

Baudelaire: *I Fiori del Male* alle origini del simbolismo

“La Natura è un tempio ove viventi colonne lasciano talvolta uscire confuse parole; l'uomo vi passa attraverso foreste di simboli che lo osservano con sguardi a lui familiari.”

Charles Baudelaire, *Corrispondenze*, da *I Fiori del Male*

Nel giugno del 1857 Charles Baudelaire pubblica a Parigi *I Fiori del Male*. La raccolta di cento poesie numerate, introdotte da un componimento indirizzato al lettore, era stata costruita “con furia e pazienza”, come un’architettura perfetta (*parfait ensemble*) destinata a racchiudere “una terribile moralità”. Soltanto alcuni giorni dopo la sua pubblicazione, tuttavia, il volume fu accusato di oltraggiare il pubblico decoro e perciò sequestrato, il suo autore punito con una pena pecuniaria che “supera[va] la proverbiale indigenza dei poeti” e sei poesie furono stralciate dal libro. L'accusa era rivolta alla rappresentazione provocatoria e oscena di donne perdute, fantasmi e oscure presenze, senza cogliere quel carattere di dirompente modernità che consisteva nell'impresa di “estrarre la bellezza dal Male”.

Nel 1861 esce a Parigi la seconda edizione del libro senza le poesie condannate, ma arricchita da trentadue nuove. Baudelaire decide di porre la raccolta sotto il segno della morte e ne progetta il frontespizio, la cui

esecuzione è affidata a Félix Bracquemond, uno dei più celebri incisori dell'epoca. In una lettera del 13 gennaio 1860, attraverso il suo editore, il poeta gli invia un disegno, tratto a ricalco dall'*Histoire des danses macabre* di Hyacinthe Langlois, nel quale è raffigurato “uno scheletro trasformato in albero”. Accanto al disegno compariva la raccomandazione che “*I Fiori del Male* fosse scritto su una sorta di banderuola svolazzante e attorta al di sopra della testa dello scheletro”. Il risultato delude Baudelaire: l'incisore si era discostato dalle sue richieste coprendo in parte il bacino dello scheletro, senza trasformarne le braccia in rami, ma soprattutto non aveva compreso il significato simbolico dello *squelette arborescent*, interpretazione moderna dell'albero del Bene e del Male, né quello dei fiori, delicate espressioni di bellezza trasformate in emblemi del vizio. L'incisione fu sostituita con un ritratto del poeta che Bracquemond ricavò da uno scatto di Félix Nadar, uno dei grandi attori nel mondo parigino dell'epoca. Autore di

straordinarie immagini di Parigi, vista dall'alto, da un pallone aerostatico, Nadar diviene un punto di riferimento per gli artisti, ospitando nel suo studio la prima mostra dei pittori impressionisti. Il legame profondo e duraturo con Baudelaire è sottolineato nel suo volume *Charles Baudelaire intime*, curiosamente sottotitolato *Le Poète vierge*.

Nonostante Baudelaire criticasse aspramente l'adozione del mezzo fotografico come strumento funzionale a una ritrattistica borghese seriale e di stampo realista, tra il 1855 e il 1858, e di nuovo attorno al 1862, concesse al suo intimo amico Nadar ben sette sedute di posa. Nel primo scatto della serie il fotografo fissa l'immagine del poeta trasognato, abbandonato in poltrona, con lo sguardo perduto oltre il limite del visibile; a questa segue il ritratto in piedi che, grazie a una leggera sfuocatura, sembra immerso in un'atmosfera rarefatta di grande valore evocativo. Attorno al 1863 sarà Étienne Carjat a restituire l'intensità insostenibile del suo sguardo tormentato e indomito.

Con il suo linguaggio poetico fondato sulla qualità evocativa della parola, Baudelaire fu il precursore della successiva generazione dei poeti simbolisti: Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Alla fine del secolo, la sua opera, riletta attraverso il filtro della poesia simbolista, esercita una notevole influenza sulla letteratura e sulle arti figurative in Belgio, fondamentale crocevia culturale dell'epoca, dove il poeta aveva soggiornato dal 1864 stringendo una solida amicizia

con l'incisore Félicien Rops. Sarà Rops a interpretare le richieste di Baudelaire nel frontespizio per *Les Épaves*, pubblicato ad Amsterdam nel 1866, in una rappresentazione macabra e ironica dell'albero della vita.

In Belgio nella seconda metà degli anni Ottanta si assiste a un intenso dibattito critico, promosso dallo scrittore e poeta Émile Verhaeren, che si tradurrà in una grande varietà di esiti anche sul fronte pittorico, in stretto contatto con le istanze più innovative della cultura europea.

Sulla nevrosi generata dalla fioritura del Male e dei vizi del mondo contemporaneo si sofferma il pittore Joseph Middelée. Legato agli ambienti esoterici parigini gravitanti attorno alla figura del poeta e mago Joséphin Péladan, nel 1893 l'artista belga dipinge *Una demoniaca*, una giovane donna che emerge dalle tenebre con un libro aperto tra le mani, chiara allusione alla raccolta di Baudelaire cui rimandano anche i fiori che sbocciano ai suoi piedi come esseri animati. L'oggetto assume un valore magico, medianico, dal momento che dischiude una dimensione interiore profonda e oscura, avvertita come diabolica. Al contrario, l'*Allegoria della Letteratura* di Constant Montald (1899) si sofferma sul ruolo della poesia come fuga dal reale, verso una dimensione ideale superiore, sull'esempio della pittura di grande valenza spirituale dei preraffaelliti.

Elena Lissoni

Tra incubo e sogno

“Tutto sta nel saper fare, nel saper concentrare lo spirito su di un solo punto, nel sapere astrarsi abbastanza per far sorgere l'allucinazione e sostituire il sogno della realtà alla realtà stessa.”

Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, 1884

Le frenesie nevrotiche e il vaneggiare folle del Des Esseintes protagonista di *À rebours* di Joris-Karl Huysmans, romanzo simbolo del decadentismo francese, trasformano l'opera d'arte in un veicolo per lo sconvolgimento del sistema nervoso e l'esperienza estetica in un'isterica, consapevole, costante ricerca di inquietanti, complessi incubi.

La letteratura è spesso fonte, quando non filtro. Qui ritroviamo per esempio William Shakespeare: spesso legato al sogno, al delirio e alla follia, il teatro del bardo inglese figurerà, a fine secolo, tra i temi favoriti di un grande, atipico sognatore, il francese Odilon Redon. Inventore di forme fantastiche e misteriose, creatore di sogni e visioni spesso trasformate in vere e proprie metamorfosi senza fine, Redon compare in questa sezione con il dipinto *Il sonno di Calibano*. Schiavo selvaggio e difforme di Prospero nella *Tempesta* di Shakespeare, figlio di una strega, spirito indomito e ribelle, lo gnomo dalle grandi orecchie è ritratto qui assopito ai piedi di un gros-

so tronco bianco. Tre piccoli volti sospesi nell'aria vegliano sul suo sonno: il più grande è racchiuso all'interno di una duplice aureola verde e gialla, il secondo è munito di piccole ali, il terzo è una semplice macchia chiara. Si tratta probabilmente di Ariel e dei suoi aiutanti, venuti a spiare Calibano per ordine dello stesso Prospero. Sul cielo di un azzurro intenso spiccano rami e foglie appena tratteggiati dalle sfumature di colore verde, violetto e ocra; il suolo è percorso da una serie di puntini rossi, blu, verdi, violetti: fiori irreali e senza forma, come usciti dal sogno che Calibano sta sognando. Un'opera insolita, questa, che illustra il passaggio di Redon al colore: poetico, misterioso, fiammeggiante, suggestionante filtro attraverso il quale Redon reinventa il mondo shakespeariano, facendosi trasportare dall'immaginazione.

Più etereo ma sempre profondamente legato a suggestioni letterarie è invece il belga Fernand Khnopff, che si ispira per i suoi *Acrasia* e *Britomart* a *La regina delle Fate*, poema epico incompiuto dell'inglese Edmund Spenser,

edito nel 1590: una lunga, densa allegoria delle virtù cristiane calata nel contesto della leggenda di re Artù. Acrasia è infatti la personificazione della licenziosità contro la quale combatte Sir Guyon, cavaliere della moderazione. Britomart, invece, è una giovane devota alla castità e alla fedeltà, che combatte nel nome del vero e unico amore. Entrambe provengono da un originale polittico, *Solitude*, realizzato tra il 1890 e il 1894, titolo del pannello centrale e raffigurante l'algida personificazione di un'androgina gran sacerdotessa, appunto, della solitudine; ideale incorrotto e incorruttibile per l'artista belga, maestro di una pittura silenziosa, sottile, elegante e di altissima elaborazione tecnica e letteraria: la perfetta visione di

un mondo puro e trascendente di archetipi morali solidi e imprescindibili.

Lo stesso contrasto allegoricamente inteso tra due estremi opposti di moralità rappresentati dalla figura femminile li ritroviamo, in un'elaborazione figurativa più solidamente tradizionale ma non per questo meno inquieta e aggiornata su influenze chiaramente secessioniste, ne *Il sonno, i sogni* del torinese Attilio Mussino: una donna tentatrice, angelo e demone, avvolta in papaveri d'oppio e circondata da due ondeggianti fiumi di spiriti dannati e figure angeliche.

Silvia Regonelli

Redon: i demoni della mente

*“L’arte è un fiore che sboccia liberamente,
fuori da ogni regola.”*

Odilon Redon

Tra gli artisti riconducibili al simbolismo, Odilon Redon occupa indubbiamente un posto d’eccezione. Pur considerandosi sempre svincolato da questa corrente (ancora nel 1886 partecipò all’ultima esposizione degli Impressionisti), egli ne rappresentò un riferimento costante, in grado di influenzare il movimento contemporaneo dei Nabis e quelli successivi dei Fauves e dei Surrealisti. Dopo una prima formazione artistica nella città natale, nel 1858 si trasferì a Parigi, dove si dedicò per oltre trent’anni alla grafica, studiata sotto la guida di Henri Fantin-Latour, e si avvicinò all’arte di Gustave Moreau. Si specializzò nell’utilizzo di grafite, carboncino, inchiostro, gessetti neri, nonché della litografia e dell’acquaforte, per estrarre dall’ombra un mondo immaginifico da contrapporre alla realtà, popolato da creature ambigue, mostri, demoni, fiori antropomorfi, figure alate, teste mozzate. Persistente in tutta la sua opera è il nero, “il colore più essenziale” e, al contempo, “strumento dell’intelletto, ben più del colore della tavolozza

e del prisma”, dispiegato in una ricchissima gamma di toni, sfumature e strutture grafiche in grado di affascinare artisti come Degas e Picasso.

Nella sua produzione miti classici e orientali si mescolano con argomenti scottanti e ambigui della sua epoca, giocando sul registro del bizzarro, del grottesco e del chimerico. La multiforme curiosità per le scienze naturali, la musica e la poesia lo aiutò a perseguire l’obiettivo di “far vivere umanamente degli esseri inverosimili secondo le leggi del verosimile mettendo, per quanto è possibile, la logica del visibile al servizio dell’invisibile”. I temi inusuali, spesso bizzarri e scaturiti da un mondo ultraterreno, inquieto, onirico e misterioso, sulla scia di Füssli e di Goya, ricorrono nelle opere esposte in mostra. Nel ventennio tra 1879 e 1899 Redon realizzò ben undici album per un totale di 180 litografie: il primo è intitolato – appunto – *Nel sogno* (1879), mentre altri due sono dedicati a Edgar Allan Poe (*A. E. Poe*, 1882) e Baudelaire (*I Fiori del Male*, 1890), scrittori da lui profondamente

ammirati. Nella serie *Le origini* (1883), egli affronta il mistero della genesi del mondo, confrontandosi con le teorie di Darwin, che dall'uscita de *L'origine delle specie* (1859) aveva scatenato polemiche e favorito nuove letture interpretative. Nella litografia *Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur* (*Forse ci fu una visione primigenia tentata nel fiore*), un essere piccolo e fragile come un fiore, con calice e corolla a forma di occhio, contempla la creazione. L'immagine esemplifica il processo creativo di Redon, che prendeva avvio dall'imitazione di una forma reale per poi modificarla in chiave soprannaturale, con fantasia traboccante e scevra da costrizioni: "L'arte è un fiore che sboccia liberamente, fuori da ogni regola".

Nella litografia *Le Polype difforme flottait sur les rivages, sorte de cyclope souriant et hideux* (*Il Polipo difforme ondeggiava sulle rive, sorta di ciclope sorridente e orrido*), un essere che ricorda il figlio di Urano e di Gea ostenta un sorriso beota o soltanto inconsapevole. Soggetto ricorrente anche nella sua produzione pittorica (ad esempio *Il Ciclope*, 1895-1900, Otterlo, Kröller-Müller Museum), questo mostro, che simboleggia l'opposto della civiltà, ossia l'istinto e la vita selvaggia, è tuttavia capace di instaurare un rapporto genuino e diretto con la natura, poiché privo di sovrastrutture. Come nella litografia precedente, il grande occhio – simbolo dell'onniscienza divina – è rivolto verso una dimensione superiore, ma qui è applicato a una creatura inferiore, incolta e inconsapevole. Sono questi gli occhi che colpirono Joris-Karl Huysmans, ammiratore di Redon al punto da citarlo nel

romanzo *À rebours* (1884), come artista collezionato dal protagonista Des Esseintes: nel saggio *L'Arte moderna* (1883), li descrive come "*immenses, des yeux fous, jaillissant de visages humains, déformés, comme dans des verres de bouteille, par le cauchemar*" ("immensi, occhi folli, sprizzanti da volti umani, deformati, come in fondi di bottiglia, dall'incubo").

Oltre al Ciclope, altre creature mitologiche eccitarono la fantasia di Redon: la litografia *La Sirène sortit des flots, vetue de dards* (*La Sirena uscì dai flutti vestita di dardi*), presenta la strana creatura marina fuori dall'acqua, sospesa nel cielo, mentre porge le spalle maschiline, con dardi a decorarle il petto e il ventre, mentre *L'aile impuisante n'éleva point la bête en ces noirs espaces* (*L'ala impotente non alzò per niente l'animale in questi neri spazi*) offre un soggetto affrontato meno canonicamente di quanto prescritto dalla tradizione: qui Pegaso è un cavallo appesantito, incapace di librarsi in volo, frustrato da un anelito impotente.

Attratto dal soprannaturale e dal macabro fu anche il finlandese Hugo Gerhard Simberg, che nello studio preparatorio per *Il giardino della morte* (1896), "il luogo dove finisce il morto prima di salire in Paradiso", raffigura uno scheletro che si prende amorevolmente cura di un fiore. L'opera finale, che colpisce per la stravaganza del soggetto, ebbe un notevole successo e fu replicata su supporti e con tecniche differenti.

Alessandro Malinverni

La voluttà della morte

“Tutto sta nel saper fare, nel saper concentrare lo spirito su di un solo punto, nel sapere astrarsi abbastanza per far sorgere l'allucinazione e sostituire il sogno della realtà alla realtà stessa.”

Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, 1884

Nell'arte simbolista la donna è radice stessa dell'esistenza umana, della sua grazia come della sua corruzione. La sua femminilità sensuale e pervasiva, erotica, seducente, è ben rappresentata in questa sezione dalla *Cleopatra* morente di Gaetano Previati: il volto risucchiato dall'ombra, il seno e l'aspide fatale in piena luce; il momento dell'agonia viene quasi a coincidere con l'estasi e l'ebbrezza. Una complessa profondità semantica che Previati testimonia componendo con drammatico, teatrale spirito barocco ma rifacendosi allo stesso tempo al modello böckliniano e affiancando alla giovane regina il simulacro di una Sfinge: rimando storicista ed esoterico-mitologico insieme.

La *Diavolessa* di Alberto Martini, invece – significativamente parte di un trittico dedicato alla notte e mai esposto nella sua interezza –, è più consapevolmente seducente, quando non lasciva: sa e vuole essere strumento di piacere, romantica donna-angelo-demone; una figura solidamente plastica e luminosa che si staglia sull'al-

lusiva indefinitezza dello sfondo, materializzandosi di fronte a un uomo di spalle, appena visibile nel controluce sordo e cinereo. Il trittico si presentava con una preziosa, raffinata cornice a encausto e oro illustrata con sensuali immagini di coppie di amanti in scure macchie di vegetazione: testimonianza della piena adesione del pittore alla ricerca simbolista di una visione d'opera d'arte totale.

La medesima attenzione dimostra l'artista polacco Jacek Malczewski nella sua prima opera di grande formato dedicata alla morte e ispirata dalla perdita del padre, che figura sulla destra, in piedi nel giardino davanti all'ingresso della tenuta di famiglia a Gardzienice, Polonia. In primo piano troneggia invece la morte: eretta, frontale, è una giovane donna dai capelli scuri e ricci e ali dai riflessi metallici ricoperte da un sudario, colta nel gesto di affilare la falce, avvolta in una luce lunare. Libera interpretazione del mito greco – Thanatos è in realtà un genio maschile, figlio della notte e gemello di Hypnos, il dio del Sonno –, la fine della vita viene qui significativa-

mente trasformata in una figura femminile severa, minacciosa e sensuale insieme.

Alla morte e dannazione causati dalla voluttà e dal piacere è dedicato anche l'imponente dipinto del francese Victor Prouvé, *Il secondo cerchio - I lussuriosi*, ispirato al quinto canto dantesco: in equilibrio tra citazione letteraria, condanna morale e compiacimento tecnico e cromatico, Prouvé avvolge i dannati, nudi e inermi, in un materico, sensuale abbraccio di movimento e colore.

Il medesimo compiacimento tecnico lo troviamo nel bellissimo *Vanitas* del tedesco Leo Putz, ambiziosamente incorniciato nell'oro di plinti e paraste, alla

moda secessionista: densa di simbolismi, dipinta con perfetta padronanza del disegno, l'opera dà vita all'eterno contrasto tra vanità e caducità. Nuda, di spalle e sdraiata su un allusivo letto sfatto, una giovane donna osserva il volto minaccioso di Medusa, avvolto da figure spettrali che allungano le mani verso eteree bolle di sapone: un nudo femminile intensamente erotico, la cui forse solo apparente mancanza di scrupolo moralista trova paralleli con la coeva opera del più anziano e noto Franz von Stuck.

Silvia Regonelli

Luce e Tenebre: la scelta tra Bene e Male

“Volgere talvolta al cielo, come l’uomo d’Ovidio, al cielo ironico e crudelmente azzurro, il capo avido sul collo convulso, come se rivolgesse rimproveri a Dio!”

Charles Baudelaire, *Il cigno*, da *I Fiori del Male*

Tra i grandi temi che la pittura simbolista ha fatto propri, la religione, prima ancora che la spiritualità, è forse quello dai risultati più complessi e affascinanti. Figlio di una cultura prevalentemente cristiana, quando non cattolica, il simbolismo verrà infatti sviluppando una pittura fortemente permeata di trascendenza, in bilico tra l’irrazionalità dell’abbandono mistico e una passione altrettanto intensa per il coinvolgimento fisico e carnale: una dicotomia spesso vissuta con ambiguità, e angosciosi sensi di colpa.

Tra le testimonianze più intense va sicuramente ricordata quella dello svizzero Ferdinand Hodler. Seguendo un personalissimo principio del parallelismo – la realtà ha una scansione regolare e armoniosa che la pittura può riprodurre attraverso la ripetizione ritmica di moduli simili ma mai uguali –, l’artista componeva combinando figure e motivi formali. L’effetto, in equilibrio tra l’astrazione e il naturalismo, lo si può vedere qui ne *L’letto*: in un ampio prato fiorito sei figure angeliche

sembrano lentamente danzare intorno alla figura di un bambino, nudo e inginocchiato davanti a un piccolo arbusto, le mani giunte, gli occhi rivolti verso l’alto; una sorta di allegoria della giovinezza o della primavera che fonde elementi iconografici pagani e cristiani utilizzando un linguaggio formale ed espressivo completamente inedito.

Intepretazione diversa di un soggetto più canonicamente religioso è invece quella del viennese Wilhelm List, autore de *L’offerta* (*Il miracolo delle rose*). Originariamente realizzato come dittico e successivamente smembrato, il dipinto narra infatti la storia del miracolo compiuto da santa Elisabetta d’Ungheria, giovane compassionevole regina, che, di fronte all’ordine impartitole dal marito di mostrargli i beni da lei nascosti sotto il mantello per donarli ai poveri, finirà per liberare una coloratissima cascata di rose. Il miracolo, di origine medievale, ha in realtà una fonte ottocentesca (è tratto dalla *Storia di santa Elisabetta d’Ungheria* di Charles de Montalembert,

pubblicata nel 1836). Rifacendosi alla purezza stilistica di Fernand Khnopff, List ritrae la santa con elegantissime, stilizzate linee verticali, circondandola di luce e avvolgendola infine negli eleganti grafismi dorati di una nuvola di rose.

Di spirito radicalmente opposto sono invece i dipinti del monacense Franz von Stuck, la cui reputazione si fondava in gran parte sulla rappresentazione della *femme fatale*, suprema incarnazione di sensualità e perdizione. Si veda qui una delle innumerevoli versioni del *Peccato*: una donna dalla chioma scura che emerge dalle tenebre mostrando il seno nudo, avvolta nelle spire di un serpente tentatore: consapevole ripresa dell'iconografia medievale della lussuria da un lato, ambigua, invitante celebrazione dei piaceri della carne dall'altro. La stessa evidente ambivalenza si ritrova anche nel suo *Lucifero*: condannato e bandito dai cieli non a causa di un originario atto di orgoglio, bensì per la sua lussuria, simbolo di una ormai perduta, originaria fusione panica tra sé e il mondo, Lucifero si trasforma qui in maestro dell'erotismo perduto. La sua sensualità libera e peccaminosa

viene ulteriormente sottolineata dalla tecnica pittorica, dominata dalla potenza evocativo-emotiva del colore e dalla progressiva semplificazione formale.

Ispirato alla parabola evangelica de *Le Vergini savie e le Vergini stolte* è, infine, il bellissimo dipinto di Giulio Aristide Sartorio: elegante connubio di mondanità e rimandi all'arte internazionale, ambientato sullo sfondo naturalistico della campagna romana, il trittico, di ispirazione neorinascimentale e preraffaellita, gioca sapientemente con i riferimenti alla coeva aristocrazia romana utilizzando l'antico e glorioso passato – religioso, tanto quanto artistico – come raffinato espediente iconografico e narrativo, contribuendo così ad arricchire ulteriormente l'ambivalente interpretazione della potenza del principio femminile, allo stesso modo creatore e distruttore. Tra le dame che posarono per la teoria di vergini va almeno ricordata l'allora giovane moglie di Gabriele d'Annunzio, Maria Hardouin di Gallese: ovviamente inserita, con un tocco di mondana, raffinata malizia, nella teoria delle vergini folli.

Silvia Regonelli

La notte dell'anima

“Quanto mi piaceresti, o notte, senza quelle tue stelle la cui luce parla un linguaggio conosciuto! Perch’io cerco il vuoto, e il buio, e il nudo!
Ma anche le tenebre sono tele dove vivono, sgorganti dal mio occhio a migliaia, esseri scomparsi alla vista consueta.”

Charles Baudelaire, *Ossessione*, da *I Fiori del Male*

Notti oscure e voluttuose – cariche di incubi di morte o silenziose e protettrici – fanno la loro apparizione nei *Fiori del Male* di Charles Baudelaire in una tensione dialettica continua tra le due polarità opposte delle tenebre e della luce. Da questa visione dell’oscurità, riflesso di una dimensione interiore, trae una fondamentale suggestione la rappresentazione simbolista della notte quale tempo del sonno e del sogno, talvolta associata a uno stato d’animo o a una condizione psicologica di turbamento, ma anche di assenza, oppure interpretata nella sua valenza cosmica e universale.

Lo scrittore polacco Henryk Sienkiewicz davanti al dipinto di Adam Chmielowski intitolato *En Italie*, esposto in occasione del Salon privato di Aleksander Krywult nel 1880, si domandava: “Che cosa c’è dunque in Italia? Perché non c’è altro che una linea rossa, dipinta nettamente senza alcuna sfumatura, sotto una linea nera e, ancora più in basso, qualche tocco di bianco. Il colore rosso rappresenterebbe l’aurora, il nero designerebbe la

notte, i tocchi bianchi i monumenti, e tutto s’intitola *En Italie*, come ha voluto l’autore”. Sienkiewicz aveva prontamente individuato nell’impiego del colore senza alcun intento naturalistico l’elemento centrale della ricerca di Chmielowski, che in *Cimitero italiano al crepuscolo* restituisce il silenzio e l’inaccessibilità del mondo dei morti partendo dal recupero di un tema caro alla tradizione romantica, reinterpretato sulla suggestione della “poesia dolorosa che va dritta al cuore” e “suscita il sogno” di Arnold Böcklin.

A una dimensione onirica rimanda anche *La foresta lebbrosa* di Willliam Degouve de Nuncques, artista di origine francese trapiantato in Belgio, introdotto negli ambienti letterari dell’epoca grazie al poeta Émile Verhaeren. La “foresta di simboli” evocata da Charles Baudelaire in *Corrispondenze* si trasforma qui in un groviglio di tronchi senza foglie, radici putride e serpenti, rappresentazione di una natura primigenia ostile e, allo stesso tempo, di una condizione spirituale resa ancor più im-

penetrabile dall'oscurità della notte. In *Fine di un giorno d'estate*, invece, il visionario "pittore delle lune" Mario De Maria reinterpreta il paesaggio ideale di matrice classica rivelandone l'aspetto mistico ed esoterico: la campagna romana al crepuscolo, percorsa da un gregge condotto all'ovile per sottrarsi all'arrivo imminente delle tenebre, allude a un mondo nascosto e misterioso che l'artista indaga facendosi "specchio terso di tutto il creato, dell'idea, [divenendo] una cosa con esse e con Dio".

Nel 1903 František Kupka illustrò la poesia di Edgar Allan Poe *Terra di sogno* in una serie di acquetinte riunite sotto il titolo *La voce del silenzio*, la prima delle quali fu immediatamente riprodotta sulla rivista "Ver Sacrum", organo della Secessione viennese. Ne *La via del silenzio II* il viandante che si inoltra "per un cammino oscuro e solitario / infestato soltanto da angeli del male / dove un idolo che Notte è chiamato / regna impettito sopra un trono nero" attraversa un luogo "fuori dallo Spazio / fuori dal Tempo", immerso in un silenzio simbolico denso di significati inesprimibili. I racconti misteriosi e fantastici di Poe avevano esercitato un fascino irresistibile su un'intera generazione di artisti e di letterati. Alla fine degli anni Ottanta Gaetano Previati lesse l'antologia dei *Nuovi racconti straordinari* nella traduzione di Rodolfo Arbib, derivata da quella francese di Charles Baudelaire, ricavandone una serie di illustrazioni fondamentali per

il formarsi di una linea di arte fantastica in Italia, poi culminata nella grafica di Alberto Martini (cat. 61-72). In quegli stessi anni Previati avviava il dipinto *Chiaro di luna*, nel quale l'ambientazione notturna è funzionale all'amplificazione emotiva e psicologica di uno stato d'animo di profonda malinconia, caricato di una valenza musicale che ritrova una precisa corrispondenza nella celebre omonima sonata di Fryderyk Chopin. Dal 1891, dopo la svolta realizzatasi con *Maternità*, in coincidenza con la sperimentazione di una particolarissima tecnica divisionista dalla pennellata lunga e filamentosa, l'artista si rivolge verso nuovi temi di significato universale che indagano la dimensione ciclica del tempo e il mistero dell'esistenza. A questo nucleo, insieme alla celebre *Danza delle Ore*, appartiene anche *Il giorno sveglia la notte*, esposto nel 1905 alla Biennale di Venezia, nel quale una figura femminile con ali da pipistrello, avvolta in un velo nero trapuntato di stelle, si risveglia all'affacciarsi del disco solare nascente. La forma si smaterializza in una pittura di luce, giocata sul contrasto cromatico e chiaroscurale che evoca l'eterna contrapposizione tra luce e oscurità, tra Bene e Male, qui risolta in un movimento vorticoso e in un'atmosfera onirica partecipe degli esiti più alti del simbolismo internazionale.

Elena Lissoni

Eros e Satana: la fine dell'umanesimo

*“Premurati, mio caro [...] di dire chiaro quanto io amo
quel pazzoide del signor Rops; non è un grande prix de Rome,
ma ha un talento sommo come la piramide di Cheope!”*

Charles Baudelaire, *Sonnet pour s'excuser de ne pas accompagner un ami à Namur*

Charles Baudelaire si trasferisce a Bruxelles nel 1864 per tenervi delle conferenze. È in drammatiche condizioni economiche, dopo lo scandalo e la censura che avevano colpito la prima edizione dei *Fiori del Male* (1857) e l'insuccesso della seconda (1861). Il Belgio si rivela subito “una miniatura dell'orrore del mondo” e gli ispirerà il testo incompiuto *Pauvre Belgique!* – noto in Italia come *La Capitale delle scimmie* –, satira tagliente e crudele di una città moderna dominata da “un'idiozia universale che sgomenta come un pericolo indefinito e permanente”.

In questo contesto si realizza l'incontro tra il poeta maledetto e il più scandaloso e provocatorio incisore dell'epoca, Félicien Rops, che diventerà il geniale interprete dell'immaginario baudelairiano. “Rops è l'unico vero artista – nel significato che io, e forse io solo, attribuisco alla parola artista – ch'io abbia trovato in Belgio”, scrive Baudelaire a Édouard Manet in una lettera datata 11 maggio 1865. Da questa affinità nasce il frontespizio per *Les Épaves* (Amsterdam, 1866), un'allegoria percorsa

da una sottile ironia, nella quale uno scheletro distende le braccia verso il cielo, trasformandosi in un macabro albero della vita, dai cui rami pendono i frutti del male e alle cui radici crescono i vizi capitali (cat. 5).

Dalle illustrazioni per *I Fiori del Male* di Baudelaire a quelle per *Le Diabolich* di Jules Barbey d'Aurevilly (1879) fino ai disegni per il *Vizio supremo* di Joséphin Péladan (1884), Rops rievoca un mondo di diavoli, scheletri e prostitute, si inoltra nella dimensione oscura e misteriosa delle passioni, mostra l'impronta demoniaca della civiltà contemporanea consacrata al progresso, riconoscendo nel peccato il fondamento della natura umana.

Muovendo dalla suggestione baudelairiana, l'artista raggiunge il vertice dell'idealismo simbolista nella serie di litografie *Les Sataniche* (1882), dove la lussuria è rappresentata nella sua dimensione spirituale, come una sorta di estasi demoniaca. A partire da *Satana che semina la zizzania*, nel quale una figura spettrale e immensa difonde i semi del male nel cuore di una Parigi addormen-

tata, si avvia un racconto ispirato al testo evangelico dove la parabola è rovesciata e Satana trionfa. *L'idolo, Il sacrificio, Il calvario* mostrano la diabolica ampiezza delle passioni carnali, nella doppia valenza di piacere e di dolore, di aspirazione mistica e di eros sfrenato, qui inteso come energia primitiva che travalica il controllo della ragione e conduce verso una dimensione superiore.

La donna eccitante e tentatrice, “serva assoluta del diavolo” (J.-K. Huysmans, *Taluni*, 1899), genera un conflitto interiore e fa scattare i meccanismi dell'inconscio nell'*Incantesimo* e nella *Tentazione di sant'Antonio*, riproposta dall'artista in diverse tecniche e versioni dal 1858. Quest'opera sconcertante, che mostra un nudo femminile crocifisso in tutta la sua carica erotica, suscitò scandalo fin dalla sua prima apparizione, nonostante Rops avesse dichiarato un intento moralizzante. Nel 1894 anche Albert von Keller, membro della Secessione di Monaco, affascinato dai misteri della psiche e dalle scienze occul-

te, ne ripropone una variante nel dipinto *Al chiaro di luna*, dove il corpo della donna nudo e vulnerabile, stretto al legno della croce, si carica di misticismo e sensualità, suscitando un desiderio che sconfinava nel sadismo.

La donna trasgressiva, eccitante e demoniaca è raffigurata in *Pornokratès*, opera capitale nel percorso di Rops, come una splendida diavolessa con gli occhi bendati, calze e guanti di seta nera, un maiale al guinzaglio, mentre passeggia su un bassorilievo di marmo rosa, scolpito con le allegorie delle Arti. Immagine emblematica “della supremazia della vita sulle idee che indietreggiano davanti al calore di questa carne” (M. Draguet, *Rops*, 1998, p. 62), evocava presso i contemporanei “il rimbacillimento della razza umana sotto il roseo tallone della cortigiana”, di colei che incarna “il Piacere e non l'Amore” (C. Lemonnier, *Peintres de la vie*, 1888, p. 314)

Elena Lissoni

Il *Guanto* di Klinger: nei meandri dell'immaginario

*“Che cosa è questo romanticismo della vita moderna?
È il soffio di nostalgia che passa sulle metropoli europee.”*

Giorgio de Chirico, *Max Klinger*, in “Il Convito”, 1920

Nel 1878 il ventunenne Max Klinger espose al Kunstverein di Berlino una serie di dieci disegni a penna che gli procurarono la prima importante recensione della sua carriera. Il ciclo, intitolato *Un guanto*, fu inciso nel 1881 in una tiratura limitata di venticinque acqueforti-acquetinte che riscosse uno straordinario successo e fu immediatamente replicato in una seconda edizione (1882), cui ne seguirono altre due, stampate nel 1891 a Monaco e nel 1898 a Lipsia.

A partire da quella serie, uno dei vertici della grafica simbolista e la più celebrata dell'artista, prese avvio la fortuna critica europea di Klinger, che nel 1891 coniava il termine *Griffelkunst* (arte dello stilo) per riunire nella stessa sfera creativa il disegno e l'incisione, individuando in essi gli strumenti privilegiati attraverso i quali avvicinarsi al mondo dei simboli e delle metafore, inoltrarsi nella sfera del fiabesco e dell'orrido, senza il vincolo del colore che “obbliga a restituire fedelmente le apparenze esteriori della natura”.

Nelle dieci tavole del ciclo si dispiegano le vicissitudini di un guanto perso – o lasciato cadere intenzionalmente – da una pattinatrice che scivola sinuosa su una pista da pattinaggio a rotelle e nella quale si riconobbe una giovane brasiliana che all'epoca aveva affascinato i berlinesi e infranto il cuore di Klinger. Raccolto dall'artista, ritratto in primo piano nella tavola *Azione*, l'oggetto diviene il simbolo di un amore desiderato e perduto, assunto al ruolo di un feticcio che scatena sogni, desideri e angosce in una sequenza di immagini ambigue e stranianti. Attraverso un libero gioco di associazioni, il guanto è adorato e portato in trionfo, è salvato dai flutti del mare, diviene una presenza inquietante e minacciosa in *Paure*, quindi è rapito da un immenso uccellaccio con ali da pipistrello e, infine, riappare adagiato accanto a un piccolo Cupido trionfante dall'aria dubbiosa, che ha abbandonato la sua faretra.

Il ricorso a simboli densi di richiami sessuali, come il mare e l'ostrica quali attributi della femminilità, e l'attenzione per la sfera onirica si iscrivono nell'ambi-

to pre-freudiano dei primi studi sul mondo dei sogni, condotti in area tedesca da Karl Albert Scherner (*La vita del sogno*, 1861) e da Friedrich Theodor Vischer (*Il sogno*, 1875), autori di testi che esercitarono un ruolo di rilievo nella definizione di nuove teorie estetiche, in coincidenza del passaggio cruciale dalla dimensione visionaria romantica verso la definizione di un nuovo linguaggio simbolico. Nell'opera di Klinger l'irrazionale, il fantastico e l'onirico irrompono nell'esistenza visibile e concreta attraverso un disegno veritiero, puntuale e meticoloso, teso a restituire "un sogno e allo stesso tempo una realtà", come osservò Giorgio de Chirico, attratto da quella dimensione sospesa "fra emozioni

antiche e sentimenti moderni" (in "Il Convegno", 10 novembre 1920, pp. 32-44).

Autore della scultura di Beethoven collocata al centro della grande sala decorata dal *Fregio* di Klimt, in occasione della XIV mostra della Secessione a Vienna (1902), Klinger fu ammiratore di Johannes Brahms e assertore dell'unità di tutte le arti. Il fascino enigmatico e il ritmo musicale del suo ciclo di incisioni hanno ispirato a oltre un secolo di distanza anche la canzone *Un quanto* di Francesco De Gregori (1996), che traduce in accordi e parole tutta l'intatta attualità di "quel mistero chiamato amore".

Elena Lissoni

Alberto Martini e gli abissi dell'eros

“La verità è interiore. La natura vera è la visione della natura.”

Alberto Martini, *Vita d'artista*, 1939-40

Alberto Martini “disegna sotto l’incubo di Aubrey Beardsley inglese e di Félicien Rops belga, due altri morti che sono molto vivi”, e, allontanatosi dall’influenza degli incisori tedeschi del primo Cinquecento, “è venuto oggi a compiacersi nell’eleganza viziosa e nella sensualità macabra dei suoi nuovi maestri”. Nel 1906 con queste parole il critico d’arte Ugo Ojetti commentava i disegni dell’artista tratti dal ciclo *La parabola dei celibi* apparsi l’anno precedente alla Biennale di Venezia, quindi all’Esposizione Internazionale di Milano (1906) e, infine, alla Biennale di Venezia del 1907. Seppure con un deciso accento polemico, Ojetti aveva colto alcuni dei riferimenti più significativi della produzione di Martini, nella quale suggestioni tratte dalle istanze più innovative del simbolismo internazionale si intrecciano allo studio di Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Albrecht Altdorfer, che aveva avuto modo di approfondire in occasione del suo fondamentale soggiorno a Monaco nel 1898.

Nel 1908 Vittorio Pica, il direttore di “Emporium”,

la rivista italiana più aggiornata e cosmopolita dell’epoca, riconosceva in quelle stesse opere la rappresentazione di una modernità perversa e sottilmente satirica, espressione altissima e originale dell’autore, del quale fu il principale sostenitore negli ambienti internazionali fin dal 1898, condividendone la concezione raffinata e spiritualista di un’arte in grado di spingersi oltre l’apparenza visibile delle cose. Composta da dieci disegni, *La parabola dei celibi* – della quale si espongono qui *La vergine venduta*, *Notturmo* e *La Venere dissepolta* – ripropone il tema della femminilità provocante e dannata, caro alla cultura simbolista e ampiamente diffuso dalla fine dell’Ottocento: il corpo florido della donna, avvolto in una macabra atmosfera notturna, diviene protagonista e strumento di una sottile violenza fisica e psicologica, in un crescendo di piacere e di orrore che conduce alla morte della tentatrice e si spinge fino alla profanazione della sua salma, rivelatasi incorrotta e, suo malgrado, ancora seduttiva.

In quegli stessi anni l'artista avviò la serie di disegni a penna ispirati ai *Racconti straordinari* e a *Le storie grottesche* di Edgar Allan Poe, vertice della sua produzione sia per le qualità tecniche sia per l'originalità espressiva e d'invenzione, riscuotendo l'unanime consenso della critica. La profonda affinità col testo letterario, noto a Martini nella traduzione francese di Charles Baudelaire, si risolve qui in immagini visionarie: ne *L'homme des foules* una nera silhouette, "il genio tipico del delitto profondo", attraversa incessantemente la moltitudine dei passanti di una Londra brulicante di vita, mentre la vicenda misteriosa de *Le scarabée d'or* è rievocata attraverso un teschio e un crittogramma indecifrabile.

Al segno grafico secco e aspro delle prime prove subentra una trama di tratti più morbida e fitta nella produzione matura, contraddistinta da un'atmosfera luminiscente e ipnotica di grande forza onirica, che supera la trascrizione per immagini del racconto per giungere a una straordinaria intensità immaginativa, come nei disegni per *Le système du docteur Goudron et du professeur*

Plume o per la celebre poesia *Le courbeau*. Nel primo decennio del secolo si collocano i cicli *Passioni* e *Settecento veneziano. Albo delle ombre*.

L'interesse per le scienze occulte e le letture esoteriche contribuì a definire il ruolo dell'artista come "lucido specchio interiore [in cui] appare l'immagine surreale", che si rivela attraverso "l'azione medianica del pennello". Un concetto che trova la sua perfetta rappresentazione nell'*Autoritratto* del 1911, dove Martini si raffigura come un oscuro dandy, dalle cui dita fuoriescono figure fantastiche che vanno ad animare le pagine dei libri, in un'atmosfera notturna percorsa da lampi di luce.

Collaboratore della rivista "Poesia", fondata da Filippo Tommaso Marinetti nel 1905, l'artista contribuì in modo decisivo all'introduzione della cultura simbolista a Milano negli ambienti del nascente futurismo pittorico, esercitando un'indiscutibile suggestione sul giovane Umberto Boccioni, disegnatore e pittore degli *Stati d'animo*.

Elena Lissoni

La musica risonanza dell'anima

*“Spesso la musica mi rapisce come un mare!
Verso la mia stella pallida, sotto una volta di bruna
o in uno spazioso etere, alzo la vela.”*

Charles Baudelaire, *La musica*, da *I Fiori del Male*

Gesamtkunstwerk, l'“opera d'arte totale”, è il termine con il quale a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento si viene definendo l'ambizioso scopo ultimo dell'artista: far convergere in un'unica opera ogni aspetto della creatività umana. A usarlo come riferimento sistematico per la propria musica sarà, a partire dalla metà del secolo, il compositore, poeta e letterato Richard Wagner. Nel suo ideale di teatro, ispirato a quello dell'antica Grecia, convergevano infatti musica, drammaturgia, coreutica, poesia e arti figurative, a rappresentare da un lato l'espressione più profonda dell'anima di un popolo, dall'altro l'universale sentire umano. Molti sono stati gli artisti che alla musica di Wagner hanno fatto riferimento – molti quelli che hanno cercato di riprodurre la profonda influenza sull'anima, i sensi, i pensieri, “l'immensa zona di luce che la sua magia ci aprì, l'onda di fondo che destò nei nostri animi, il terribile disgusto che ci impose per tutto ciò che non era suo”, come di lui scriveva il poeta simbolista Stéphane Mallarmé.

Ne è un esempio in questa sezione *Parsifal*, del monacense Leo Putz: un omaggio all'opera omonima, ispirata alla saga arturiana. Parsifal, giovane dall'anima pura, incarnazione della ricerca mistica del poeta, è in grado di compiere guarigioni miracolose grazie alla sua lancia, la stessa che è stata infissa nel costato di Cristo. Il tema del potere messianico dell'eroe passa però in secondo piano nel dipinto di Putz, che sceglie di raffigurarlo nel momento in cui giunge nel magico regno di Klingsor: regno di menzogna e inganno. L'espedito permette di fatto al pittore di ritrarre, in precario equilibrio sul fantomatico ponte che porta al castello, la seducente Kundry, simbolo di erotismo e peccato, attorniata dalle donne del giardino: una serie di nudi, a personificare il regno della sensualità e del puro erotismo – in equilibrio sul baratro esistenziale – che Parsifal dovrà superare per raggiungere il suo più alto scopo.

L'impatto dell'insieme visivo, sonoro ed emotivo dell'opera musicale trova forma nella sperimentazio-

ne tecnica nel momento in cui gli artisti tentano di dare dimensione pittorica alla risonanza interiore della partitura. Il polacco Władysław Podkowiński, per esempio, dipinge la sua *Marcia funebre di Chopin* come fosse un'onda di luce emanata, risvegliata quasi, dall'enfatico gesto del musicista. La sala del teatro viene così trasfigurata in un bosco notturno nel quale la natura intera sembra partecipare al concerto, muovendosi al ritmo del movimento musicale. L'italiano Gaetano Previati, infine, traduce

nella forma di trittico l'emozione e la potenza dell'*Eroica* di Beethoven: una solenne scansione, che enfatizza e sintetizza insieme il dramma dell'eroe, dalla battaglia alla morte e alla pira funebre: il tutto trasfigurato nei ritmi lineari delle pennellate e nella violenta gamma cromatica, quasi a voler dare segno tangibile di un inestinguibile crescendo musicale.

Silvia Regonelli

Böcklin e Moreau: il ritorno dei miti

“Là, tutto è ordine e bellezza, lusso, calma e voluttà.”

Charles Baudelaire, *L'invito al viaggio*, da *I Fiori del Male*

Due sono i principi sui quali doveva basarsi la pittura secondo Gustave Moreau: quello della bella inerzia, o “sonnambulismo ideale”, e il principio di ricchezza. Il primo faceva capo al modello michelangiolesco e alle sue figure di assorta bellezza. Il secondo, invece, richiamava l'attenzione per la minuzia tipica dei primitivi fiamminghi, nei cui quadri ogni minimo dettaglio doveva rispecchiare l'idea generale del dipinto.

Per Arnold Böcklin, invece, i punti di riferimento erano la pittura classica e quella romantica del primo Ottocento, filtrate attraverso la filosofia contemporanea di Nietzsche e di Schopenhauer.

Entrambi i pittori condividevano però una fatale attrazione per il passato; non quello storico, ma quello mitologico: ancora più lontano, ancora più perduto, ancora più profondamente desiderato in quanto archetipo di arte e vita.

Il pittore francese creava dipinti, acquerelli, disegni ricchi, raffinati, sognati e sognanti: opere nelle quali mo-

strare quanto l'essenza di quel passato fosse assolutamente, eternamente moderna.

Le tele del pittore svizzero, invece, davano di quello stesso passato un'interpretazione più realistica, spesso tanto originale da risultare iconoclasta nel suo mostrare il fascino inquietante della naturalezza del soprannaturale. Si veda qui il suo curioso dipinto *Il silenzio della foresta*: personalissima, affascinante reinterpretazione dell'antica leggenda medievale dell'unicorno catturato con l'aiuto di una vergine. Qui l'animale, lungi dal sembrare una figura mitologica, viene ritratto molto più somigliante a un asino o a un mulo: il pelo irsuto, l'espressione stupida e spaventata: un realismo, questo, che affascinerà i contemporanei, facendo proseliti anche tra le generazioni future – si pensi, per esempio, a Giorgio de Chirico.

Artista elitario e isolato per scelta, Gustave Moreau raggiungeva il suo pubblico attraverso la poesia e la letteratura: dipingeva come un musicista, ammaliava dalle pagine di *À rebours* di Joris-Karl Huysmans prima ancora

che dalle pareti delle sale d'esposizione. I suoi dipinti ricostruivano un mondo rivelandolo in punta di pennello: non gesti, non azione, non foga, bensì vera e propria epifania; l'artista con Moreau diventa Esiodo, aedo leggendario e narratore della *Teogonia* (*Esiodo e la Musa*).

Lo stesso minuscolo fragile eroe dei dipinti di Gustave Moreau lo troviamo nell'*Isola dei morti* di Arnold Böcklin: un isolotto roccioso, aleggiante sopra una distesa d'acqua scura. Una piccola barca a remi si sta avvicinando all'isola; a prua una figura vestita interamente di bianco e una bara dello stesso colore. L'isolotto è dominato da un fitto bosco di cipressi e circondato da rupi scoscese. L'atmosfera

è ipnotica, misteriosa. Un'immagine onirica, nella quale sono stati in molti a identificare nel vogatore una rappresentazione di Caronte che attraversa lo Stige o l'Acheronte, traghettando un'anima verso l'aldilà.

Il richiamo al passato mitologico è qui più vago, più sottilmente filosofico. L'autore della copia, un omaggio alla fama e allo spessore del maestro svizzero, è il meclenburghese Otto Vermehren, direttore a Firenze del Laboratorio di Restauro insieme al figlio Augusto e illustre membro della comunità tedesca romana.

Silvia Regonelli

Il canto di Orfeo

Tra le figure mitologiche amate dai simbolisti, due si impongono per frequenza di apparizione: Orfeo e Medusa. Connesse con la morte e il terrifico, esse si prestavano a trasmettere suggestioni contrastanti e ambigue, capaci di attrarre e smuovere la coscienza dell'osservatore.

Secondo il mito greco, Orfeo era un aedo (cantore professionista) della Tracia. Le sue origini sono avvolte dal mistero, ma fin dalle prime menzioni egli compare legato all'impresa degli Argonauti, durante la quale, grazie al potere magico del suo canto, placa le tempeste e seduce gli animali. Nello splendore della musica e del canto lo raffigura Luigi Bonazza al centro del celebre trittico *La leggenda di Orfeo* (1905), ove sono evidenti i rimandi alla Secessione viennese, in particolare nel pannello di sinistra, nell'inserimento di partizioni architettoniche e nell'abbondante utilizzo dell'oro. Nelle increspature delle onde si ravvisano anche elementi propri del giapponismo, mentre il corpo nudo di Orfeo evoca modelli classici e i drappaggi quasi congelati nell'aria ri-

chiamano il pittore cinquecentesco Josaphat Araldi. Nel pannello di sinistra è evocata la vicenda di Euridice, la moglie defunta a causa del morso di un serpente. Orfeo scese nell'Ade, dove ottenne da Cerbero e Plutone, sempre grazie al suo canto portentoso, di riportarla nel mondo dei vivi, purché Euridice non si fosse voltata sulla via del ritorno. Quando la donna infranse quest'ordine, Orfeo la perse per sempre e si rifugiò in riva allo Strimone, distrutto dal dolore. Secondo Virgilio e Ovidio, in preda alla misoginia, si sarebbe dato ad amori contro natura, mentre Pausania sosteneva si fosse suicidato. Le fonti più antiche ed Eschilo riferiscono invece che sarebbe stato fatto a pezzi dalle donne di Tracia o dalle menadi: la sua testa e la sua lira sarebbero state gettate nell'Ebro per giungere poi, sospinte dalle onde, sulle sponde di Lesbo. A questa triste fine del suo mito si ispirò Gustave Courtois nell'*Orfeo* (1875). Il capo arenato e gli altri elementi del dipinto sono rappresentati morbidamente, sulla scorta del maestro, il pittore *pompier* Jean-Léon

Gérôme. Le gamme dei grigi sono ravvivate dai tocchi di giallo nelle foglie di alloro che incoronano i capelli, e che tornano, abbandonate sulla sabbia, a ricordare la gloria perduta per sempre.

Anche il pittore belga Jean Delville rappresentò la testa mozzata del celebre cantore nella tela *Orfeo morto* (1893), servendosi della soluzione adottata da Moreau in *Orfeo (Ragazza tracia con la testa di Orfeo)* del 1865 (Parigi, Musée d'Orsay), ma in maniera ancora più irreal: la testa, dalla capigliatura ondulata quasi in sintonia ritmica con le onde del mare, si fonde con la sua lira, divenuta un prezioso collare o forse un giogo simbolico, in un'atmosfera azzurro-verde pallido, rischiarata da una luce sovranaturale che bagna gli occhi chiusi di Orfeo.

Riconducibile a Moreau, questa volta per la maniera, è *l'Orfeo nell'Ade* (1899) del suo allievo Marcel-Béronneau. L'opera si inserisce nella produzione simbolista dell'autore, condotta in parallelo con quella accademica e conformista, più remunerativa. La versione qui offerta del mito è grandiosa e terribile: il poeta, dal corpo efebico, è illuminato di luce trascendente mentre, in estasi, suona la lira ai piedi di un michelangiolesco Plutone dalla folta barba. La sua bellezza estenuata s'attaglia all'immagine del poeta-eroe più che a quella dell'innamorato angosciato per la sorte di Euridice e si contrap-

pone all'orrore del luogo, affastellato di serpenti, corpi torturati, mostri, in un *horror vacui* fedele al concetto di "richesse nécessaire" propugnato da Moreau.

Al pari di Orfeo, anche la figura tragica della Gorgone torna più volte nelle opere dei simbolisti. Con le sorelle Steno ed Euriale, Medusa abitava in una caverna nel giardino delle Esperidi, vicino al regno dei morti. Quando Poseidone se ne invaghì e la sedusse in un tempio dedicato ad Atena, quest'ultima si offese dell'affronto e, invidiosa della bellissima fanciulla, la mutò in una mostruosa e mortifera creatura, con un corpo da cavallo alato, mani e piedi bronzei con artigli leonini, denti simili a zanne di cinghiale e una chioma di serpenti velenosi aggrovigliati. Lo sguardo era però la cosa più orrenda, poiché pietrificava chiunque lo incrociasse, mortale o immortale. Perseo riuscì a decapitarla, donando infine ad Atena la micidiale testa, che la dea collocò al centro del proprio scudo.

Della Medusa Franz von Stuck dipinse la sola testa, usata come arma, nel suo dipinto del 1908: sulla mezzeria del dipinto, illuminata dal luore argenteo della luna, è brandita da uno dei due combattenti ignudi, di certo Perseo, per impietrire l'avversario.

Alessandro Malinverni

L'artista come profeta: i Nabis

“Ricordarsi che un dipinto, prima di essere un cavallo di battaglia, una donna nuda o un qualunque aneddoto, è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori disposti in un certo ordine.”

Maurice Denis, 1890

La scelta del termine “Nabis”, riferito a un gruppo di artisti riuniti dal 1888 al 1900 circa attorno a Paul Sérusier, si deve al poeta Henri Cazalis. Dall'ebraico “nabi”, ossia “profeta”, tale definizione si attagliava perfettamente a questa società artistica segreta che, ispirandosi al sintetismo di Gauguin, al decorativismo di Puvis de Chavannes e al simbolismo di Odilon Redon e Gustave Moreau, ricercava una visione soggettiva della realtà, allo scopo di svelarne i significati simbolici nascosti. I Nabis si riunivano il sabato nello studio di Paul Ranson, e tra il 1891 e il 1897 esposero ripetutamente, appoggiati dalla “Revue Blanche”.

A innescare un cambiamento nella pittura piuttosto tradizionale di Paul Sérusier fu il soggiorno a Pont-Aven nel 1888: condotto da Gauguin non lontano dal villaggio bretone, al Bois d'Amour, dipinse sotto la sua supervisione un piccolo paesaggio su una scatola di sigari, subito ribattezzato *Il talismano* (Parigi, Musée d'Orsay) e assunto a emblema della nuova arte Nabis, basata sulla tecnica sintetista e sull'utilizzo di colori puri. Ne esemplifica

bene le peculiarità un dipinto in mostra, *L'Incantesimo (Il bosco sacro)* (1891), nel quale un rito magico è compiuto da tre figure femminili e ambientato in un fitto bosco, i cui alberi dal tronco rosso cupo si affastellano gli uni contro gli altri senza profondità prospettica, scandendo un forte ritmo compositivo e decorativo, quasi una personale versione di quella foresta di “corrispondenze” cara a Baudelaire.

Come Sérusier, anche Émile Bernard entrò in contatto con Gauguin a Pont-Aven. Nel 1888, dopo una lunga ricerca, iniziò a dipingere in maniera decisamente originale, rinnegando la visione prospettica e racchiudendo le zone di colore entro marcate linee nere, debitrice della grafica orientale e precorritrice dell'illustrazione Art Nouveau. Nel *Ritratto di mia sorella Madeleine Bernard* (1888), per esempio, il volto meditativo della sorella si staglia quasi a intarsio su uno sfondo naturalistico decorativo, dove il pennello scandisce altrettante tessere di mosaico e i tronchi materializzano gli assi verticali della

composizione. Se qui la stesura pittorica risente ancora dei modi di Georges Seurat, ben se ne distanzia l'*Autoritratto con turbante giallo* (1894), immagine "esotica" in auge tra gli artisti sin dal Rinascimento, con la quale si cimenta anche Bernard, ricorrendo a soluzioni formali prettamente Nabis.

Oltre a Sérusier e Bernard, tra i "profeti" in lotta contro l'accademismo *pompier* e il naturalismo impressionista si distinse Maurice Denis, considerato il teorico del gruppo. Nel dipinto *Il minuetto della Principessa Maleine* (o *Marthe al pianoforte*) del 1891, immortalata Marthe Meurier, destinata a divenire sua moglie e musa ispiratrice. Pur avendo sostenuto che il dipinto va concepito come una superficie piana ricoperta da colori stesi, meglio se puri, con una certa libertà compositiva e armonia, Denis abbandona qui le campiture piatte per una pennellata puntinista. La donna è rappresentata al piano, ma anziché mostrarsi interessata alla partitura (il cui frontespizio era stato disegnato dallo stesso Denis per il musicista Pierre Hermant, che si era ispirato all'omonima opera di Maeterlinck del 1889), sembra assorta in una contemplazione interiore. L'uso insistito della linea ad arabesco che informa le fantasie di tessuti e tappezzerie, la sinuosità del ruscello e delle figure sullo spartito aumentano l'effetto decorativo, insieme all'effetto bidimensionale che lo stagliarsi della protagonista contro la partitura bianca non riesce ad annullare (le pieghe dell'acconciatura si fondono con i motivi della parete e un fiore della tappezzeria entra nella partitura). I cinque boccioli di giacinto posti in basso simboleggiano l'amore per la donna, che torna protagonista anche nel dipinto *La dama nel giardino recintato* (*Nudo con mazzi di violette*) (circa 1894). Completamente nuda – ma si tratta qui del nudo "simbolista"

in grado, secondo Redon, di suscitare pensieri elevati, mai volgari, di essere rassicurante, perché creato dall'immaginazione del pittore – Marthe è rappresentata come "dama d'amore" del pittore. La sua posa ricorda certe Veneri rinascimentali, mentre il muretto con i vasi cita l'*Amor sacro e Amor profano* di Tiziano (Roma, Galleria Borghese). La sacralità e la castità della sua elegante bellezza, racchiusa in contorni neri, è accentuata dall'ambientazione in un *hortus conclusus*, simbolo della Vergine, che la mette al riparo da sguardi indiscreti, preservandola per l'amore del cavaliere – il pittore – che sta per giungere. Ancora Marthe è coprotagonista di *Donne sedute alla terrazza* (o *Sera di settembre*) (1891), uno dei quattro pannelli dipinti per la stanza di una fanciulla. Desideroso di imporsi come decoratore, Denis li realizzò senza alcuna commissione, raffigurando i diversi momenti della vita legati all'amore, con un tratto estremamente sintetico e decorativo.

Diversamente dagli artisti citati, lo scultore Georges Lacombe trasfuse valori plastici nella sua produzione pittorica. Il suo *Il mare giallo, Camaret* (1892 circa), oltre alle caratteristiche dei Nabis già illustrate, presenta evidenti tangenze con le stampe giapponesi e con le silhouette in voga nel Settecento, nonché un omaggio a *Le bianche scogliere di Rügen* di Friedrich (1818, Winterthur, Fondazione Oskar Reinhart).

Tra i Nabis si ricorda infine l'incisore e pittore Armand Séguin, che s'ispirò alle celebri opere di Baudelaire per due delle poche sue tele rimaste: *I Fiori del Male* (1892, collezione privata) e *I Paradisi artificiali* (1896, Parigi, Galerie L'Ergastere).

Alessandro Malinverni

L'acqua metafora della vita

Fin dai tempi remoti l'uomo ha colto l'importanza dell'acqua come elemento fondamentale per ogni essere vivente: non a caso le civiltà antiche fiorirono lungo le rive di grandi fiumi (Tigri, Eufrate, Nilo) e l'acqua divenne uno dei quattro elementi definiti da Empedocle (ca. 450 a.C.) radici (*rizòmata*) immutabili ed eterne di tutte le cose. In ogni epoca e Paese essa appare come componente primaria delle ritualità e delle rappresentazioni magiche, religiose, paesaggistiche e allegoriche. Nell'arte occidentale essa è presentata anche sotto forma di personificazione, negli uomini che versano acqua da brocche a simboleggiare i fiumi, comparsi già nei mosaici pavimentali della Cirenaica (sec. VI d.C.), oppure nelle sembianze di giovani donne, come quella dell'Ara Pacis di Augusto, seminuda e a cavallo di un mostro marino. *L'Anfora* (1913) di Amleto Cataldi potrebbe costituire uno degli epigoni estremi di questa tipologia figurativa, memore anche delle antiche Veneri al bagno.

Nella seconda metà dell'Ottocento, la rinnovata attenzione per la natura, incentivata al contempo dal romanticismo e dalle incessanti scoperte tecniche e scientifiche, indusse i pittori simbolisti a riservare spesso all'acqua un ruolo centrale nelle loro opere, sulla scia di quanto fatto dai poeti (da Baudelaire, per esempio nel componimento *Una carogna*, a Mallarmé nell'ouverture dell'*Erodiade*). Ne apprezzavano certo sul piano decorativo e luministico le qualità dinamiche delle onde o riflettenti delle vaste superfici placide, ma soprattutto le molteplici suggestioni evocative, preziose per la loro poetica: sfuggente, di volta in volta cristallina o torbida, fonte di vita ma anche pericolo letale, l'acqua era per loro in grado di scatenare paure inconsce o indurre uno stato ipnotico con il suo moto ondeggiante o vorticoso. Essa rinvia all'ignoto, che si cela al di là della linea dell'orizzonte, nell'*Innamorata del mare* (*La sposa del mare*) (1897) di Pompeo Mariani, nel quale una donna vestita di bianco, addossata alla scoglie-

ra, scruta il mare, sotto un cielo screziato di azzurro e arancione, in attesa forse dell'arrivo del compagno.

Nel filone mitologico, la nascita dalla spuma del mare della dea dell'amore – la *Venere Anadiomene* – è uno dei temi iconografici di maggior successo nell'Ottocento. Al compiacimento carnale fittiziamente mitigato dal ricorso al soggetto classico e all'idealizzazione accademica di Jean-Auguste-Dominique Ingres, Alexandre Cabanel e William-Adolphe Bouguereau sembra contrapporsi intenzionalmente *La nascita di Venere* (1903) di Ettore Tito. Attratto dalle rappresentazioni acquoree, pur essendo qui debitore a illustri precedenti specie nel richiamo alla pittura veneta del Settecento, Tito mostra l'attrazione fatale verso l'arte simbolista tedesca d'ambito böckliniano, venata già del realismo di epigoni del maestro tedesco come Beneš Knüpfer. La sua *Venere*, percorsa da un brivido, si staglia contro il mare e il cielo, e le sue membra, innaturalmente atteggiate, acuiscono il senso di inquietudine caratteristico di una femminilità nuova, presaga delle contraddizioni della contemporaneità.

La stessa ambivalenza inquieta, a un'attenta visione, informa *La sirena* (1893) di Sartorio. Oltre la parvenza languida e attraente dei due bellissimi corpi contrapposti, muscoloso e scuro quello del giovane che si protende nella barchetta, sinuoso e diafano quello della sirena, l'occhio indagatore coglie sul fondo teschi e ossa, funesto presagio per la vita del malcapitato. Tale nota angosciosa sarà abbandonata nella successiva versione acquistata dal facoltoso imprenditore e collezionista piacentino Giuseppe Ricci Oddi, al quale l'autore confidò di aver tratto ispirazione da una visita alla grotta verde di Capri. In entrambe le versioni il vero protagonista è l'ipnotico mulinello d'acqua, sul quale, secondo Luigi Pirandello, "è tagliato con sommo ardire

tutto il quadro. E vi par di sognare, guardandolo" (*Scritti d'arte figurativa 1895-1897*, Milano 1987).

Nello stesso anno in cui Sartorio esponeva la prima volta al pubblico *Sirena*, Klinger dipinse *Tritone e Nereide* (1895), immagine voluttuosa di un abbraccio tra creature marine, avvinghiate senza quasi possibilità di sciogliersi. Fortemente influenzata da Böcklin, ospite di Klinger l'anno precedente a Lipsia, l'opera rivela propensioni realistiche nel mescolamento di "mostruoso" e "fantastico".

Circondati dall'acqua, fonte di vita, sono anche i due innamorati dello scultore simbolista Leonardo Bistolfi: nel suo *Canto d'Amore* (1905-08) il loro tenero bacio è avvolto da un'onda, il cui impeto enfatizza quello del sentimento rappresentato e la cui schiuma si trasforma nelle nuvole del cielo. La corrente segue le pose dei corpi, sin quasi a crearle, rendendole indefinite e sognanti.

Il tema amoroso ritorna nella *Leda* (1907) di Gaetano Previati, che alla scena più fortunata – quella dell'unione tra Zeus trasformatosi in cigno e Leda, sulle rive del fiume Eurota – preferisce un momento di affettuoso raccoglimento, che precede o segue l'amplesso. Nella luce calda del tramonto, attraverso una stesura pittorica fatta anch'essa di luce, l'episodio sembra smaterializzarsi in una rappresentazione onirica.

E al sogno rimanda l'ultima opera della sezione, *Sera a Mazzorbo* (1913) di Umberto Moggioli, ambientata su un'isola della laguna veneziana. Lo specchio blu profondo dell'acqua riflette il cielo e una falce di luna, quasi a raccogliere i sogni della madre e del figlio, addormentati sotto un grande albero che decora l'aria notturna con i suoi rami flessuosi.

Alessandro Malinverni

La donna fatale e la Sfinge

“Io sono bella, o mortali! come un sogno di pietra.”

Charles Baudelaire, *La bellezza*, da *I Fiori del Male*

Un nuovo modello di femminilità sensuale e pervasiva fa la sua apparizione nel repertorio simbolista di fine secolo. Alla bellezza leggiadra e solenne di colei che accoglie e custodisce i segreti della natura si affianca l'immagine della tentatrice, seducente e distruttiva, dalla quale ha origine la fortuna iconografica della donna-animale (sirena, sfinge, gorgone), archetipo della *femme fatale* moderna che decide il destino dell'uomo attraverso la sua potenza erotica.

Segnata dal peccato originale, pronta a legarsi al serpente, la corruttrice di Franz von Stuck diviene emblema delle pulsioni e delle morbosità del mondo contemporaneo. Immediatamente additato dalla critica come un'icona di perversità, *Il peccato* ottenne un successo clamoroso quando apparve alla Biennale di Venezia del 1909, esposto nella sala personale dedicata all'artista, all'epoca riconosciuto caposcuola della Secessione monacense. Con il suo fascino magnetico e conturbante e il suo irresistibile potere seduttivo l'opera invitava a

precipitare nell'abisso del desiderio e della dannazione. Guido Di Nardo sulle pagine della rivista “Veneziana” vi riconosceva “l'incarnazione magnifica e lugubre della corruzione” e si soffermava sul grosso e viscido serpente che avvolge le carni morbide e candide della donna “malvagia e libidinosa” mentre rivolge lo sguardo verso la “vittima destinata alla perdizione”. Fin dal 1891 von Stuck aveva avviato una serrata ricerca sul tema che, rielaborato in almeno undici redazioni diverse (**cat. 32**), riprendeva con un esibizionismo lussurioso e ostentato il motivo della serpe, violento tentatore e dominatore che detiene il sapere occulto di tutte le epoche: un soggetto già affrontato in molteplici declinazioni da Max Klinger, Franz Lenbach, Odilon Redon, e successivamente ripreso in Italia anche da Achille Calzi – protagonista del Cenacolo promosso da Domenico Baccarini a Faenza –, la cui *Donna serpente* (1913) restituisce tutta la carica erotica dell'immagine in un'eleganza formale di gusto liberty.

Al centro della pittura simbolista, la rappresentazione della femminilità nella sua natura ambivalente e contraddittoria convoglia su di sé i turbamenti e le tensioni idealiste nelle opere di Fernand Khnopff. Un'atmosfera sospesa e misteriosa percorre *Carezze*, noto anche come *L'Arte*, nel quale un giovane androgino e una sfinge dal corpo di ghepardo accostano i volti l'uno all'altro, mentre sullo sfondo, oltre il basamento marmoreo inciso con incomprensibili caratteri cabalistici, si distende un panorama deserto di terra rossa, dove si innalzano isolate due colonne azzurre. Lui fissa lo sguardo verso un punto lontano, forse nel mondo dei sogni, lei gli si avvicina con gli occhi chiusi, carezzevole e insinuante.

Presentato insieme ad altre quindici opere alla prima esposizione della Secessione viennese (1898), guidata da Gustav Klimt, il dipinto aveva suscitato l'interesse del pubblico e della critica consacrando definitivamente l'artista sullo scenario internazionale. In quell'occasione Khnopff dichiarò di aver dipinto un'allegoria moderna di fronte alla quale l'uomo è chiamato a scegliere tra il controllo di sé e il piacere, cui allude il ghepardo, simbo-

lo della lussuria e della tentazione. In questo complesso gioco di riferimenti si svolgono e si intrecciano i temi fondamentali della cultura simbolista: dal mito di Edipo e la Sfinge a quello dell'androgino, inteso come superamento del dualismo tra i sessi, fino all'esaltazione della condizione di purezza dell'artista capace di elevarsi al di sopra delle passioni umane. Suggestioni forse rilette alla luce della vicenda personale del pittore che, secondo parte della critica, si sarebbe autoritratto qui accanto alla sorella Marguerite, musa inaccessibile ossessivamente raffigurata nella sua bellezza glaciale in molte altre sue opere.

Nonostante le dichiarazioni dell'artista, il dipinto conserva il fascino sfuggente e ambiguo che deriva dai suoi molteplici significati, non riconducibili a un'unica chiave interpretativa, e dalla dimensione introspettiva e meditativa della composizione, immersa nel silenzio di uno spettacolo interiore profondo e insondabile, rievocazione del "sogno pietrificato" cantato da Baudelaire ne *La bellezza*.

Elena Lissoni

L'amore sorgente della vita

Sedotti dal mistero, dall'irrazionale, dall'inconscio e dalla morte, i simbolisti avvertirono fortemente, tuttavia, la potenza profonda dell'amore come forza generatrice e rigeneratrice.

Segantini tradusse questa consapevolezza in una complessa allegoria, *L'Amore alla fonte della vita* (1896), dove un angelo dalle immense ali protegge la sorgente dell'eternità – tema, quello della fonte di acqua viva, presente nella mitologia classica e medievale – in grado di donare l'immortalità e l'eterna giovinezza anche attraverso l'unione dell'uomo e della donna che generano nuova vita. Dipinta su commissione del principe russo Felix Jusupov nel 1896 a Maloja, villaggio alpino dei Grigioni dove Segantini si era trasferito, è un'opera della fase matura, realizzata tre anni prima della morte prematura dell'artista. Lo stesso autore descrive il dipinto in una lettera dell'11 ottobre 1896 indirizzata a Domenico Tumiati: "Esso rappresenta l'amore giocondo e spensierato della femmina, e l'amore pensoso del maschio; allacciati insieme dall'impulso naturale del-

la giovinezza e della primavera. La stradiciola sulla quale avanzano è stretta e fiancheggiata da rododendri in fiore, essi sono in bianco vestiti (figurazione pittorica dei gigli). Amore eterno dicono i rossi rododendri, eterna speranza rispondono i cembali sempre verdi. Un angelo, un mistico angelo sospettoso stende la grande ala sulla misteriosa fonte della vita. L'acqua viva scaturisce dalla viva roccia, entrambi simboli dell'eternità. Il sole inonda la scena, il cielo è azzurro: col bianco, il verde, il rosso usai deliziare il mio occhio in soavi armoniche cadenze: nei verdi in special modo questo intesi significare". L'evidente carattere simbolista meritò al dipinto un notevole successo, in particolare tra i secessionisti viennesi. Il paesaggio, reso con attenzione al dato naturalistico, è quello ammirato intorno alla sua nuova residenza svizzera. Le candide vesti indossate dai giovani innamorati – allegorie essi stessi delle diverse sfumature dell'amore – si tingono di rosso in un altro dipinto di Segantini pressappoco coevo: *Dea dell'amore* (*Angelo dell'amore o Dea pagana*) del 1894-97. L'in-

tensa sensualità della protagonista è veicolata dalla posa languida e dalla morbida trasparenza del panneggio, che lascia scoperto il seno generoso e si confonde, tra le ricche e ondulate pieghe, con la fluente chioma dorata. Dalla veste e dalla pelle irradia una luminosità speciale – accesa dai filamenti cromatici della tecnica divisionista – quasi elettrostatica, in contrappunto alla mollezza con la quale la figura fluttua nell'aria, aiutata dall'inedita disposizione sghemba del campo ovale, sullo sfondo della distesa marina e del cielo screziato d'azzurro e malva.

Quest'ultima immagine femminile di Segantini ispirò l'amico scultore Leonardo Bistolfi, che l'inserì quale citazione nella sua placca in bronzo *Allegoria* (1906, Rovereto, MART), e la prese a modello per la protagonista di uno dei monumenti a Segantini: *La bellezza liberata dalla materia* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma), opera qui ricordata dalla testa dell'*Alpe* in bronzo. Nel monumento la donna nuda, personificazione dell'ideale estetico di Segantini, emerge dal masso informe di marmo come un prigioniero di Michelangelo, liberandosi dalla contingenza e caducità proprie della vita reale. La testa costituì per Bistolfi il lavoro di maggior fatica. Per rappresentare con piena soddisfazione la Bellezza – o forse, sarebbe meglio dire, l'Amore per la Bellezza – nell'arte di Segantini, lo scultore sosteneva (1905) d'aver atteso l'ispirazione per anni: "Finalmente una bella mattina mi svegliai; avevo trovato; scesi nello studio; mi accinsi quasi con furia al lavoro; ed in due ore questo bozzetto era pronto; questa donna della mia mente, della mente di Segantini era nata!" Declinato poi in differenti materiali (marmo, gesso e bronzo), il busto si volge leggermente di lato, gli occhi chiusi e la chioma ampia e voluttuosa quasi fusa con la materia alle sue spalle, come nel dipinto di Segantini.

Se in questa effigie femminile la protagonista cerca di fuggire la materia, nel dipinto di Kupka, *L'Onda* (1902), sembra invece esserne irrimediabilmente attratta. Affascinata dalla potenza e dall'energia delle onde – come il suo autore lo era dalle onde magnetiche e dai raggi X di recente scoperti, a testimoniare, nella lettura antimaterialista dei teosofi, l'esistenza di livelli dimostrabili del reale ma inattingibili ai sensi umani – la donna è accovacciata su uno scoglio quasi in attesa che i flutti la travolgano. Ipnottizzata dal movimento ritmico dei cavalloni,

si perde nella contemplazione. La consapevolezza di una realtà dinamica e invisibile dietro la percezione umana comportava per Kupka il dovere per l'artista di proiettarsi verso le più elevate forme della spiritualità, attraverso forme e cromie evocative: non riprodurre la natura, ma utilizzarla come modello per comprendere l'ordine cosmico dell'universo. La fascinazione per l'acqua, specchio dell'anima pura e pericolo letale, richiama peraltro alcuni versi di Baudelaire ("*Uomo libero, sempre ti sarà caro il mare! Il mare è il tuo specchio; contempi la tua anima*") e di Victor Hugo ("*L'amore è seducente, puro e mortale. Non crederci! Come un bimbo, attratto passo dopo passo dal fiume, vi si guarda, vi si bagna e vi annega*").

L'amore, nelle sue molteplici sfaccettature, coinvolge anche la pace tra i popoli e tra le componenti sociali, tema affrontato nei secoli da vari artisti (si pensi a Jacques-Louis David e alle sue *Sabine* del 1794-1799). Puvis de Chavannes ne diede la propria interpretazione con *La Speranza* (1871-1872), versione ridotta della tela presentata al Salon del 1872 (Baltimora, Walters Art Gallery), dalla quale differisce, tra l'altro, per la nudità della protagonista e l'assenza, in primo piano, del muretto diroccato.

La crisi sociale e politica provocata dalla guerra tra Francia e Prussia, dalla caduta di Napoleone III e dai fatti sanguinosi della Comune, indusse il pittore ad approfondire ancor più un ideale cui era da tempo devoto: una classicità senza tempo, nella quale far rivivere il mito virgiliano dell'età dell'oro, da contrapporre all'ideale progressista e tecnocratico. Nell'utilizzo di tinte polverose e opache la tela simula la tecnica ad affresco prediletta da Puvis. Un edificio in rovina e le croci di fortuna di un cimitero improvvisato evocano il conflitto in un paesaggio desolato, su cui si staglia la Speranza, una fanciulla nuda assisa su un candido drappo bianco. Pur anatomicamente corretta, la figura è estremamente semplificata, resa con campiture chiare racchiuse da una linea scura. Il ramo di ulivo tenuto nella mano sinistra, i fiorellini che crescono in mezzo ai sassi e l'alba in lontananza sono altrettanti simboli di una nuova era di pace che risorge dalle rovine. Paul Gauguin omaggiò l'opera, che possedeva in riproduzione a Tahiti, inserendola in *Natura morta con Speranza* (1901, collezione privata).

Alessandro Malinverni

Il sentimento panico della natura

Nella seconda metà del XIX secolo la pittura di paesaggio diventerà campo di sperimentazione privilegiato per la ricerca di una spiritualità nuova, quella mutuata dal desiderio dell'uomo di andare oltre le apparenze di una pittura realistica e oggettiva verso una visione della vita interiore del dato naturale: l'essenza misteriosa e profonda della natura stessa, del suo misterioso ma inconfutabile vitalismo.

Questo sentimento panico – in netto contrasto con le teorie scientifico-positiviste (ma spesso in collegamento con esse nel campo della più pura sperimentazione tecnica) – troverà espressione in immagini spesso ancora legate alla figurazione, nelle quali la misteriosa vitalità della natura prende la forma di ninfe e satiri di mitologica memoria; si veda qui il bellissimo esempio della *Ninfea* di Cesare Laurenti: visione allegorico-mitologica dalle sfumature dannunziane, sottile allusione erotica figurativamente resa con perfetto rimando tra il galleggiare della giovane ninfa a seno nudo e il rifrangersi delle onde tra le vibranti foglie di ninfea.

Oppure esso emerge dal groviglio oscuro e misterioso dell'atmosfera paludosa di un laghetto cittadino, come in *Nelumbium* di Francesco Lojacono, dove il loto indiano dell'orto botanico di Palermo si rivela agli occhi del pittore in tutta la sua pagana bellezza, dissolvendosi in un paesaggio dell'anima attraverso lunghi, densi, cupi colpi di pennello.

Ancor più solidamente figurativo resta il tortonese Cesare Saccaggi: la sua *Regina dei ghiacci* reinterpreta i valori visivi di un'algida, severa Madonna, lo sguardo fisso e distaccato mentre posa, apparentemente sorda alle preghiere dell'uomo inginocchiato ai suoi piedi, alle pendici di un ghiacciaio. Il dipinto racconta l'asprezza della montagna nei primi anni del nuovo secolo, anni in cui si viene sviluppando il turismo d'alta quota, e trova un suggestivo parallelo nella pittura di soggetto alpino nella quale l'uomo non ha più né spazio né importanza. Si veda per esempio *La neve* del polacco Julian Fałat e *Le gelide acque del lago Märjelen* dell'italiano Carlo Cressini, allievo di Giovanni

Segantini: nei loro quadri la natura regna incontrastata e terribile – luogo delle intemperie e di condizioni atmosferiche insostenibili e avverse.

Non è un caso che i paesaggi innevati giochino un ruolo centrale nella pittura di paesaggio simbolista: tecnicamente difficile da dipingere, l'effetto di neve ben si presta alla scomposizione puntinista o divisionista di fine secolo, dove le pennellate si scompongono seguendo la rifrazione luminosa ad abbacinare, attraendolo, lo sguardo – come nel bellissimo *Giardino sotto la neve* di Constant Montald.

Aggiornati in modo diverso ma prossimo sull'evolu-

zione del linguaggio secessionista d'Oltralpe troviamo infine Guido Marussig e Domenico Baccarini: il primo compone il suo *Salice piangente* come una preziosa filigrana in una lieve, sospesa ma inquieta atmosfera di suggestione sepolcrale; il secondo, ancora legato a una simbologia più tradizionale, nella sua *Fanciulla tra i gigli* traccia attraverso lunghe, eleganti, filamentose pennellate la figura di una giovane donna avvolta in una bianca esplosione di gigli, chiara allusione a valori di purezza e verginità legati a un antico ideale di gioventù.

Silvia Regonelli

L'eterna primavera

Il mito della giovinezza, la sua grazia, la sua fuggevole bellezza hanno sempre rappresentato uno dei *topoi* più alti dell'arte. A maggior ragione lo sono a cavallo del nuovo secolo, momento di consapevole celebrazione di un mondo in procinto di cambiare profondamente, perdendo un'innocenza millenaria in favore della nuova, solida consapevolezza moderna e positivista. Una maturità, questa, percepita come una perdita: dell'immaginazione, del sogno, della spiritualità, del senso di trascendenza.

In arte la modernità positivista si traduce in quel senso di caduta e corruzione che la bellezza e la giovinezza femminile spesso incarnano in quanto duplice simbolo: di purezza e salvifico candore, ma anche di corruzione. In Italia il linguaggio pittorico rimane nella maggior parte dei casi strettamente legato alla figurazione, focalizzandosi sul nudo e sulla sua più solida tradizione pittorica d'accademia, ancora carica di molteplici rimandi e significati. Visivamente, il riferimento più ripreso e diffuso è quello della pittura di Sandro Botticelli e della sua *Prima-*

vera, modello di eleganza, bellezza e grazia, sia ideali sia compositive.

Sulla scia di questo ritorno alla purezza del Quattrocento, le immagini si arricchiscono di formati allusivi alla pittura sacra e di cornici elegantemente, pesantemente decorate a partecipare in pieno del significato dell'opera.

È il caso per esempio del toscano Giorgio Kienerk e del suo trittico (in realtà mai esposto nella sua interezza) dedicato a *L'enigma umano* e raffigurante *Il Dolore*, *Il Silenzio* e *Il Piacere*. Tutti e tre i pannelli ritraggono personificazioni femminili: una giovane dai capelli chiari e lo sguardo stravolto, avvolta in un lungo abito azzurro che le lascia scoperte le spalle per il Dolore, un'altra dai capelli scuri, lo sguardo torvo, un teschio ai piedi ed entrambe le mani sulla bocca a indicare il Silenzio e una terza, di aspetto ben più moderno, il piccolo seno scoperto e lo sguardo invitante, come personificazione del Piacere.

Una scelta compositiva del tutto simile ritroviamo nell'opera del veneziano Vittorio Emanuele Bressanin,

il dittico *Modestia e Vanità*: sullo sfondo di un paesaggio crepuscolare sono ritratte infatti due giovani dall'aspetto e dall'atteggiamento opposti: quella sulla sinistra, pudicamente vestita di bianco, è impegnata a raccogliere fiori di campo; sulla destra troneggia invece uno splendido nudo di tono e stile veneziani, i lunghi capelli rossi e vaporosi, lo sguardo altero rivolto al coloratissimo pavone ai suoi piedi.

Di tono decisamente diverso sono invece le altre opere qui presentate, nelle quali la figurazione viene in qualche modo piegata a scansioni compositive e cromatiche meno naturalistiche e narrative a favore di un ritmo lineare.

È il caso, per esempio, del bellissimo *Fioritura Nuova* di Cesare Laurenti: versione aggiornata, sembrerebbe, di una canoviana danza delle tre Grazie. Le figure femminili, però, sciolto il tradizionale abbraccio, si abbandonano a un movimento più moderno, ritmico e cadenzato. I nudi, decisamente contemporanei, scandiscono con eleganza del tutto nuova l'allusione simbolica al rinnovarsi primaverile della vita.

Allo stesso modo è composta anche *La Giovinezza* di

Giorgio Kienerk: tre giovani donne sedute di spalle, lo sguardo rivolto al verde lontano nel quale sembra brillare una luce: le loro pose, memori sembrerebbe della teoria del parallelismo di Ferdinand Hodler – la natura si esprime in forme e ritmi simili ma mai uguali –, si muovono in una sequenza ritmica e cadenzata, donando al dipinto la sensazione di un avvenimento in corso: un'alba, parrebbe, accolta dal movimento delle loro spalle.

Dalla semplificazione all'astrazione, ecco il passo finale, compiuto qui da Leonardo Bistolfi: scultore certo, ma estremamente pittorico, nella sua ricerca espressiva memore sia dello stacciato donatelliano sia della grazia grafica dei più aggiornati linguaggi secessionisti: sua infatti la bellissima *Targa commemorativa per il professor Ugo Rabbeno*, giovane professore di economia presso l'università di Modena. Voluta dalla vedova, essa raffigura con solido ma commovente ritmo plastico quello che la vita inevitabilmente insegna: la gioventù non è eterna, ma si rinvigorisce nell'amore.

Silvia Regonelli

Sartorio e l'Arte del Sogno alla Biennale del 1907

“L'arte espanderà la sua nuova fioritura, originale e suprema, in un'atmosfera di sogno.”

Gabriele d'Annunzio, in “Il Mattino”, 1892

L'edizione del 1907 della Biennale di Venezia segnò un episodio centrale del simbolismo italiano, che si confrontava con le istanze europee affermandosi come linguaggio figurativo in grado di restituire, seppure attraverso stili differenti, lo spirito del proprio tempo e gli ideali che sottendevano la rinascita nazionale.

A un “insieme di pretto italianismo”, “evocazione di nostra grandezza, presagio di nostro avvenire”, si ispirò Plinio Nomellini nel progettare fin dal 1905 la “Sala dell'Arte del Sogno”, affiancato da Galileo Chini e dallo scultore Edoardo De Albertis, cui si aggiunse in seguito Gaetano Previati.

Un percorso espositivo ambizioso riuniva suggestioni orientali, simbolismi ed esoterismo, realizzando l'intento di Nomellini di “un'oasi di purezza e d'omogeneità artistica”, ispirata al concetto di “arte non come riproduzione della realtà, ma come una corsa nei campi dell'ideale”. Concepita come un'antica basilica paleocristiana, interamente decorata con cammei, rilievi, cuscini e fregi,

affinché lo spettatore godesse di un'esperienza sinestetica e totalizzante, la sala si qualificava come omaggio a Venezia e al mito di Garibaldi, di cui si celebrava proprio quell'anno il centenario della nascita. L'immagine dell'Eroe dei Due Mondi dipinta da Nomellini (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori) era collocata nel posto d'onore al centro dell'esedra sotto l'arazzo con il Leone di San Marco, in un serrato dialogo con *Gl'insorti*, emblemi di un Risorgimento leggendario e di un eroismo primordiale rievocati attraverso la potenza del colore.

I dipinti satanici di Alberto Martini, si alternavano al silenzio mistico del *Salice piangente* di Guido Marussig (cat. 109) e alle suggestioni oniriche di Mario De Maria, mentre tra gli stranieri si distinguevano Franz von Stuck, Walter Crane e il pittore Nabi Maurice Denis. Galileo Chini, nella sua duplice veste di curatore della sala ed espositore, celebrava la riconquistata egemonia artistica di Venezia nel fregio superiore con putti e ghirlande (cat. 128-129) e proponeva nell'*Icaro* il tema della sfida

dell'uomo contro la propria natura terrena per raggiungere il progresso, adottando una pittura a colori divisi sfolgorante di luci e colori.

Il sogno evocato da Nomellini nel titolo della sua sala, come *topos* del simbolismo, assumeva una valenza ben diversa nelle opere di Giulio Aristide Sartorio che, a partire dall'ultimo scorcio del secolo, aveva risposto al "bisogno di sogno", teorizzato da d'Annunzio nel 1892 sulle pagine del "Mattino", con il recupero dei miti riletto alla luce di una "nuova freschezza psichica", in un innesto tra cultura nordica e linguaggio preraffaellita. Questa inquietudine onirica caratterizzerà anche il grande ciclo del *Poema della Vita Umana*, anch'esso realizzato per la Biennale del 1907, ma destinato al salone centrale dell'Esposizione: dieci pannelli con moderne cariatidi, simboli dell'"energia virile che sorregge la grazia e l'arte", si dispiegavano attorno a quattro monumentali dipinti che ritraevano *La Luce*, *Le Tenebre*, *L'Amore* e *La Morte*. Il tema di valore universale si svolgeva nell'alternanza tra gli opposti, attraverso il ricorso a soggetti tratti dal mito,

ricavati da leggende ancestrali a loro volta riprese dalla letteratura recente, ad animali reali o fantastici allusivi al bene e al male. Il fascino delle opere derivava anche dall'esecuzione a monocromo, a imitazione della scultura, con un intenso chiaroscuro che contribuiva a infondere un senso di ambiguità e spaesamento. Il rilancio della pittura ciclica avviato da Sartorio con i fregi dipinti per la sala del Lazio alla Biennale del 1903 si inseriva nel più ampio dibattito europeo sulla decorazione di matrice simbolista e si incentrava sul recupero dei grandi modelli storici: da Michelangelo filtrato attraverso i preraffaelliti, ai marmi fidiaci del Partenone, fino ai *Trionfi* di Mantegna di Hampton Court. Con questo linguaggio in grado di trattare le alte sfere ideali e di rispondere alle contingenze celebrative dell'Italia giolittiana, Sartorio rilanciava la propria immagine di pittore aulico e ispiratore della nazione, ottenendo l'anno seguente la commissione per il *Fregio* del Parlamento e la sua definitiva consacrazione.

Elena Lissoni

Galileo Chini: la magia della decorazione

“Mentre attendevo a questo lavoro, venivo pensando a tante cose. [...] Pensavo alle logge fiorite delle città italiane, ai giardini della nostra patria, immenso giardino del mondo, al sole che indora e vivifica, alla luna che inargenta e carezza, alla primavera che allietta questa dolce Venezia quand’essa accoglie gli artisti di tutto il mondo, all’arte, primavera spirituale che eternamente rispunta.”

Galileo Chini, in *Catalogo XI Biennale di Venezia*, 1914

“Non soggetti ardui e astrusi, non quadri! Soltanto gamme e forme di colore e composte tonalità gradevoli; il grafico analitico di un fiore e di una foglia simile a quello di una figura umana; al pilastro materiale architettonico uno corrispondente di fiori, di foglie, di frutta, di colore aureo o argenteo: questo fu il mio proposito.” Con queste parole Galileo Chini spiegava al pubblico della Biennale di Venezia del 1914 le intenzioni che lo avevano guidato nell’esecuzione del ciclo decorativo per il Salone Centrale dell’Esposizione, nel quale era allestita la mostra dello scultore dalmata Ivan Meštrović. Al rientro dal soggiorno in Siam (1911-13), dove aveva eseguito le decorazioni del Palazzo del Trono di Bangkok, l’artista dipinse i diciotto pannelli per la Biennale sul tema della primavera che perennemente si rinnova, risolvendolo in una sequenza di figure stilizzate – giovani donne, efebi e creature alate – avvolte in un pulviscolo di oro e fiori. Il ciclo – del quale si presenta qui *La Primavera classica* – si qualificava come una novità assoluta nel panorama della pittura decora-

tiva italiana dell’epoca, in grado di coniugare la cultura orientale con le istanze più innovative dell’arte europea. In questa straordinaria impresa l’artista realizzava il completo superamento del linguaggio neoquattrocentesco di matrice liberty adottato nel *Fregio di putti e ghirlande* per la Sala dell’Arte del Sogno del 1907 (cat. 122-127), ripreso in chiave rinascimentale nella decorazione della Sala della Cupola della Biennale veneziana nel 1909.

Dopo l’esperienza siamese, in un clima artistico profondamente mutato, il principale riferimento per la ricerca di Chini verso la definizione di una grande pittura ciclica è Gustav Klimt, dal quale deriva il tessuto geometrico di elementi dipinti a olio, stucchi e inserti in oro che avvolge le figure e smaterializza le forme in un’atmosfera luminosa e trascendentale. Chini aveva di certo ammirato le opere del grande maestro della Secessione viennese nel 1910, quando la Biennale di Venezia gli dedicò una sala personale che segnò il corso dell’arte italiana. A queste date, tuttavia, è plausibile che egli già conoscesse

il dipinto *Le tre età*, entrato a far parte della Galleria Nazionale di Roma nel 1908.

Alcune delle iconografie chiniane, inoltre, sono ricavate dalle decorazioni di Adolf Böhm e Ferdinand Andri per la Sala di Beethoven (1902), momento fondamentale nelle vicende della Secessione viennese che vide impegnati ventuno artisti, tra i quali Max Klinger e Gustav Klimt, quest'ultimo artefice del *Fregio* monumentale dedicato al compositore, icona della nuova era dell'arte austriaca. Anche la scelta del tema della Primavera, reinterpretato in una chiave di misticismo universale di matrice orientale, trovava una precisa corrispondenza nella cultura mitteleuropea e, più precisamente, nell'eterna rigenerazione del "Ver Sacrum" teorizzata dagli artisti della Secessione.

Nel 1919, all'uscita dal conflitto mondiale, Chini si ispirerà nuovamente allo stesso motivo nella decorazione di Villa Scalini a Carbonate, sul Lago di Como, dove il linguaggio di derivazione klimtiana è riproposto in una declinazione più lirica e cordiale, funzionale alla destinazione privata e familiare degli ambienti. Sulle pareti della sala da pranzo erano dipinti a tempera festoni di frutta, peschi in fiore e silhouette di uccelli. Nelle altre stanze si alternavano splendidi pannelli eseguiti a olio, racchiusi nella *boiserie* realizzata dalla ditta Franco Spicciani & F.lli di Lucca, azienda che si qualificava come un'eccellenza

nel settore del mobile liberty in Italia, legata a Chini da una collaborazione di lungo corso. Qui erano collocate le due grandi tele della *Primavera* e dell'*Amore*, chiare allusioni alla vita che costantemente si genera nell'abbraccio degli amanti, teneramente stretti nella penombra rischiarata dalla grande luna, tra tremuli rami di salice e un pulviscolo di stelle cadenti. Gli stessi stilemi ricorrono nella rappresentazione simbolica della *Vita*, il cui corso si svolge tra fiori delicati e motivi geometrici, in un'atmosfera di serena accettazione del fluire del tempo.

Con le decorazioni delle residenze signorili i grandi temi universali entrano nello spazio del quotidiano e trovano un settore di libera sperimentazione nelle arti applicate, in una prospettiva di progettazione e arredo globale degli interni. In questo contesto si collocano le vetrate e le ceramiche di Chini, cui è accostabile anche il paravento dipinto con la scena delle damigelle di Numidia, eleganti uccelli esotici che si gettano tra le onde del mare verso uno scorfano. L'incessante antagonismo tra i regni della natura è proiettato in una dimensione fiabesca che richiama le stampe giapponesi nella linea raffinatissima e nell'accensione cromatica, con una soluzione compositiva di straordinaria eleganza e di intenso vitalismo.

Elena Lissoni

Vittorio Zecchin: sogni d'Oriente

Dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti di Venezia e dopo qualche anno passato come impiegato, Vittorio Zecchin si dedicò alla lavorazione del vetro, appresa in famiglia. Alla Biennale del 1905 poté avvicinarsi alla pittura simbolista dell'olandese Jan Toorop, riferimento per le stilizzazioni estreme dell'Art Nouveau e i soggetti misticheggianti, esotici e fiabeschi, quasi traduzioni visive della poetica di Maurice Maeterlinck ed Émile Verhaeren. In particolare, rimase colpito dal suo *Le tre spose* (1893, Otterlo, Kröller-Müller Museum), al quale si ispirò per le opere di soggetto religioso presentate a Ca' Pesaro nel 1910 e per molte altre successive. Sempre nel 1910, la clamorosa esposizione di Gustav Klimt alla Biennale di Venezia costituì per lui una vera folgorazione artistica, introducendolo al ritmo musicale della linea ad arabesco e all'incanto del colore. Intorno al 1913 iniziò con il pittore Teodoro Wolf-Ferrari, che in Germania aveva assimilato i principi dell'arte applicata della Secessione di Monaco, un percorso di ricerca sulle potenzialità espressive del

vetro mosaico, presentando i primi notevoli risultati a Monaco e poi a Venezia. Deciso a conferire nuova dignità artistica all'arte applicata, sulla scia delle Arts & Crafts e del citato Klimt, nel 1914 realizzò uno dei suoi capolavori, su commissione di Giovanni Indri: la decorazione per la sala da pranzo dell'albergo Terminus di Venezia, un vasto ciclo di quaranta metri quadrati di superficie ispirato a *Le mille e una notte*, raccolta pubblicata proprio quell'anno per i tipi dei Fratelli Treves, con illustrazioni di Duilio Cambellotti. Per i grandi pannelli di tela Zecchin si ispirò a una delle novelle più celebri, *Aladino e la lampada meravigliosa*.

Sono qui presentati quattro dei sei pannelli conservati alla Ca' Pesaro di Venezia, ove sono custoditi anche due lacerti, uno dei quali recante la scritta "e Aladino disse al genio adunami quaranta schiave bianche e polite siccome". Servendosi di colori a olio, stesi uniformemente ed essenzialmente incentrati sulle tinte del rosso, del viola, del blu e del verde, nonché di stucco dorato, per conferire

luce e preziosità, Zecchin realizzò raffinate immagini di principesse, per lo più di profilo. I loro corpi, bidimensionali al limite dell'astrazione, sono avvolti da lunghi abiti ricamati, insieme medievali e orientali. Colte in un incedere lento e silenzioso, quasi cadenzato da una melodia, recano doni, sotto gli occhi vigili di alcuni guerrieri. Prive di qualsiasi nota di inquietudine, rimandano a certi sogni d'infanzia per la loro dolcezza eterea e fantastica. Sono figure fiabesche, sospese tra simbolismo e liberty, in un accentuato decorativismo orientaleggiante, che fonde suggestioni diverse: oltre ai già citati Toorop e Klimt, anche il giapponismo e i mosaici ravennati di Sant'Apollinare. La decorazione a disegni geometrici, che ricorda grandi murrine, informa i tessuti e la rigogliosa natura popolata di alberi e fiori. Sulle tele, l'autore riesce così a trasporre la fragile luminosità, la lucentezza e la preziosità della produzione in vetro, similmente a quanto farà

negli arazzi prodotti nel laboratorio allestito a Murano durante gli anni della Grande Guerra: *Le ancelle della regina di Saba* (collezione privata) e *I re magi* (1920, collezione privata), che presentano soluzioni formali simili a *Le mille e una notte* nello sfoggio di cromie accese e nelle ricercate fantasie delle vesti e degli sfondi.

Direttore artistico della manifattura di Giacomo Cappellin e Paolo Venini dal 1921, Zecchin realizzò anche vetri raffinati e originalissimi, che riscossero successo internazionale. La ricchezza inesauribile della sua inventiva lo indusse a servirsi di materiali eterogenei (mosaico, legno, canapa, seta), ideando anche mobili e argenti liturgici, senza tralasciare, nella parte finale della sua carriera, l'insegnamento e la pubblicazione di due opuscoli sulla storia del vetro e del mosaico.

Alessandro Malinverni