

Un "irresistibile impulso": Munch e la Pathosformel

Eva Di Stefano

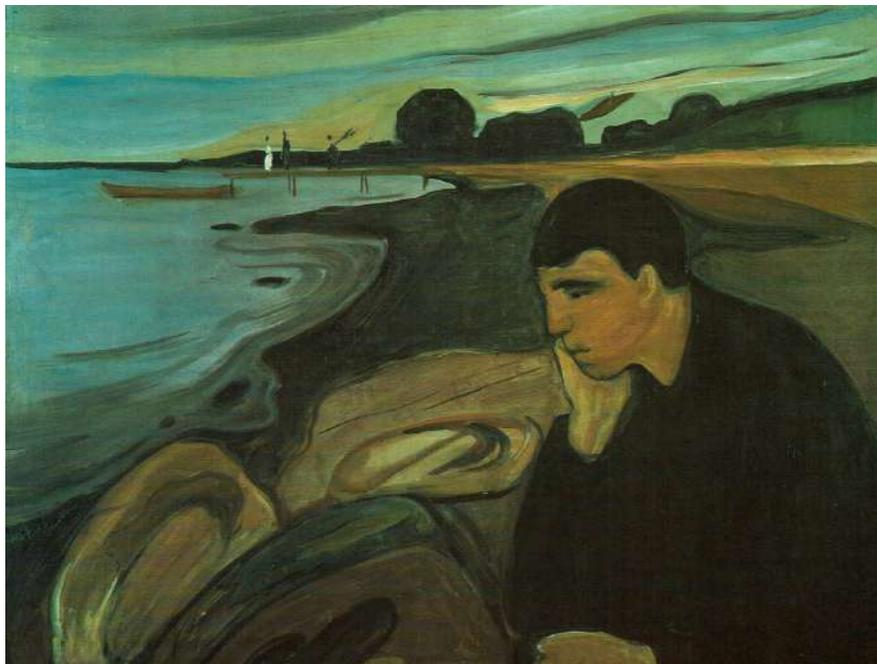
L'uso di una *Pathosformel* è sempre intenzionale? Non necessariamente, risponde Salvatore Settis a proposito del pittore espressionista Emil Nolde:

La memoria inconsapevole della tradizione artistica ha agito in lui in modo ancor più forte, ancor più penetrante. "Un irresistibile impulso", appunto (*Incurioni*, alla pagina 352).

Tra le avanguardie storiche, l'espressionismo con la sua febbre emozionale appare la corrente artistica più attraversata dall'"irresistibile impulso" a ricreare temi e posture che, venendo da lontano, si impongono all'immaginazione. Gesti icastici, come nel *Ritratto del dottor Gachet* di Van Gogh o in uno dei tanti autoritratti di Egon Schiele, meritano di essere annoverati nel grande catalogo delle Malinconie di ogni tempo. Anche Munch, un altro dei più potenti precursori dell'espressionismo, dispiega nella sua pittura ardente un repertorio di remote formule espressive, fantasmi di un patrimonio visivo interiorizzato. La loro risonanza chiarisce in parte il loro forte impatto comunicativo.

Sono quasi coetanei Aby Warburg e il pittore norvegese Edward Munch, il primo nato nel 1866 e il secondo nel 1863. Ambedue vivono un *Seelendrama* e combattono per tutta la vita con le ombre della propria psiche. Nel tempo in cui il primo teorizza e individua le *Pathosformeln* e ne raccoglie le immagini per comporre il suo Atlante *Mnemosyne*, il secondo compone un insieme di opere che chiama *Fregio della vita*, dove la stessa forza espressiva dello stile semplificato, radicale e innovativo, pare basarsi con naturalezza su alcuni remoti modelli e indimenticate posture. Come quell'eterno gesto della mano che, appoggiata al mento e alla guancia, sorregge un volto assorto, caratterizzando attraverso i secoli il sentimento della Melanconia. E ben figurerebbe in coda all'atlante warburghiano la *Melanconia* di Munch del 1891 [Fig. 1]: nell'angolo della

tela e in primo piano, un personaggio chiuso dentro i contorni di una massa scura, che esprime la sua introversione, è posto di fronte a un paesaggio di costa con l'atteggiamento meditativo consacrato dalla tradizione iconografica.



1 | E. Munch, *Malinconia*, 1891, olio su tela, coll. priv.

Le sfumature giallo-verdi del volto sono le medesime tinte solforose e tristi del crepuscolo luttuoso, come se quei colori e le linee ondulate della riva non fossero che l'emanazione di quell'uomo solitario, e perfino la coppia sul fondo non fosse che una visione evocata dal suo raccolto tormento. Se Munch poteva avere una limitata consuetudine con la tradizione classica, non ignorava di certo la celebre incisione di Dürer. Si ritiene che la figura dell'uomo malinconico nel paesaggio gli sia stata ispirata da un'acquaforte di Max Klinger, *Sera* (1889), artista a lui ben noto, che come scultore aveva una profonda conoscenza dell'arte antica.

Eppure, Munch aveva già utilizzato in precedenza il motivo in *Notte a Saint-Cloud* (1890): si tratta di un interno notturno, in fondo il profilo d'ombra di un uomo seduto davanti alla finestra, il cui braccio appoggiato

al davanzale sorregge la testa evidenziata dal cappello a cilindro. Virato in azzurro, il dipinto è gravato da una tristezza autobiografica: in Francia, dove si è recato a studiare la pittura moderna, l'artista vive un periodo difficile e riceve la notizia della morte del padre. Nell'ombra malinconica alla finestra, come si evince dai suoi diari, rappresenta se stesso e contemporaneamente il padre "quando era seduto nell'angolo del canapè davanti alla finestra - nel fumo bluastro del tabacco". La luna proietta nella stanza la doppia croce della finestra, ossessivo raddoppiamento di un simbolo di morte che chiude a tenaglia uno spazio dilatato dalla diagonale prospettica, ma soffocato dalle tende-sipario.



2 | Mummia peruviana, esposta nel 1889 a Parigi, Musée de l'Homme.

Tra l'uno e l'altro dipinto, Munch matura il suo peculiare linguaggio espressivo: se in *Notte a Saint-Cloud* fonde la "pittura in blu" del neoromanticismo nordico con il taglio e la struttura lineare di Degas e con il tratteggio cromatico di Monet (anche se la restituzione così sommaria della figura non ha precedenti nell'impressionismo), l'anno successivo in *Malinconia* mostra di avere individuato attraverso Van Gogh, Toulouse-Lautrec e Gauguin, il passaggio alla pittura dell'avvenire, la sua, dove solo la necessità espressiva è regola di verità. Ma, ambedue le opere, così come l'intero *Fregio della vita*, si fondano sull'intenzione esplicita di trasformare le proprie esperienze personali in intuizioni figurative di valore universale. Lo strumento, consapevole o meno, di questa

trasformazione è la *Pathosformel*.

Sotto la spinta della propria eccedenza emotiva, crea ne *Il grido* del 1893 una indimenticabile "formula di *pathos*" moderna, vera icona dell'angoscia, male oscuro che nel Novecento diventerà una sorta di malattia sociale. Né uomo, né donna, quella creatura, che urla e contemporaneamente si tappa le orecchie con le due mani per non sentire, è semplicemente l'umano ridotto alla sua essenza, al suo destino

di morte già inscritto nell'atto della nascita. Il panico contrae e stravolge le linee ritmiche e ondulate dell'Art Nouveau in tentacoli sinistri, rendendo allucinate e implosive le sonorità cromatiche dei simbolisti, mentre il duro impatto diagonale del parapetto appare proiettato addosso allo spettatore. Ma la potenza espressiva del dipinto risiede soprattutto in quel gesto inedito di difesa dalla pressione di un sentire insostenibile.

Robert Rosenblum ne ha suggerito un possibile modello in una macabra mummia peruviana con le mani raccolte attorno al teschio, esposta nel 1889 all'Esposizione Universale a Parigi (Rosenblum 1978, 7-8; [Fig. 2]), che aveva già ispirato Gauguin in alcuni disegni e nel dipinto *La vie et la mort* del 1889 (Eggum 1991, 147).

È probabile che Munch, durante il suo soggiorno francese abbia visto l'una e l'altro. Ma quel gesto straziante ed eloquente, l'artista in realtà se lo porta dentro da sempre, come una sigla della propria infanzia. È infatti il gesto della sorella bambina che, davanti al letto di morte della madre, si tappa istintivamente le orecchie perché ci sono silenzi che possono ferire l'udito più di qualsiasi rumore, un gesto disperato che in un dipinto del suo ciclo autobiografico, *La madre morta e la bambina* (1897-1899), Munch restituisce alla cronaca familiare [Figg. 3-4].

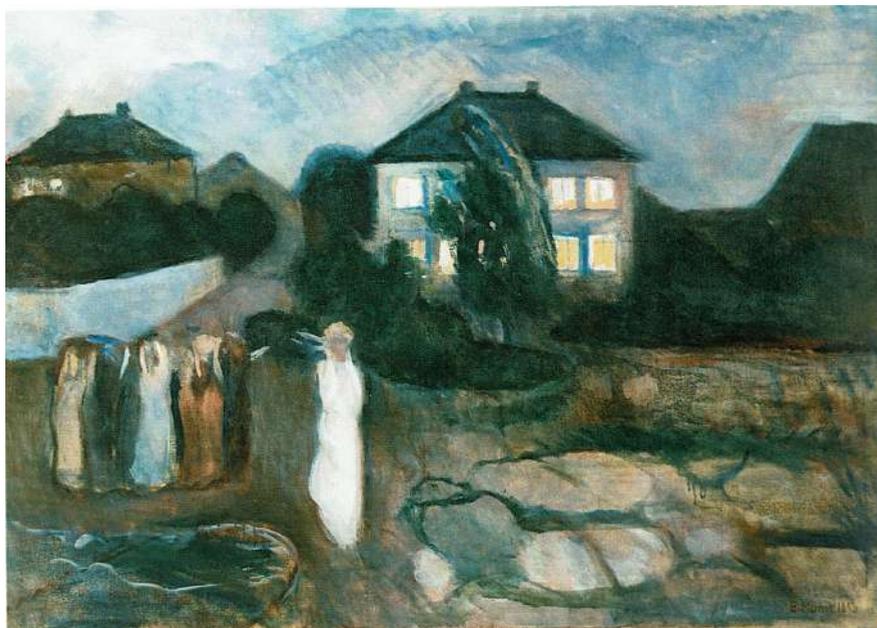


3 | E. Munch, *La madre morta e la bambina*, 1897-1899, olio su tela, Oslo, Munch Museet.

4 | E. Munch, *La morte e la bambina*, 1899, olio su tela, Brema, Kunsthalle.

Lo stesso anno della prima versione de *Il grido*, in un'opera il cui titolo, *La tempesta* (1893), appare semanticamente ambiguo, riferibile indifferentemente al tumulto dell'anima e allo sconvolgimento

atmosferico, quel gesto diventa corale: un gruppo di donne davanti a una casa illuminata si comprime le orecchie per difendersi dal rumore del vento notturno o della psiche agitata. Dal gruppo si distacca, avanzando verso il centro del quadro, una donna vestita di bianco, nella quale avvertiamo un fantasma dell'ansia [Fig. 5].



5 | E. Munch, *La tempesta*, 1893, olio su tela, New York, Museum of Modern Art.

La dama in bianco, più spesso in figura di fanciulla, memore dei preraffaelliti e dei verginali cortei di Burne-Jones, è un soggetto ricorrente nella pittura e letteratura simbolista (si pensi a *La principessa bianca* di Rilke), e può essere interpretata semplicemente come un casto antidoto contro l'altrettanto ricorrente stereotipo fine secolo della *femme fatale*. Ma, la pittura di Munch, dove la fanciulla in bianco è un'apparizione ricorrente, ci dà la chiave della complessità di questa immagine, che riemerge da un passato antico. In innumerevoli dipinti, una giovane donna vestita di bianco guarda il mare, sola o dando le spalle alla figura maschile da cui è irrimediabilmente separata. Come la "principessa bianca" di Rilke e la Ellida di Ibsen rappresenta una figura dell'inaccessibilità e dell'attesa. Furio Jesi, che ha identificato nella letteratura tedesca tra Otto e Novecento la presenza ossessiva del mito di Kore, legge in quest'ottica anche il testo

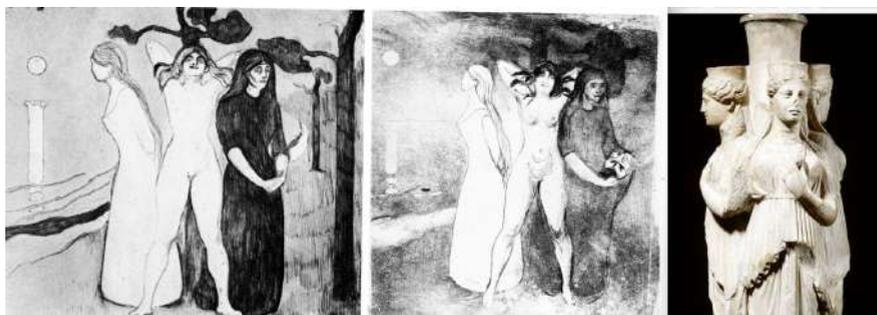
di Rilke (Jesi [1967] 1995, 69), e potremmo riconoscere la stessa emergenza mitica, consapevole o meno, nella pittura di Munch. Un'ipotesi confortata anche dalla sua personale formulazione di un tema frequente nell'arte simbolista: la trilogia del femminile, debitrice di temi iconografici tradizionali come il giudizio di Paride, o le tre età della donna o ancora le tre grazie (Hofmann 1986, 283-301). Del dipinto *La donna in tre fasi* esistono due versioni (1893, 1894) e numerose varianti grafiche: un paesaggio psichico (la medesima linea sinuosa della riva di *Malinconia*) abitato dalla fanciulla in bianco che guarda verso il mare, da una donna nuda al centro che offre se stessa sfrontatamente, e da una terza in nero come uno spettro nell'ombra. Un personaggio maschile che arretra, ingabbiato tra gli alberi, sarà espunto dalle successive versioni grafiche [Fig. 6].



6 | E. Munch, *La donna in tre fasi*, 1894, olio su tela, Bergen, Rasmus Meyer Collection.

Presentando l'esposizione del dipinto a Parigi nel 1896, lo scrittore August Strindberg identifica nelle tre figure le personificazioni demoniache della lussuria femminile: "l'amante, la furia, la peccatrice". Le interpretazioni sono le più varie, ma concordano nell'evidenza che il dipinto metta in scena un conflitto tra le seduzioni della vita e della morte: è uno spazio teatrale che presenta i personaggi del dramma, ciascuno caratterizzato dal

linguaggio del corpo, come la figura centrale dalle braccia incrociate dietro la testa, il gesto di una Afrodite impudica che offre la sua nudità come una meretrice. Ma, il vero centro emozionale a me appare invece spostato a sinistra nella luce, dove l'evanescente fanciulla in bianco, figurativamente stilizzata in una forma fluttuante, dà le spalle alle altre e all'oscurità del bosco, guardando lontano. Nella sua giovinezza porta le insegne della vita e della morte (in quei fiori volti in basso, in quel fluttuare senza poggiare davvero, in quel volgersi verso l'altrove), è un sogno di morte allo stesso modo del suo alter ego in nero, un sogno funesto che svela il senso ultimo dell'offerta erotica della figura centrale. Come la mitica Kore, la figura in bianco sta sul limite, è contemporaneamente viva e morta, vergine e violata, donna della primavera e regina degli inferi e della morte [Figg. 7-8].



7 | E. Munch, Due varianti dell'incisione *La donna*, 1895, puntasecca e acquatinte, Oslo, Munch Museet.

8 | Hekate triformis, 50-100 d.C. (ispirata alla scultura di Alkamenes per l'Acropoli di Atene, 430-420 a. C.), Leida, Museo Nazionale-

In altra sede ho approfondito la lettura del dipinto (Di Stefano 1999), qui propongo all'attenzione un'incisione successiva, del 1895, che riprende il soggetto con alcune varianti e dove la presenza sottesa del mitologema risulta più evidente [Fig. 9].



9 | E. Munch, *Fiore avvelenato* che introduce la serie *Alpha Omega*, litografia, 1908, Oslo Kommunes Kunstsamlinger, inv. 304.

Eliminata la figura maschile, le tre donne stanno addossate a un tronco, manifestando la loro sostanziale identità. Inoltre, la mortifera figura in nero tiene in mano una testa o una maschera d'uomo. Nell'Antichità tre donne addossate a una colonna rappresentavano la triplice Ecate, la dea della notte e della luna che è anche la dama nera inseparabile compagna di Persefone negli inferi. Una formula visiva, "un'immagine insepolta" secondo la nota definizione di Didi-Huberman, che sopravvive nella memoria emotiva moderna e torna, come registra Jung, nei sogni dove Kore appare nelle vesti di una fanciulla sconosciuta e inaccessibile, con cui si desidera e si teme il contatto, e il cui atteggiamento oscilla tra i due estremi

della dea e della prostituta (Jung in Jung, Kerényi [1941] 1972, 223-248). Dal punto di vista psicologico, continua lo psicoanalista svizzero, la triplice figura è un archetipo dell'anima in cui l'inconscio maschile proietta la propria dimensione emozionale.

Alcuni anni dopo, Munch ritorna ancora una volta sul tema della triade femminile, riducendola alla sua essenza: solo i tre volti a formare la corolla di un fiore emblematico, che l'artista definisce "avvelenato", e che per analogia a posteriori ci richiama il saggio su Kore di Kerényi, dove il grande studioso del mito sostiene che le figure mitologiche si presentano come condensazioni di significato "chiuso come un bocciolo di fiore", che ha "la capacità di svilupparsi e d'altra parte di racchiudere e formare in sé un cosmo particolare" (Kerényi in Jung, Kerényi [1941] 1972, 158).

Nello spirito dell'Atlante warburghiano, non si tratta qui di dimostrare le influenze dell'antico, ma di individuare/immaginare un viaggio erratico, regolato dall'inconscio, dove alcune figure sopravvivono sotto mutate spoglie. Dunque, nonostante il rapporto di Munch con le fonti antiche sia molto probabilmente indiretto, la fanciulla in bianco potrebbe rappresentare una moderna (e secolarizzata) condensazione epifanica del

mito. Giunge fino a noi attraverso percorsi misteriosi e mille travestimenti, ereditata senza saperlo, sopravvissuta in clandestinità, forse soltanto oscuramente sognata, fino a quando “un irresistibile impulso” non l'ha fatta riemergere dal giacimento culturale e psichico dell'occidente.

Riferimenti bibliografici

Didi-Huberman [2000] 2006

G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* [ed. or. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2000], Torino 2006.

Di Stefano 1999

E. Di Stefano, *Donne in bianco e nero. Digressioni intorno a un dipinto di Munch*, in *Cantami o Diva. I percorsi del femminile nell'immaginario fine secolo*, a cura di S. Sinisi, Cava de' Tirreni 1999, 97-108.

Eggum 1991-1992

A. Eggum, *Munch et la France*, Exposition Paris, Musée d'Orsay 28 septembre 1991-5 janvier 1992; Catalogues d'exposition Collectif, Arne Eggum, Rodolphe Rapetti, direction Réunion des musées nationaux, Paris 1991.

Hofmann 1986

W. Hofmann, *Eva und die Zukunft*, München 1986.

Jesi [1967] 1995

F. Jesi, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del Novecento*, [1 edizione Milano 1967], Milano 1995

Jung, Kerényi [1941] 1972

C.G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* [ed. or. *Einführung in das Wesen der Mythologie: Gottkindmythos, eleusinischen Mysterien*, Amsterdam 1941], trad. it. A. Brelich, Torino 1972

Rosenblum 1978

R. Rosenblum, *Edward Munch: Some Changing Contexts*, in *Munch. Symbols & Images*, mostra Washington, National Gallery November 11, 1978 - March 4, 1979; catalogo Washington 1978, 1-9.
