

Non si può parlare del pittore norvegese, senza almeno accennare al suo controverso rapporto con le donne. "La figura femminile è senza dubbio centrale nella vita e nell'opera di Munch, nella duplicità di attrazione e di timore di venire fagocitato" (156).

Se, come detto, non si sposò e non ebbe figli, si legò però a donne di forte personalità, libere, indipendenti, anticonformiste. La prima, Milly Thaulow, cognata del pittore Fritz Thaulow, che era già sposata, fu giornalista e sostenitrice dei diritti delle donne. La scrittrice norvegese Dagny Juel (tragicamente assassinata nel 1901, a soli 34 anni), di origine altoborghese, già sua amica a Oslo, raggiunse Munch a Berlino, diventando una figura centrale nella vita artistica della città. La sua casa natale è oggi sede del Women's Museum norvegese. E ancora, ci furono la violinista inglese Eva Mudocci (1872-1953 – all'anagrafe Evangeline Hope Muddock) e soprattutto Mathilda (Tulla) Larsen, con cui Munch convisse tra l'autunno del 1898 e la primavera del 1899, ma con cui sciolse solo tre anni e mezzo dopo un legame tanto intenso quanto tossico per entrambi.

Il rapporto uomo-donna ha spesso, nei suoi dipinti, un carattere vampiresco (per esempio ne *Il bacio*, di cui il volume propone tre versioni, del 1892, del 1897, del 1898; o in *Vampiro*, 1893-1894, dove il vampiro è la donna, e in *La danza della vita*, 1899-1900, dove invece è l'uomo). Munch ritrasse più volte Marat ucciso, dando a lui il proprio volto e a Charlotte Corday, che lo pugnalò, quello di Tulla Larsen.

"Angelo e demonio: nelle inquiete fantasticherie maschili sulla donna nella società di fine secolo le due immagini convivono come due facce della stessa medaglia, ma l'ansia lascia spesso prevalere il volto funesto" (p. 124). "D'altra parte, nel panorama della misoginia culturale di quegli anni, Munch non è il solo a dare un volto di donna al proprio timore di disintegrazione dell'io: nella sua visione le fragilità private si combinano con gli stereotipi dell'epoca" (p. 109).

Anche in questo tratto, la figura dell'artista è segnata da una contraddizione vitale. Le donne a cui si unì si avviavano, con coscienza moderna, a essere soggetti e non oggetti passivi. Pur se spaventato dalla loro energia, furono le sole che Munch seppe amare: sentiva che ciò che di vivo vi era nell'epoca, stava dalla loro parte.

Vorrei concludere con una annotazione dal diario di Munch della sua seconda fase. Anche se le condizioni sono più serene, l'angoscia torna sempre a visitarlo: "«Un uccello da preda si è fissato dentro di me. I suoi artigli sono penetrati nel mio cuore, il suo becco ha trafitto il mio petto, e il battito delle ali ha offuscato il mio cervello»" (p. 40). Quest'immagine del tormento dell'ansia è simile, come ricorda puntualmente Eva di Stefano, a quella dell'avvoltoio di una delle prose brevi di Kafka.

È un'immagine assolutamente ambivalente. Può servire per descrivere il rapporto travagliato tra Munch e la propria interiorità. Ma può descrivere altrettanto bene il rapporto tra il pittore e la realtà, la visione che lo guida nel dipingere. Dire che la sua pittura 'è un uccello da preda, i cui artigli penetrano nel cuore delle cose' non mi sembrerebbe una bestemmia.