## Identità, amore e morte in Munch

Il norvegese Edvard Munch è considerato uno dei padri dell'Espressionismo, movimento artistico con il quale sono rappresentate non tanto la natura e le scene di vita sociale, quanto gli effetti che l'espressione diretta dei sentimenti induce sulla visione della realtà, sia essa naturale o sociale.



Edvard Munch - *Madonna*, o *Donna che ama*, 1894-95, Oslo, Nasjonalgalleriet

Il dipinto raffigura, come sostiene Ulrich Bischoff, "uno stato di sospensione tra sonno e veglia, tra giacere e stare, tra comparire e sprofondare, tra mostrare e nascondere" e verosimilimente dipende da personaggi letterari complessi, a metà, tra l'Ofelia di *Amleto* e la *Salomè* di Wilde.

La donna è di prorompente e procace bellezza, accentuata dai contrasti della chioma fluente e nerissima con l'incarnato ambrato, su cui si ergono i rossi capezzoli e le labbra turgide, oltre che dalla visione dal sotto in su, che dà rilievo al collo e agli zigomi perfetti, ma la sua sensuale vitalità è anche bilanciata da tinte brunastre e ocracee, chiaro presagio di morte. Munch così la descrive:

Munch, profondamente influenzato dalla letteratura e dalla filosofia scandinave, principalmente di Ibsen e Kierkegaard, ha una concezione della vita profondamente problematica e dolorosa. A ciò contribuiscono personali e sofferte vicende familiari, che lo portano durante l'infanzia a perdere la sorellina Sophie, la madre e infine anche il padre.

L'individuo, per Munch, vive una condizione nella quale è estraneo perfino a se stesso, non conoscendo realmente chi è e cosa vuole.

Questa ignoranza è resa possibile dalla realtà sociale che lo circonda. Come dirà anni dopo Rainer Maria Rilke, "Tutto cospira a tacere di noi, un po' come si tace un'onta, forse, un po' come si tace una speranza ineffabile." (Elegie Duinesi, Il Elegia), intendendo con ciò che la natura umana è tale soltanto quando conosce se stessa, quando si interroga e cerca un'identità che non sia valida soltanto per gli altri o per la società, ma che oltrepassi il ruolo sociale che altri hanno deciso per noi, per attingere a auella sfera profonda dove noi desideriamo, amiamo e aspiriamo ad essere creature unitarie e persone felici.

Munch, come il drammaturgo Henrik Ibsen in Casa di bambola, sa che la società è essenzialmente una costruzione funzionale al mantenimento dell'ordine, dove i valori della morale servono principalmente alla conservazione dei costumi e delle istituzioni, in opposizione alle forze dell'lo che potrebbero metterli in dubbio o in crisi. L'artista norvegese considera i nostri doveri e ruoli sociali come costruzioni

«Il tuo aspetto racchiude tutta la tenerezza del mondo -la luce della luna illumina il tuo volto, segnato dalla bellezza e dalle sofferenze di questo mondo, poiché [...] la morte porge la mano alla vita e una catena si chiude tra le mille generazioni dei morti e le mille generazioni che verranno.»

La donna, dunque custodisce il segreto della continuità tra le generazioni, sicché l'archetipo della femminilità, *Mysterium tremendum et fascinans*, è proprio l'essere custode della vita e della morte. In questo senso, nonostante l'apparente blasfemia di chiamare "Madonna" una figura nuda, in opposizione all'iconografia tradizionale, la donna esprime potentemente il concetto del sacro come "numinoso", secondo l'antropologia del sacro di Rudolph Otto.

Il sacro è "Mysterium tremendum et fascinans", perché «Esso attrae, affascina, attira a sè, e questa imprescindibile forza attrattiva si intreccia con la spinta repulsiva generata dal tremendum: il movimento verso il mysterium, che la creatura tremante è spinta irrestistibilmente a compiere, culmina in una sorta di smarrimento ed ebbrezza, che si placano nel supremo momento della grazia e dell'amore divino, cui corrispondono la beatitudine e il rapimento estatico conosciuti dalla mistica d'Oriente e d'Occidente.» (così Diego Fusaro su Il sacro, di Rudolph Otto, cfr.: http://www.filosofico.net/rudolfotto.htm)

sulla vera "carne" dell'esistenza.

puramente storiche e contingenti, ipocrite nella loro pretesa di darsi significati universali.

Valori come la rispettabilità della posizione sociale raggiunta, tanto più forte e da difendere strenuamente quanto più potere e prestigio si hanno da perdere, e il mantenimento dell'onore nascondono una profonda mancanza di carità e un inestirpabile egoismo, vizi che sono inconfessabilmente alla base della ricca e soddisfatta società borghese.

Perdere la stima dei membri della propria piccola comunità, o temere la fine di una brillante carriera, per i rappresentanti della borghesia è temuto molto più che il condurre una vita di finzioni e compromessi, accanto a familiari rispetto ai quali si è totalmente estranei. Talvolta le premure e le attenzioni dell'amore, ad esempio di un marito nei confronti della moglie o di una madre che si aspetta il successo del figlio, nascondono il vuoto e la degli affetti. Iontananza La letteratura scandinava dà evidenza all'inautenticità dei rapporti interpersonali, rivelando come anche le civetterie e le premure che si riservano un marito e una moglie, ben lungi dal realizzare un dialogo fra delle anime, siano piuttosto leziosi esercizi di galateo coniugale, vuoto e paternalistico trastullo incapace di incidere

In Casa di bambola, il dramma familiare la cui pubblicazione suscita un autentico scandalo, il norvegese Ibsen, lo scrittore che più influenzò Munch, dipinge i tratti di un uomo che mentre vezzeggia sua moglie con termini come "la mia allodola" o "il mio uccellino", di fatto la confina nell'insipienza della marginalità, ad un ruolo subordinato. La moglie vive un'esistenza apparentemente tutelata e rispettata, ma in realtà è come una bambola nella sua casa di fiaba, dunque senza libertà.

Nora, la protagonista del dramma, abbandona il tetto coniugale dopo che il marito, il brillante avvocato e dirigente di banca Torvald Helmer, l'ha apostrofata come immorale e criminale soltanto perché, prima di sposarlo, lei aveva falsificato una firma per facilitare la carriera del coniuge. Nora, che per otto anni è stata trattata da Torvald come una bambina, vezzeggiata e mantenuta costantemente sotto una soffocante ala protettrice, improvvisamente si rende conto di essere vissuta accanto a un estraneo, rivelatosi incapace di trattarla da persona adulta. È così che sceglie di essere una "madre snaturata", abbandonando i figli e il marito. Questi troppo tardi ne invocherà il perdono, perciò Nora intraprenderà una nuova vita, dove prendere coscienza della propria realtà interiore e sociale, una scelta che non le potrà restituire, però, la felicità perduta.

Infatti, alla felicità i personaggi delle commedie di Ibsen preferiscono la verità, pagando con la solitudine dell'anima e l'abbandono di ogni certezza il coraggio della ribellione.

Munch è particolarmente attento all'animo femminile, che scruta con delicatezza, oltre che con profondo, e appassionato rispetto. La donna è lo specchio della nostra ricerca di un sé nel auale ricercare le chiavi dell'esistenza. Essa è vittima della società, come obbediente figlia, madre e moglie, ma proprio perché patisce su di sé, più degli uomini, le conseguenze dell'accettazione di un ordine alienante, sarà soltanto dalla sua presa di coscienza che potrà scaturire un profondo processo di liberazione... ma ciò in realtà è soltanto illusione o una speranza, poiché in Munch l'adesione all'analisi sociale di Ibsen non si traduce mai in progetto o utopia politica.

L'amore è naturalmente ciò che si manifesta anche nell'attrazione sessuale, perché è anche dissoluzione delle individualità nella fusione della coppia, "attrazione fatale" che riserva agli amanti l'illusione fisica della trascendenza.

Attraverso il piacere sessuale non c'è più uomo né donna, ma un essere androgino nel quale gli opposti si uniscono, dove le sofferenze e le angosce paiono placarsi, le opposizioni di materia e spirito dissolversi. In quest'unione, però non c'è salvezza duratura, né la felicità eterna dell'essere.

Rilke scriverà nella Seconda Elegia:

Ma voi che nell'estasi dell'altro crescete, finché esso, vinto, vi supplica: non più -voi, che sotto le carezze vi diventate più prosperi, come annate di grappoli; voi che se venite meno talvolta, è solo perché l'altro prevale del tutto: io vi domando di noi. Lo so,



Edvard Munch - *Pubertà* (o Adolescenza), Oslo, Nasjonalgalleriet

Del dipinto Munch realizzò una prima versione nel 1886. ora perduta. Quella qui riprodotta è del 1894 e ritrae un'adolescente. росо più che una bambina. nell'accorgersi silenziosamente attonita delle trasformazioni del proprio corpo, del suo diventare una donna. Essa siede in modo incerto sul bordo del letto, mentre un'ombra inquietante si proietta obliquamente sulla parete, cupo presagio di un futuro del quale non ha che un angoscioso sentore, indubbiamente minaccioso. Munch scrive:

«Quando passeggio al chiaro di luna -tra le vecchie sculture ricoperte di muschio [...] rimango atterrito dalla mia stessa ombra - Dopo aver acceso la lampada, vedo improvvisamente - la mia ombra enorme che va dalla parete al soffitto - E nel grande specchio sopra la stufa vedo me stesso - il mio stesso volto spettrale - E vivo con i morti - con mia madre, mia sorella, mio nonno e mio padre -soprattutto con lui- Tutti i ricordi, le più piccole cose-vengono alla superficie...»

Lo sguardo della ragazza interpella chi già l'ha preceduta nella scoperta della femminilità, una forza ctonia di cui ha paura. Essa, inoltre, non è più certa di chi, o cosa, realmente sia. La sua identità è rimessa in discussione dai potenti mutamenti del corpo, che procedono incuranti della coscienza del sé, come se un alieno le stesse crescendo dentro.

vi toccate beati così, perché la carezza trattiene, perché non svanisce quel punto che, teneri, coprite; perché in quel tocco avvertite il permanere puro. E l'abbraccio, per voi, è una promessa

quasi d'eternità. Eppure, dopo lo sgomento dei primi sguardi, e lo struggersi alla finestra e la prima passeggiata fianco a fianco, una volta per il giardino,

amanti, siete amanti ancora?"



Raffaello Sanzio - *Santa Cecilia*, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Nella tradizione cristiana e nell'iconografia sacra occidentale l'attrazione corporea è qualcosa che si contrappone nettamente allo spirito. La prima è musica terrena, tentatrice e ingannevole, il secondo è invece musica celeste, tesoro della grazia e regno dello spirito, come esemplificato da un dipinto di Raffaello Sanzio, Santa Cecilia, un vero elogio della castità (pure se questa, contraddittoriamente, si persegue anche nel matrimonio, come fece la committente del dipinto).

Benché sia evidente quanto l'ombra della morte aleggi sui dipinti di Munch rappresentanti l'amore e la sessualità, come peraltro accade un po' in tutta l'arte del decadentismo e del simbolismo di fine Ottocento (basti osservare, ad esempio, opere degli stessi anni come *Il peccato*, di Franz Von Stuck, le opere di Klimt o quelle al limite del blasfemo e indubbiamente trasgressive e provocatorie di Felicién Rops) ciò non impedisce all'artista

di esprimere, anche attraverso l'attrazione fisica, l'aspirazione a qualcosa di più profondo. È nel

Fregio della vita che Munch dà forma piena alla sua idea dell'amore, ciclo al quale appartiene anche il celebre Grido. Appartenente a questa serie è anche La danza della vita, che evoca i ricordi di un'estate nella quale Munch conobbe il suo primo amore. Nel quadro compare una donna bionda vestita di bianco, emblema della serenità e della promessa di felicità, ma sulla destra la stessa è invece vestita di nero, mentre afflitta osserva una coppia al centro della scena, che balla come in uno stato di trance. La danza è una metafora delle promesse della vita, alle quali dobbiamo abbandonarci per non ritrovarci in seguito a rimpiangere l'occasione perduta.



Franz von Stuck - II peccato

Monaco, Neue Pinacothek



Félicien Rops - Le tentazioni di Sant'Antonio

A determinare una rappresentazione della sessualità come strumento di lotta o opposizione alla morale borghese, influisce, a metà Ottocento, anche l'opera di Baudelaire, che considera l'artista di là del bene e del male, come del resto faranno anche Verlaine. Wilde e tutto un ricco filone di poeti "maledetti". Il belga Félicien Rops, in ciò molto distante dallo stupore profondo e dalla sacralità che caratterizzano l'eros in Munch, fa un uso deliberatamente blasfemo delle iconografie religiose, rovesciandone deliberatamente il senso. Contro sentimento religioso e la virtù della continenza sessuale, simboleggiate da Sant'Antonio e dal libro che giace aperto davanti a lui (intitolato: "La continenza di Giuseppe"). eali rappresenta scandalosamente una donna in croce, che sostituisce oltraggiosamente il figlio di Dio davanti agli occhi atterriti di Sant'Antonio. L'ostentazione violentemente erotica del corpo della donna, al limite del pornografico, sembra provocatoriamente scacciare un Cristo polemicamente -ma anche superficialmente- ridotto a simbolo di morte. attorno al quale volteggiano beffardi angioletti scheletriti.

Mettendo da parte considerazioni morali, indubbiamente il limite di Rops è il ridurre la rappresentazione del sesso a pura provocazione, ad attacco frontale alla morale cristiana e borghese, con la totale esclusione di altre dimensioni di significato.

Allo stesso tempo, però, è come se l'identità di quelle donne non potesse compiersi che in rapporto all'uomo, al loro partner. Esserne esclusi è allontanati dalla come essere pienezza dell'esistenza. Ciò nonostante, anche la fusione dei diversi nell'unità della coppia non si presenta come rasserenante: in fondo, i volti delle coppie danzanti sono indeterminati e anonimi, e addirittura in una di esse l'elemento maschile ha i tratti grotteschi di una maschera o di un essere ripugnante. I moti delle figure e i loro stessi contorni sono ondeggianti e curvilinei, quasi ectoplasmatici, come in una visione di sogno, inquietante e ipnotica.

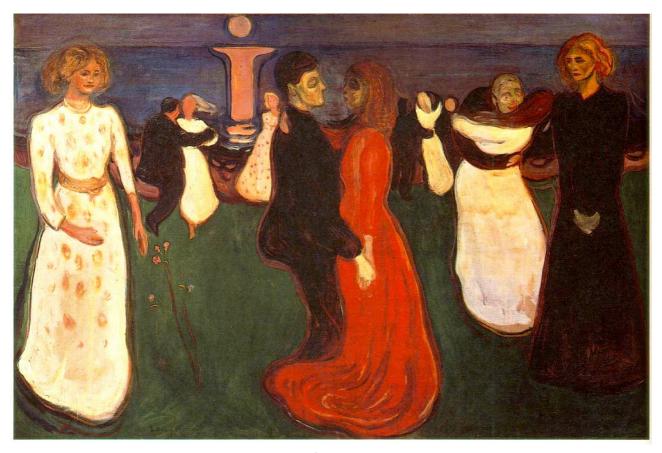
Costatiamo, dunque, la forza dei contrasti: l'eneraia selvaggia е la delicatezza ripiegamento interiore problematicamente, senza amalgamarsi o trovare un equilibrio. Il messaggio è, dunque, che la dimensione amorosa è flusso incontenibile e vita che erompe come una forza ctonia, che nessuna può riuscire a contenere. comunque rilevante che abbandono e riflessività, uscita da sé in contrapposizione ad autocoscienza, si identifichino nell'opposizione di maschile e femminile.

Le donne, nei dipinti di Munch, sono, infatti, portatrici della profondità e della dimensione interrogativa dell'esistenza, così come gli uomini lo sono della fisicità e dell'energia libidica. Ciò è particolarmente vero in *Pubertà*.

L'individuo è dunque sospeso tra forze e principi contrapposti: da una parte la natura, che lo invita a partecipare alla celebrazione dionisiaca della vita, dall'altra la ragione e un principio di identificazione e delimitazione dell'lo, che lo conduce a non cedere al flusso travolgente dell'amore, a mantenere una distanza critica, una posizione riflessiva.

Rimane, insomma, una dialettica non risolta, una sintesi impossibile: o ci si abbandona all'amore e, affamati di pienezza vitale, si perde se stessi, o invece ci si delimita e determina, ma così la vita ci passerà inesorabilmente accanto, lasciandoci un ruolo da spettatori. I termini di questa dialettica ad escludendum, di questo aut aut, appaiono chiari: da un lato un esistere irriflesso, dove l'lo si annulla,

dall'altro un lo che cerca di sondarsi e comprendersi razionalmente, ma condannandosi,



Edvard Munch - La danza della vita, 1899-1900, Oslo, Nasjonalgalleriet

proprio per questo suo allontanarsi dal flusso vitale, al solipsismo, all'impossibilità della relazione con l'altro.

Solipsismo, disperazione esistenziale, impossibilità del rapporto con "l'altro da sé": sono questi i grandi temi sottesi al celebre Grido, del quale esistono ben cinquanta versioni, la principale esposta alla *Nationalgalleriet* di Oslo. Munch ha qui reso in modo incomparabile una tragedia metafisica del pensiero moderno: se il linguaggio è modo della relazione tra pensiero e mondo, il venir meno delle parole con le quali rendiamo il mondo presente al pensiero e il soggetto comprensibile a se stesso, con cui dunque ce lo rappresentiamo, confina il soggetto conoscente e senziente nella pura autoreferenzialità. L'in-sè puro, un lo che non si definisce dialetticamente rispetto al non-lo e alla "coseità" del mondo, è confinato in un"inseità" che non si adegua alle cose, ma che le rifiuta, che nega il mondo perché non rappresentabile a parole.

Narra, infatti, il grande artista nel suo diario: «Camminavo lungo la strada con due amici quando il sole tramontò -il cielo si tinse d'improvviso di rosso sangue- mi fermai, mi appoggiai stanco morto ad un recinto -sul fiordo neroazzurro e sulla città c'erano sangue e lingue di fuoco -i miei amici continuavano a camminare e io tremavo ancora di paura - e sentivo che un grande urlo infinito pervadeva la natura.»



**Edvard Munch - II grido, 1893, Oslo, Nasjonalgalleriet** 

Il grido, in realtà, non sembra che si possa udire affatto: esso è piuttosto lo spasmo di uno spirito in agonia, reso inudibile da un'afasia dello spirito che è anche afasia del linguaggio. La grande novità filosofica del Grido di Munch sta proprio in questo: nel venir meno di un rapporto razionale tra pensiero e mondo, poiché per dire le cose dovremmo nominarle, ma esse rimangono mute, poiché è il linguaggio che non riesce più a renderle significative. Il linguaggio come silenzio e come "limite del mondo": dunque espressione strozzata, abortita prima di nascere... sono questi i temi ai quali darà vigore logico -ma non minore drammaticità- Wittgenstein nel Tractatus. Nel Grido si manifesta uno dei due sintomi della crisi del linguaggio a cavallo di XIX e XX secolo: se il primo consiste nel dare voce all'inesprimibile attraverso la ricercatezza della parola inusitata, del simbolismo della poesia che si fa mistico distillato di termini e figure retoriche complesse (come in Moreau o Odilon Redon per la pittura, più in

generale per tutto l'alveo del simbolismo/decadentismo), nel secondo si esprime invece il dubbio che il linguaggio sia soltanto una catena di tautologie e che ogni parola si spieghi con catene di numerose altre, che infine non si esca mai dalla circolarità, poiché le convenzioni linguistiche sono soltanto catene autoreferenziali di termini, separate dalla realtà. Per esprimere quest'ultima occorrerebbe piuttosto una lingua cordis, una lingua del cuore puramente affettiva, nella quale potessero esprimersi le cose stesse, ma ovviamente tale lingua non esiste e ciò sembra condannare l'lo al solipsismo. La potenza della natura che sorprende Munch nella serata scandinava rimane ineffabile e il grido non è tanto nella natura in sé, ma nel soggetto che non la sa rappresentare. Il paradosso sta allora in un grido che è voce del silenzio. La natura urla, ma la possibilità di esprimerla giace in noi come raggelata o, all'opposto, è il nostro lo a non potersi mettere in rapporto con essa: la natura non fa altro che ripetere e riecheggiare, come in una galleria degli specchi, tutto l'orrore della nostra "agorafobia spirituale", paura dell'"apertura" dell'essere e dell'infinito, ma anche del "totalmente altro". Nel Grido di Munch la natura, come specchio dell'angoscia del nostro lo, non mostra se stessa, ma rimane in fondo opaca e insondabile, estranea e nascosta... natura abscondita, forse nostalgia metafisica di un Dio nascosto...

L'orrore, così palese nella maschera larvale del personaggio del Grido, può essere interpretato anche in una chiave diversa, in bilico tra percezione del mondo in chiave disperatamente nichilista e presentimento del sacro come "mysterium tremendum et fascinans", come già osservato sul significato della sessualità in Munch. Si può aggiungere che l'artista leggeva avidamente Dostoevskij e potrebbe essere utile ricordare che la negazione assoluta di un principio trascendente nel grande autore russo, se condotta alle

sue estreme e logiche conseguenze, è l'anticamera soltanto di due epiloghi: la negazione estrema di sé nel suicidio o la salvezza nella santità.

L'uomo che dinanzi allo splendore tremendo e grandioso della natura sente con angoscia di non poter spiegare tutto ciò, ostinatamente convinto che la trascendenza sia un inganno del cuore, ma che allo stesso tempo la pura immanenza sia disumana e insostenibile, ricorda terribilmente i "Demoni" di Dostoevskii. Il vescovo Tichon, di fronte a Stavrogin, il nichilista che lo irride e lo sfida, afferma: "Il perfetto ateo sta sul penultimo gradino prima della fede più perfetta (lo debba varcare o no), mentre l'indifferente non ha nessuna fede, fuorché una mala paura, e anche questa solo a tratti, se è un uomo sensibile" (Feodor Dostoevskij, I Demoni, ed. Einaudi, p.402, trad. di Alfredo Polledro). Se la reazione di Munch di fronte alla potenza irriducibile della natura è apparentemente nichilista, poiché egli dispera dell'esistenza di un significato in quello che vede, ciò nonostante è consapevole dell'immensa differenza che separa l'uomo dall'Essere, e nel disperare di poter esprimere un rapporto tra pensiero e mondo, lotta con se stesso perché almeno un urlo possa risuonare in quel cielo rosso di lingue di fuoco. Insomma: va in scena la tragedia di ciò che è indicibile, che è -appunto- momento esistenzialmente necessario alla conversione. Il tragico metafisico come anticamera del sacro, allora? Probabilmente sì, perché, indubbiamente, l'ansia di autenticità, l'irriducibilità dell'individuo ai ruoli e alle convenzioni sociali, il mistero dell'esistenza, l'aspirazione alla felicità e alla compiutezza compongono il quadro complesso di un esistenzialismo negativo e ardente, tanto sincero quanto deciso a fare piazza pulita di tutto ciò che è inautentico e rigidamente privo di vita interiore. Dietro le sofferte posizioni di Munch palpita una genuina partecipazione al dramma dell'uomo -di ogni uomo- dunque una forma elevata di solidarietà universale, di vibrante umanesimo negativo. Munch appartiene a quegli artisti che non hanno mai creduto fino in fondo all'arte per l'arte, al culto dell'autosufficienza della forma. Agli altri invece, agli indifferenti, ben si adattano le parole che Dostoevskij riprende dall'Apocalisse (3.14): «E all'angelo della chiesa di Laodicea scrivi: così dice l'Amen, testimone fedele e verace, il principio delle cose da Dio create: mi sono note le opere tue, come non sei freddo né ardente; oh se tu fossi freddo o ardente! Ma perché sei tiepido, e né freddo né ardente, comincerò a vomitarti dalla mia bocca. Imperocché vai dicendo: sono ricco e dovizioso e non mi manca niente, e non sai che sei meschino e miserabile e povero e cieco e ignudo.»

Che il Grido non costituisse per nulla la parola finale sulla ricerca dell'uomo, ma soltanto un momento necessario al risveglio del desiderio dell'autentico, alla riscoperta dell'umano sottratto al dominio delle convenzioni, alle chiacchiere vuote e all'indifferenza, ce lo dice la sua destinazione. Avrebbe dovuto far parte di un ciclo che comprendesse tutti gli aspetti della vita umana, certamente l'orrore e la morte, ma anche la poesia e l'amore. Arde allora in Munch un desiderio di totalità che non si appaga della quotidianità e delle maschere dell'esistenza nelle quali siamo costretti a vivere (come ci mostra Sera in corso Karl Johan). Il vero fine dell'arte è tendere a un oltre sempre di là da venire. L'arte è specchio della vita e in questo sta il suo profondo e umanissimo significato.

Andrea Guaraldo, 12 maggio 2013

## Bibliografia

AA.VV. (a cura di Marco Goldin), Munch e lo spirito del nord, catalogo della mostra tenutasi a Passariano di Codroipo dal 25 settembre 2010 al 6 marzo 2011, in particolare l'introduzione di marco Goldin, Lo spirito del nord e il contributo di Paolo Crepet, Note sulla malinconia, Crocetta del Montello (TV), 2010, Ed. Linea d'ombra

Diego Fusaro, Il sacro in Rudolph Otto, http://www.filosofico.net/rudolfotto.htm)

Ulrich Bischoff, Munch, 2011, Ed. Taschen, ISBN-13: 9783836528368

Henrik Ibsen, Una casa di bambola, Milano, 2007, Ed. BUR Rizzoli

Rainer Maria Rilke, Elegie Duniesi, Torino, 1978, Ed. Einaudi