



**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI
PADOVA**

Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia
dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in Discipline delle arti,
della musica e dello spettacolo

ELABORATO FINALE

**La Solitudine come strumento creativo –
Tra Friedrich Nietzsche ed Edvard Munch**

Loneliness as a creative tool – A study between the lives of
Friedrich Nietzsche and Edvard Munch

Relatore:

Prof. Giacomelli Alberto

Correlatore:

Prof. Marcello Ghilardi

Laureanda: Perla Frigo

Matricola: 201767

Anno Accademico: 2023-2024

INDICE

CAPITOLO PRIMO

LE ORIGINI: LE VITE DI FRIEDERICH NIETZSCHE ED EDVARD MUNCH

1.1 Friederich Nietzsche: la vita di un grande filosofo.....	»	2
1.2 Il tema della solitudine nella filosofia di Nietzsche.....	»	6
1.3 Connessioni fra vita ed opera.....	»	13
1.4 Edvard Munch: gli anni che segnarono la sua arte.....	»	14
1.5 L'influenza dell'alcol sull'adolescenza di Munch.....	»	16

CAPITOLO SECONDO

EDVARD MUNCH: IL GENIO DIETRO ALLE SUE OPERE

2.1 Il tema della perdita nei dipinti di Munch.....	»	20
2.2 Gli effetti dell'arte di Munch.....	»	29
2.3 Donne nell'arte di Munch.....	»	33
2.4 La scoperta del Simbolismo.....	»	35

2.5 La morte di Edvard Munch.....	»	36
2.6 Conclusioni.....	»	39

“La solitudine può portare a forme straordinarie di libertà.”

Fabrizio De André

CAPITOLO PRIMO

Le origini: le vite di Friederich Nietzsche ed Edvard Munch

La solitudine, come situazione passeggera o duratura, è spesso causa di grandi sofferenze ed infelicità, ed il più delle volte viene associata a sensazioni negative.

L'obbiettivo di questo studio è quello di dimostrare come, nella vita di grandi artisti, filosofi e maestri che hanno segnato la storia del Novecento, nello specifico parlando di Friederich Nietzsche ed Edvard Munch, la solitudine si sia rivelata uno strumento creativo e proficuo fondamentale e determinante nella creazione delle loro opere.

La domanda della ricerca è la seguente: possono il dolore, la sofferenza, la solitudine, essere non solo sfruttate nella produzione di grandi opere, ma esserne anche la causa scatenante? Può il dolore essere trasformato in qualcosa di positivo, nel momento in cui viene incanalato nell'esprimere qualcosa di più grande della propria singola esistenza?

Per rispondere a queste domande, è stato svolto un lavoro di ricerca nelle opere più importanti dei maestri presi in esame, nello specifico *Così parlò Zarathustra* di Friederich Nietzsche e *Frammenti sull'arte* di Edvard Munch, testi fondamentali per comprendere il pensiero e lo stato d'animo di due grandi interpreti che hanno fuso la loro vita con le loro produzioni artistiche. Per svolgere una ricerca approfondita e completa, sono stati presi in esame anche diversi articoli scientifici sulla vita, sulle opere, sullo stato d'animo e sulla visione che F. Nietzsche ed E. Munch infondevano nelle loro creazioni.

Da queste ricerche è possibile concludere che la costante che ritroviamo spesso nella vita degli artisti, quella di una vita segnata dalla solitudine e dalla sofferenza, non ha la connotazione negativa che spesso viene attribuita, ma che anzi ha un enorme potenziale nella conoscenza del proprio sé e che può essere manipolata e trasformata per diventare lo strumento creativo per eccellenza.

1.1 Friederich Nietzsche: la vita di un grande filosofo

Friederich Nietzsche nasce nel 1844 a Rocken, un piccolo paesino in Sassonia, in prossimità di Lipsia. Il padre è un pastore protestante che celebra settimanalmente la messa per i fedeli e professa il timore divino, che trasmetterà anche al figlio. La madre è una donna di scarsa intelligenza che segue ciecamente il volere del marito.

Proprio per questa ragione, Nietzsche passa gran parte dei suoi anni formativi in compagnia della sorella e delle zie, sviluppando un senso di totale insofferenza nei confronti della religione e del femminile.

Quando ha compiuto appena cinque anni, la vita del filosofo viene segnata prima dalla morte precoce del padre, il quale aveva appena trentasei anni, e da quella del fratello minore, quando non aveva ancora superato i tre anni.

Mostrando di possedere una spiccata e acuta intelligenza fin da molto giovane, si allontanerà dalla famiglia e si trasferirà a Naumburg, dove avrà modo di approfondire la passione per la poesia e per la scrittura musicale, in particolare per pezzi al pianoforte.

Grazie a queste doti innate viene ammesso alla Scuola Ginnasiale Pforta, un ambiente ambito, prestigioso e dai ritmi rasenti il militare, dove passerà il periodo formativo dai dodici ai vent'anni. Le sue giornate sono scandite dall'alzarsi all'alba

per compiere le letture di greco, dall'imparare a memoria i grandi classici greci e latini, dall'introduzione alla filologia e dal contatto diretto con altri giovani intellettuali con cui confrontarsi.

Alla fine di questo percorso si cimenterà nella sua prima opera di scrittura filosofica intitolata *La nascita della Tragedia dallo Spirito della Musica*, pubblicata nel 1872.

Assecondando il desiderio della madre Nietzsche inizia un percorso di studio di teologia, abbandonandolo dopo appena sei mesi. L'anno seguente si iscrive al corso di filologia classica a Lipsia, dove un docente si accorge immediatamente del suo talento per le lingue antiche.

La scoperta della filosofia di Schopenhauer avverrà in una bancarella di Lipsia, dove Nietzsche si imbatte nell'opera *Il mondo come volontà e rappresentazione*, leggendolo nel corso di appena tre settimane. È proprio questo avvenimento a fargli capire che la filologia non è la sua strada, anche se per sostenersi lavorerà come filologo all'Università di Basilea a partire dal compimento dei ventiquattro anni. Dopo aver ottenuto la cattedra di filologia classica terrà delle conferenze sulla visione dionisiaca e sullo stato greco, dove viene descritto come un "personaggio bizzarro", in quanto il suo approccio al mondo antico non mantiene il classico rigore tradizionale.

Durante gli anni di insegnamento a Basilea Nietzsche fa la conoscenza di Richard Wagner, compositore di enorme successo negli anni '60 dell'Ottocento, dall'orientamento radicale antisemita e criticissimo verso il mondo francese. Il giovane Nietzsche assorbirà completamente queste ideologie, appropriandosi anche dell'idea di superiorità tedesca. Nietzsche, insieme a Wagner, guardava al passato e agli dèi greci come esempi esemplari dell'arte, in un periodo storico dove l'arte era declassata, il loro desiderio era quello di tornare ad elevarla.¹

¹ R. Safranski, *Nietzsche: A Philosophical Biography*, W. W. Norton & Company London, (2003), p. 88.

La sua prima opera, *La nascita della Tragedia dallo Spirito e della Musica* è infatti dedicata al grande maestro Wagner, ed esprime l'idea secondo cui possa coesistere una greicità dove Apollo e Dioniso, due impulsi opposti, possano coesistere insieme e in armonia. Nietzsche, insieme a Wagner, diventa portavoce di una rinascita classica del genere della tragedia, un genere che potesse scuotere gli animi del popolo tedesco, che li risvegliasse dal “torpore e dalla mortificazione della politica di Bismarck”. Purtroppo, il progetto non andò a buon fine, e di lì a poco si consumerà la rottura dell'amicizia tra il filosofo e il compositore.

Segue una fase Illuminista, dove Nietzsche abbandonerà definitivamente la cattedra di filologia, rinunciando alla cittadinanza tedesca, diventando a tutti gli effetti apolide, senza patria. Il popolo tedesco, ai suoi occhi, rappresentava l'emblema del bigottismo cristiano e dell'antisemitismo, tutti ideali dai quali desiderava allontanarsi.

In questa fase della sua vita Nietzsche si distingue per il suo scetticismo e per il suo spirito distruttivo, al punto da diventare il “distruttore” di tutti i vecchi ideali, il “filosofo con il martello”. È proprio con questo animo che scrive *Umano troppo umano*², opera del 1878, dove sostiene che tutto ciò che si traspone nell'aldilà – idee, oggettività, ecc. – siano in realtà costruzioni umane. Secondo l'ideologia di Nietzsche lo scopo di ogni filosofo è quello di “essere sveglio”. Il filosofo, infatti, nella ricerca di una verità assoluta e trascendentale, non nel sogno in sé, ma nel momento rappresentato dal risveglio.³

A causa di acuti dolori fisici andrà in pensione ad appena trentaquattro anni, ricevendo dall'università un vitalizio che gli permetterà di vivere da *Wanderer*, “girovago”, provando una grande ammirazione per la “chiarità del sud, il mondo della

² F. Nietzsche, *Umano, troppo umano* (1878) trad. it. di S. Giametta e M. Mortinari, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, vol. I, tomo I, 1979.

³ U. M. Haase, *Nietzsche and Freud: Questions of Life and Death*. “Journal of Nietzsche Studies”, no. 17 (1999), p. 45.

freschezza francese”, e avvicinandosi molto alla figura di Voltaire. Vivrà lungo la costiera ligure, Venezia, Roma, Sorrento, Messina, passando dalle Alpi svizzere prima di stabilirsi definitivamente a Torino.

Gli ultimi giorni di lucidità Nietzsche li passa a Torino, nella sua ordinatissima stanza in Via Carlo Alberto. Il filosofo aveva confidato al proprietario Davide Fino di aspettarsi di lì a qualche giorno il re e la regina d’Italia sarebbero passati a fargli visita. Nello stesso periodo, due poliziotti avvisano il locatore di aver trovato Nietzsche intento ad abbracciare e baciare un cavallo, e diverse persone dello stesso palazzo di residenza del filosofo testimoniarono di averlo sentito cantare e suonare al pianoforte incessantemente per diverse ore.⁴

Il ruolo di Nietzsche nella filosofia assume una funzione rivoluzionaria in quanto infrange le narrazioni totalitarie dei grandi metafisici tradizionali, da un punto di vista filosofico e artistico. Tra gli ultimi anni dell’Ottocento e i primi del Novecento domina una visione ingenua, ma entusiastica, dei testi nietzschiani. In quanto pensiero radicale e innovativo, le sue opere e i suoi pensieri non verranno capiti appieno da coloro che li prenderanno in mano per primi, che lo guarderanno con ingenuità e scarso rigore. Secondo il pensiero di Nietzsche, per raggiungere una dimensione di autenticità e indipendenza l’unico modo possibile è quello di distaccarsi da tutto. Bisogna contenere la tenera sensibilità e la capacità di non perdere il controllo e di cogliere il meglio dalle disavventure.⁵

I testi di Nietzsche verranno strumentalizzati e distorti dalla sorella Elizabeth, che si prese cura del filosofo durante i suoi ultimi anni di vita, quando ormai la sanità mentale lo aveva completamente abbandonato. Elizabeth manipolerà i testi del fratello omettendo tutte le parti in cui il filosofo elogiavano il mondo ebraico e in cui criticava

⁴ K. S. Guthke, *Genius and Insanity: Nietzsche’s Collapse as Seen from Paraguay*. “Exploring the Interior: Essays on Literary and Cultural History”, (2018), p. 320.

⁵ M. Haar, *Life and Natural Totality in Nietzsche*. “Journal of Nietzsche Studies”, no. 3 (1992): pp. 67-68.

la Germania, in modo da trasmettere i testi di Nietzsche attraverso la propaganda nazista nei primi anni '30, arrivando al testo finale che verrà pubblicato col titolo *Volontà di potenza*. L'opera non può essere quindi ricondotta a Nietzsche, in quanto risultato di qualcuno che ha distorto le sue reali intenzioni.

Grazie al grande successo ottenuto, Nietzsche venne strumentalizzato dalla sorella, al punto tale che verrà riconosciuto come precursore delle idee naziste. Elizabeth, nell'occasione una celebrazione a Weimar nel 1933, regalerà a Adolf Hitler il bastone da passeggio del fratello.

Numerosi intellettuali tedeschi considerarono Nietzsche la mente generatrice alla base dell'ideologia Nazionale Socialista tedesca, ma nel processo di lettura ed interpretazione dei suoi testi compiuto alla fine della Seconda Guerra Mondiale, il filosofo venne riabilitato a sostenitore della libertà dello spirito e tutte le idee naziste associate alla sua filosofia sono state dismesse a semplice misinterpretazione.⁶

1.2 Il tema della Solitudine nella filosofia di Nietzsche

La grande tragedia di Friedrich Nietzsche sta nell'aver passato tutta la vita con il grande desiderio di diffondere il proprio pensiero, nella ricerca di un'approvazione e comprensione che non riceverà né conoscerà mai, se non solo dopo la sua morte.

Il primo testo coerente con il pensiero di Nietzsche viene scritto e pubblicato nel 1935 da un autore ebreo, Karl Löwith, intitolato *Nietzsche e l'eterno ritorno*.

⁶ M. Whyte, *The Uses and Abuses of Nietzsche in the Third Reich: Alfred Baeumler's 'Heroic Realism'*. "Journal of Contemporary History", vol. 43, no. 2, (2008), p. 171.

In seguito a questo avvenimento, avverrà una de-nazificazione delle opere di Nietzsche; questo movimento si origina in Francia, dove il filosofo diventa il simbolo emblematico e precursore della libertà etica che caratterizza il '68 francese.

La revisione integrale dell'opera di Nietzsche ha inizio nei primi anni Sessanta, ad opera degli italiani Giorgio Colli eazzino Montinari.

Friederich Nietzsche passerà gli ultimi anni della sua vita a non poter più scrivere autonomamente, trovandosi obbligato a dover dettare i propri pensieri. La solitudine è proprio uno degli elementi che lo porterà alla follia, e poi alla morte nell'agosto del 1900. Anche se le cause non sono mai state individuate con certezza, si ipotizza che sia stata a causa di una lunga malattia mentale dovuta ad una forma tumorale, la stessa che colpì anche il padre.

La presenza o meno dell'elemento della sofferenza e dell'angoscia rappresentano temi ricorrenti e centrali nel lavoro di Nietzsche.⁷ Nel dettaglio Nietzsche sostiene che vi siano due cause per la sofferenza: la nostra debolezza e le nostre perdite. Nasce in noi il risentimento nei confronti di coloro che ci hanno fatto sentire deboli; e, in secondo luogo, la possibilità della perdita è intrinsecamente connessa alla vita: la perdita di un genitore, di un figlio, di un amico; così come la possibilità di non riuscire a raggiungere un obiettivo o un oggetto.⁸

Molti dei grandi maestri ammirati da Nietzsche, vissero in prima persona e sulla propria pelle questo peso, vivendo una vita segnata dalla sofferenza. Ricordiamo filosofi che hanno segnato la storia, le cui proposte teoriche sono ancora attuali, tra cui Socrate, Montaigne, Rousseau, Spinoza.⁹ Per Nietzsche quindi, la capacità umana di sopportare e affrontare la sofferenza lascia un grande segno sulla nostra specie.

⁷ L. O'Sullivan, *Nietzsche and Pain*. "Journal of Nietzsche Studies", no. 11 (1996): p. 13.

⁸ S. May, *Nietzsche on Love and the Affirmation of Life*. "The Jerusalem Philosophical Quarterly", vol. 64 (2015): p. 268.

⁹ L. O'Sullivan, *Nietzsche and Pain*. "Journal of Nietzsche Studies", no. 11 (1996): p. 13.

Citando la sua opera più celebre, *Così parlò Zarathustra*: “L’uomo è l’animale più coraggioso: perciò egli ha superato tutti gli altri animali. Allo squillar di fanfare egli ha superato anche tutte le sofferenze; la sofferenza dell’uomo è, però, la più profonda di tutte le sofferenze.”¹⁰ Zarathustra non è solo un’opera filosofica, ma anche autobiografica.¹¹ Nietzsche si chiede: la filosofia è un’arte o una scienza? Secondo il suo giudizio, la filosofia è un’arte, anche se nel mostrarsi al mondo viene vista come una scienza.¹² La costruzione della filosofia può essere approcciata solo in termini di valore artistico.¹³ Nietzsche sostiene nella sua filosofia che il compito di ciascun essere umano sia la ricerca della verità; conosciamo noi stessi attraverso l’acquisizione di termini specifici con cui descriverci.¹⁴

In quanto psicologo, oltre che filosofo, Nietzsche passerà tutta la vita ad interrogarsi sul mistero del dolore umano, sull’impatto che ha sulla psiche, sul suo significato, sul suo valore.¹⁵

Grazie ad un testo di Joan Didion, che trascrisse le sensazioni ed emozioni del filosofo durante la convivenza con la malattia che lo accompagnerà per tutta la vita abbiamo modo di dare uno sguardo all’interno della quotidianità di Nietzsche: “Nel momento in cui il dolore mi colpisce, non tento più di combatterlo. Mi permetto di stendermi e lascio che accada. All’inizio ogni sensazione di ansia è amplificata, ogni fitta mi provoca un terrore profondo. Quando arriva il dolore, mi concentro interamente su quello. Lì c’è tutta l’utilità dell’emicrania, lì c’è quella meditazione

¹⁰ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* (1883), trad. it. di M. Montinari, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, vol. VI, tomo I, 1968. *La visione e l’enigma*, p. 183.

¹¹ E. Heller, *Zarathustra’s Three Metamorphoses: Facets of Nietzsche’s Intellectual Biography and the Apotheosis of Innocence*. “Salmagundi”, no. 21, (1973), p. 66.

¹² K. A. Pearson, *Overcoming the Weight of Man: Nietzsche, Deleuze, and Possibilities of Life*. “Revue Internationale de Philosophie”, vol. 61, no. 241 (3), (2007), p. 246.

¹³Ivi, p. 247.

¹⁴ K. A. Pearson, *The Eternal Return of the Overhuman: The Weightiest Knowledge and the Abyss of Light*. “Journal of Nietzsche Studies”, no. 30, (2005), p. 10.

¹⁵ L. O’Sullivan, *Nietzsche and Pain*. “Journal of Nietzsche Studies”, no. 11 (1996): p. 13.

obbligata dalla circostanza: la concentrazione del dolore. Nel momento in cui il dolore comincia a diminuire, dieci o dodici ore più tardi, con esso si trascina via tutto, dall'improvviso risentimento, a tutta l'inutile ansia. L'emicrania ha l'effetto di un interruttore da cui i fusibili ne sono usciti intatti. In quel momento provo una piacevole euforia data dalla convalescenza. Apro le finestre per sentire l'aria, per mangiare sentendomi grato, per riposare bene tra le braccia del sonno. Noto con attenzione il particolare della natura di un fiore immerso nella brina della collina. Conto tutto ciò per cui sono grato."¹⁶

Riconoscere che vi sia una diretta interconnessione fra la sofferenza e la capacità di provare emozioni estremamente forti di felicità, di serenità e gratitudine è sempre presente nella dialettica nietzschiana. Questo accade in quanto per il filosofo la vita merita di essere vissuta appieno, e "(...) quanto più l'uomo affonda la sua vista nella vita, altrettanto l'affonda nel dolore."¹⁷

Per Nietzsche dolore e piacere non sono e non dovrebbero essere visti come antitesi, sofferenza e piacere non si pongono in contraddizione uno dall'altro.¹⁸

Il tema costante della solitudine dell'esplorazione del mondo emotivo e il raggiungimento di un equilibrio, si lega al dolore e alla sofferenza, secondo il maestro.¹⁹ Nietzsche passerà gran parte della sua vita nella solitudine: "Giunto a trent'anni, Zarathustra lasciò il suo paese e il lago del suo paese, e andò sui monti. Qui godette del suo spirito e della sua solitudine, né per dieci anni se ne stancò."²⁰ La condanna della solitudine è che essa incoraggia l'autoanalisi e la conoscenza di sé, ma

¹⁶ Ivi, p. 14.

¹⁷ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra, La visione e l'enigma*, cit. p. 183.

¹⁸ L. O'Sullivan, "Nietzsche and Pain." *Journal of Nietzsche Studies*, no. 11 (1996): p. 14.

¹⁹ Ivi, p. 15.

²⁰ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra, Prologo di Zarathustra*, cit. p. 3.

non vi è nessuno con cui condividere questo sapere e, “come l’ape che troppo miele ha raccolto, ho bisogno di mani che si protendano.”²¹

“Il ghiaccio è vicino, la solitudine immensa – ma che pace illumina le cose! Come si respira liberamente! Quanta parte di mondo sentiamo sotto di noi!”²²

“C’è da dir male anche di chi soffre per la solitudine – io ho sempre e solamente sofferto per la “moltitudine”.”²³

Alcuni uomini sono tanto abituati a viver soli con sé stessi, che non si paragonano affatto con gli altri, ma con animo ilare e tranquillo, tra buoni colloqui con se stessi, e persino con riso, continuano a interessare il monologo della loro vita. Ma se li si porta a confrontarsi con gli altri, essi tendono a sottovalutare ossessivamente se stessi, tanto che debbono essere costretti a imparare nuovamente solo dagli altri una buona e giusta opinione di sé: e anche da questa opinione appresa vorranno sempre detrarre e togliere qualcosa. – Pertanto, a certi uomini bisogna concedere la loro solitudine e non essere così sciocchi, come tanto spesso accade, da compiangersi per questo.²⁴

Per alleviare questo grande peso, per combattere la depressione, per Nietzsche una delle soluzioni primarie e centrali nella ricerca della felicità si trova nella “gioia di provocare gioia (fare del bene, fare dei regali, sollevare, aiutare, confortare, incoraggiare, trattare con riguardo); accompagnato dal motto di ‘aiuta il prossimo’.”²⁵

La prima considerazione che è possibile trarre da ciò è che il dolore può essere modellato in una forma di consapevolezza, in quanto la sofferenza è la forma suprema

²¹ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra, Prologo di Zarathustra*, cit. p. 3.

²² F. Nietzsche, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è* (1888), trad. it. di R. Calasso, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1991, Prologo, p. 6.

²³ Ivi, p. 50.

²⁴ F. Nietzsche, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, cit. p. 50.

²⁵ L. O’Sullivan, “Nietzsche and Pain.” *Journal of Nietzsche Studies*, no. 11 (1996): p. 16.

di intelligenza, che ci guida nell'evitare situazioni potenzialmente pericolose e dannose per noi.²⁶

Nietzsche infatti scrive, nell'opera *Al di là del bene e del male*:

(...) Scegliete la buona solitudine, la libera animosa leggera solitudine, che vi dà anche un diritto di restare ancora, in qualche modo, buoni²⁷ e “(...) giacché noi siamo dalla nascita degli amici giurati e gelosi della solitudine, della nostra più profonda, più notturna e meridiana solitudine – una tale specie di uomini siamo noi, spiriti liberi!²⁸

Nella stessa opera, compiendo quello che forse è un involontario riferimento a quello che è il mondo dell'arte, Nietzsche sostiene che:

Io possiedo colori, forse molti colori, molte variopinte dolcezze e cinquanta gialli e marroni e verdi e rossi: - ma questo non basta a far indovinare quale aspetto avevate nel vostro mattino, voi improvvise faville e prodigi della mia solitudine, voi, miei vecchi, amati – malvagi pensieri!²⁹

Bisogna tenere a mente che la filosofia di un uomo è inevitabilmente l'espressione del suo temperamento, ed è proprio per questo che lascia una certa sorpresa scoprire che Nietzsche, che si definiva orgogliosamente il “Filosofo dell'Immorale”, non fece mai nulla di male.³⁰

Nonostante nella sua filosofia condannasse qualsiasi elemento eccessivamente rigido e dogmatico, si mostrò un soldato esemplare nell'esercito tedesco. Fu obbligato a

²⁶ *Ibid.*

²⁷ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male* (1886) trad. it. di F. Masini, in *Opere di Friederich Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1977, *Lo spirito libero*, p. 69.

²⁸ *Ivi*, p. 104.

²⁹ *Ivi*, p. 422.

³⁰ C. C. Peters, *Friedrich Nietzsche and his Doctrine of Will to Power*. “The Monist”, vol. 21, no. 3, (1911), p. 357.

causa delle circostanze a partecipare alla guerra franco-prussiana, anche se assunse il ruolo di infermiere anziché quello sul campo di battaglia. In questo contesto fu talmente segnato dalla sofferenza di cui si era ritrovato ad essere testimone che la sua salute fu permanente segnata dallo shock.³¹

Per Nietzsche, le zone dell'inconscio - che la maggior parte delle persone cerca di non esplorare troppo a fondo - si rivelano invece un fonte ricca ed inesauribile di informazioni e scoperte sulla psiche umana; in particolare nella scoperta di sé, egli desidera conoscere intimamente e profondamente, nella correlazione fra fisico ed emotivo.³²

La considerazione più importante che ottiene dal dolore cronico che lo tormenterà per tutta la vita è che nell'organizzare gerarchicamente una scala delle emozioni, la sofferenza è situata in una posizione di minore importanza, sebbene neanche lontanamente quella in fondo alla scala. La cosa affascinante però, è che la sofferenza funge il più delle volte come una zona di lucidità e chiarezza nella conoscenza del sé più intimo, che permette di scoprire le zone più oscure e nascoste di ognuno.³³

Nietzsche insiste spesso sul concetto di “ascesa alla sofferenza”, e come esprimerà nello Zarathustra: “(...) per questo debbo, prima ancora, discendere più in basso di quanto non sia mai disceso: - più a fondo nel dolore di quanto non sia mai disceso, fin dentro il suo flutto più nero!”³⁴

Avvicinandosi al concetto della Volontà di Potenza si allontanò da amici, dal mentore Wagner, dalla sorella, perfino dal suo editore. La maggior parte di questi rapporti

³¹ *Ibid.*

³² O'Sullivan, “Nietzsche and Pain.” *Journal of Nietzsche Studies*, cit. p. 16.

³³ *Ibid.*

³⁴ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra, Il viandante*, cit. p. 179.

andò deteriorandosi a causa di una qualche forma di insincerità, una condizione che il filosofo non poteva tollerare.

Si potrebbe erroneamente pensare che questo percorso nella ricerca della conoscenza del sé sia semplicemente un modo per riequilibrare il proprio stato d'animo, per raggiungere lo stato idilliaco rappresentato dalla felicità, ma non sarebbe vero. “Ricerca la felicità?” scrive nello *Zarathustra*, “Io cerco la mia opera.”³⁵

1.3 Connessioni fra vita e opere bibliografiche

Uno degli aspetti interessanti delle opere di Nietzsche è che egli riteneva che ci dovesse essere una diretta interconnessione fra esperienza vitale personale ed il proprio operato. L'elemento personale e la sua scrittura sono intimamente intrecciati, ed è proprio grazie a questo elemento che è possibile riconoscere con chiarezza le sue diverse fasi e come si sia evoluto il suo pensiero nel corso degli anni.

Vita e opere sono in simbiosi continua, ogni pagina parla di sé, vi è una perfetta corrispondenza fra scrittura e persona.

Il pensiero di Nietzsche influenza enormemente il pensiero e l'arte del Novecento, gli artisti d'Avanguardia risultano influenzate dal suo pensiero di completo distacco delle antiche tradizioni, arrivando a infrangerle totalmente. La morte di Dio, tema focale della filosofia di Nietzsche, è anche la frantumazione delle forme tradizionali dell'arte, ed è proprio questo pensiero da cui scaturiscono i movimenti del Dada, dell'Astrattismo, del Surrealismo.

³⁵ C. C. Peters, *Friedrich Nietzsche and his Doctrine of Will to Power*, cit., pp. 360 – 361.

1.4 Edvard Munch: gli anni che segnarono la sua arte

Edvard Munch è ricordato come una delle grandi menti artistiche del XX secolo, e gran parte della sua arte si distingue per grandi tele dai temi potenti.³⁶ Nel 1950 gran parte delle sue opere furono conservate all'esposizione del Fogg Museum of Harvard, dove furono esposte oltre centosettanta sue opere: sessantaquattro dipinti ad olio, cinque lavori ad acquerello, e il restante si suddivide fra litografie, opere ad acquaforte e xilografie.³⁷

Le opere fecero il giro di dieci musei americani tra il 1950 ed il 1951, facendo conoscere la sua arte prima di fare ritorno alla loro terra natia, la Norvegia. È risaputo che Munch tenesse particolarmente che i propri lavori restassero in Norvegia, in particolare nella sua città di nascita.³⁸

Munch nasce nel 1863 nella piccola città di Loiten, crescendo in un ambiente medico, in quanto il padre era dottore. La sua infanzia è segnata da grandi perdite: la morte della madre alla tenera età di cinque anni, seguita successivamente dalla dipartita della sorella durante il periodo critico dell'adolescenza, quando aveva appena quindici anni, entrambe a causa della tubercolosi. Munch stesso si ammalò di questa malattia che mietette centinaia di vite a fine 1800, soffrendo per tutta la vita di salute cagionevole.

In seguito alla morte della madre, vi sono diversi avvenimenti degni di nota: la sorella della madre e zia dell'artista, Karen Bjolstad, entrò all'interno del nucleo familiare per svolgere il ruolo di levatrice, mentre il padre, un medico militare, pertanto

³⁶ F. S. Wight, *Introduction to Edvard Munch*, "The Kenyon Review", 12, no. 3 (1950): p. 457.

³⁷ I. K. Lund, *Edvard Munch*, "Parnassus 9", no. 3 (1937): p. 21.

³⁸ F. S. Wight, *Introduction to Edvard Munch*, p. 457.

un uomo di scienza, in seguito alla morte della moglie si rivolse alla religione, e attraverso le parole di Munch, una volta adulto, viene descritto come:

Un uomo dal carattere irascibile e difficile, dal nervosismo ereditario alternato a periodi di fanatismo religioso che raggiungevano i confini della follia mentre percorreva la propria stanza avanti e indietro pregando Dio... Quando l'ansia non si impossessava di lui, poteva essere come un bambino e giocava con noi... Quando ci puniva ... poteva essere quasi folle nella sua violenza ... La malattia e la pazzia furono gli angeli neri custodi della mia culla ... Mi sono sempre sentito come se fossi trattato in modo ingiusto, senza una madre, malato, e con la minaccia della punizione dell'Inferno a pesare sulla mia coscienza.³⁹

Un'importante considerazione dell'arte di Munch deriva dal riconoscere il ruolo centrale del dramma nelle sue immagini. Nella sua arte si distanziò sempre dalla rappresentazione fisiognomica delle persone, prediligendo l'espressione della loro psiche e personalità, a volte addirittura esagerando tali connotati.⁴⁰

Munch sosteneva che:

“L'arte consiste, al massimo grado, nel bisogno di un essere umano di comunicare con altri.”⁴¹

A causa delle tragiche morti che segnarono la sua infanzia, le sue prime opere - dagli sketchbooks, ai disegni fino a primi dipinti - risultano essere stati realizzati fra il 1874 e il 1875, quando Munch aveva tra gli undici e i dodici anni. Di questa collezione dei primi lavori dell'artista fanno parte anche due dipinti della madre Laura Catherine Munch e lavori della zia che crebbe i figli in seguito alla morte della sorella, Karen Bjolstad, ed alcune opere della sorella maggiore di Edvard, Johanne Sophie Munch, alla quale egli era particolarmente legato. Alcune opere minori vengono

³⁹ F. S. Wight, *Introduction to Edvard Munch*, cit. p. 460.

⁴⁰ C. Lathe, *Edvard Munch's Dramatic Images 1892-1909*. “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, vol. 46, (1983), p. 191.

⁴¹ E. Munch, *Frammenti sull'arte*, cit. p. 42.

attribuite a suo fratello minore Peter, e alcuni disegni alla sorella più piccola Laura. A riconoscere i reali autori delle opere fu la sorella Ingre, che sopravvisse a Edvard ed assegnò a ciascuna opera una datazione.⁴²

Nel descrivere la propria infanzia all'interno dei suoi scritti, Munch sostiene che:

“Gli angeli del terrore – dolore e morte – mi sono rimasti accanto dal giorno della nascita. Mi hanno seguito mentre giocavo – mi hanno seguito ovunque. Mi hanno seguito nel sole della primavera e nello splendore dell'estate.”⁴³

1.5 L'influenza dell'alcol sull'adolescenza di Munch

Da molto giovane Munch visita Oslo, studiando i dipinti della Art School: era il 1880, Munch era appena ventenne, e la città era stata catturata dal movimento Bohemien, che veniva rappresentato da figure di spicco come Ibsen, Bjornson e Zola.⁴⁴

Il suo talento viene presto notato da Christian Krogh, che si assume la responsabilità di istruirlo e guidarlo nel suo percorso artistico. Munch prosegue gli studi in Germania, e alla sua prima esposizione al Circolo d'Artisti di Berlino, nel 1882, suscita uno scandalo. Le sue idee, infatti, furono viste come violente, pericolose, rivoluzionarie; nel tentativo di scoprire la realtà e rivelare l'impossibile, nelle sue opere aveva abbandonato ogni tipo di concetto tradizionale. Lo scopo dei suoi lavori rinnegava e rifuggiva dalla bellezza e l'armonia classica, favorendo una bruttezza che

⁴² K. L. Carroll, *Artistic Beginnings: The Work of Young Edvard Munch*, “*Studies in Art Education*”, 36, no. 1 (1994), p. 11

⁴³ E. Munch, *Frammenti sull'arte*, cit. p. 49.

⁴⁴ F. S. Wight, *Introduction to Edvard Munch*, “*The Kenyon Review*” 12, cit. p. 462.

esplodesse e risplendesse di vita; che provocasse in chi si approccia all'opera delle sensazioni completamente nuove, mai provate prima.⁴⁵

Nell'analizzare la propria arte, Edvard Munch si interroga:

Che cos'è l'arte? L'arte emerge dalla gioia e dal dolore. Maggiormente dal dolore. Fiorisce dal vivere umano. L'arte descrive questo vivere – le sue manifestazioni. Deve mostrare i molti piaceri, le tante sofferenze? O dovrebbe semplicemente consentire di osservare fiori, le cui qualità, tipologia e vibrazione sono decise dalla gioia e dal dolore?⁴⁶

È altrettanto chiaro come, nel suo immaginario, l'arte fosse profondamente connessa alle parti più oscure e profonde della propria anima, e che avesse come unico scopo quello di:

“Arte in grado di emozionare e commuovere. Un'arte che nasca dal sangue del cuore.”⁴⁷

È altrettanto chiaro che per Munch non vi sia mai stata una reale scelta da compiere, fra il proprio lavoro e la possibilità di essere felice:

Riguardo alla mia arte, che avevo sacrificato per amore della felicità, o di ciò che generalmente si usa chiamare felicità – ossia comodità, una moglie, dei bambini. Che cos'è l'arte, realmente? Il risultato dell'insoddisfazione per la vita, il punto di collisione con la forza creativa della vita, il continuo movimento della vita, cristallizzazione.⁴⁸

E ancora, dagli stessi diari, rivolgendosi all'unica donna con cui abbia mai avuto una relazione, Tulla Larsen:

⁴⁵ I. K. Lund, *Edvard Munch*, cit. p. 21.

⁴⁶ E. Munch, *Frammenti sull'arte* (2007), trad. it. di M. Alessandrini, in *Carte d'artisti*, Adelphi, Milano, p. 15.

⁴⁷ Ivi, p. 28.

⁴⁸ Ivi, cit. p. 43.

“Tu di certo saprai comprendere che sono innamorato di te – è esattamente qualcosa di folle. (...) Credo che il mio unico compito sia dipingere e so dunque di dover scegliere fra l’amore – e il mio lavoro.”⁴⁹

La scena bohemienne diventa parte integrante dell’aspetto pittorico dell’artista, da scene con uomini che si dilettono nel sedurre giovani donne o nel bere alcolici, come vediamo ad esempio nel dipinto *I bevitori di assenzio*, realizzato nel 1890.⁵⁰

Edvard Munch iniziò a bere alcolici prima del compimento dei 16 anni, sia per un aspetto medicinale che ricreativo. Il padre prescriveva spesso ai pazienti un bicchiere di vino per riprendere forza dopo un periodo di malattia. Da giovane artista nel 1925 cominciò a bere regolarmente come membro attivo della società di cui faceva parte.⁵¹

Munch credeva che l’alcol fosse la sua cura, l’unico modo di calmare i nervi che aveva disgraziatamente ereditato dal padre, l’unico modo per riuscire a sopravvivere e per estensione, a lavorare.

La sua ansia e il suo abuso di alcol peggiorarono al punto tale che l’artista divenne seriamente preoccupato per la propria salute mentale. La sua paura di essere rinchiuso in un manicomio gli impedì sempre di cercare realmente un aiuto. Solo in seguito ad una crisi molto severa, che gli paralizzò marginalmente una gamba, fu ammesso in una clinica, dove rimase per diversi mesi.⁵²

Fin da molto giovane Munch mostra di essere perfettamente consapevole degli orrori che lo circondano, e si può intuire anche solo dai titoli di alcuni dei suoi dipinti; da *Pubertà*, *L’Urlo*, *Vampiro*, *Fanciulla Malata*, *Il suicidio*, *L’Assassino*.⁵³

⁴⁹ Ivi, cit. p. 43.

⁵⁰ G. Woll, *Edvard Munch’s Use and Abuse of Alcohol*, cit. p. 14.

⁵¹ Ivi, p. 13.

⁵² Ivi, p. 16.

⁵³ O. Kokoschka, *Edvard Munch’s Expressionism*. “College Art Journal”, vol. 12, no. 4, (1953), pp. 315-316.

La rilevanza di Munch e delle sue opere, purtroppo, non è totalmente compresa oggi come non lo era allora.⁵⁴

⁵⁴ O. Kokoschka, *Edvard Munch's Expressionism*. "College Art Journal", vol. 13, no. 1, (1953), cit. pp. 20-312.

CAPITOLO SECONDO

Edvard Munch: il genio dietro alle sue opere

2.1 Il tema della perdita nei dipinti di Munch

Il punto di svolta nell'arte di Munch avviene nel momento in cui inizia a sperimentare con tecniche che riuscissero a catturare ed esprimere il dolore atroce causato dalla morte della madre e della sorella. La tecnica pittorica di Munch, da lui soprannominata col nome *hestekur*, un termine norvegese che significa "austerità", consisteva nell'applicazione di colori ad olio sulla tela, che veniva occasionalmente scalfita da attrezzi affilati per rimuovere il colore da determinate zone.⁵⁵

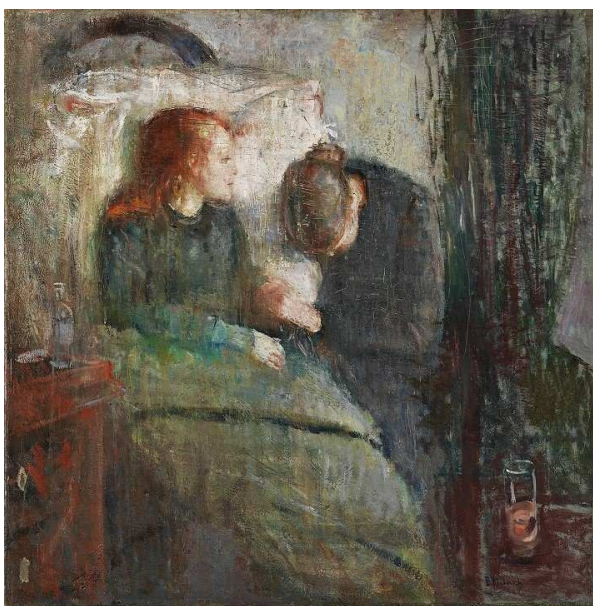
Munch dipinse le donne della sua vita con grande passione: sofferenza e compassione sono emozioni riconoscibili nei dipinti dove le protagoniste sono la madre e la sorella morenti; la malattia è un tema ricorrente nella famiglia Munch, tormentata dalla malattia mentale e fisica.⁵⁶

Dai diari di Munch emerge l'immagine di un giovane uomo affascinato dal femminile, anche se questo sentimento è accompagnato da una grande paura e ripudio dell'idea del matrimonio.⁵⁷

⁵⁵ E. Munch, *The Private Journals of Edvard Munch: We are flames which pour out of the Earth* (2005), University of Wisconsin Press, London, p. 3.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ E. Munch, *The Private Journals of Edvard Munch: We are flames which pour out of the Earth*, p. 3.



1. “La fanciulla malata” 1885, olio su tela.

La fanciulla malata 1885, conservata all’Oslo Museum, è una delle prime opere degne di visione plastica: rappresenta una scena di vita quotidiana influenzata dalla sensibilità e dallo spirito delicato del pittore. Ancora studente, questo pezzo costituiva già il merito di essere definito un capolavoro dell’arte impressionista. A mostrare la malattia della giovane sorella Sophie non è il suo profilo, quanto piuttosto l’uso sapiente dei raggi di luce, che ne illuminano il capo coperto da capelli rossi, dando l’impressione che stia lentamente svanendo.⁵⁸ Quest’opera rappresenta per Munch la prima concreta rottura con l’impressionismo⁵⁹, e rappresenta il primo vero e proprio dipinto espressionista.⁶⁰

Nei suoi diari si legge:

⁵⁸I. K. Lund, *Edvard Munch*, p. 21.

⁵⁹ E. Munch, *Frammenti sull’arte*, cit. p. 31.

⁶⁰ Ivi, p. 55.

La malattia è stata un elemento costante della mia infanzia e della mia giovinezza. I bacilli della tubercolosi hanno trasformato il mio candido fazzoletto nel loro vittorioso stendardo color sangue. I membri della mia adorata famiglia sono morti, uno dopo l'altro.⁶¹



2. "Primavera", 1889, olio su tela.

Primavera, 1889, tratta lo stesso tema a distanza di quattro anni. Per i primi vent'anni della sua esperienza artistica, le opere di Munch si distinguono per un carattere cupo, oscuro. In quest'opera, per la prima volta, abbiamo modo di saggiare una nota accesa di colore, di respirare una boccata di sollievo dalla malattia e dall'orrore, per dare spazio alla speranza. Olio su tela, conservata alla National Gallery in Oslo, che il Professore Frederick Deknatel della Harvard University, nel suo studio della vita e delle opere di Munch collega alla malattia della sorella e della madre dell'artista.⁶²

⁶¹ Ivi, p. 49.

⁶² I. K. Lund, *Edvard Munch*, cit. p. 21.



3. “L’Urlo”, 1893, olio su tela.

L’Urlo, 1893, conservato all’Oslo Museum, è un’opera emblematica che segna un cambiamento importante nello stile pittorico dell’artista, e che anticipa opere successive, quali *L’indomani* (1894), *La pubertà* (1895), *La madonna* (1894-1895). Furono concepite tutte nello stesso momento, come se improvvisamente l’artista avesse preso coscienza della potenza devastante delle proprie opere.⁶³

Queste sono tutte opere alterate in modo da renderle più vivide e drammatiche. Il dipinto preliminare dell’*Urlo*, un’opera che rappresentava il medesimo tramonto, fu

⁶³ *Ibid.*

venduto ad un collezionista viennese. Nel 1893, Munch creò una nuova versione, inserendo al centro della composizione una figura umana, che desse una drammatica conclusione alla serie di studi compiuti sul tema dell'amore.⁶⁴

Questo dipinto ispira l'omonima poesia del poeta inglese Charles Tomlinson, dove, allo stesso modo dell'opera di Munch, il tema centrale è un urlo straziante e prolungato che assume un significato cosmico.⁶⁵ Molte persone nell'analisi di questo dipinto presuppongono che rappresenti un grido reale, riconoscibile dalle linee che si espandono attorno alla bocca del soggetto protagonista⁶⁶, ma non è così: il grido rappresentato non appartiene al protagonista del dipinto, quanto piuttosto alla natura stessa. Munch dipinge la sensazione di trovarsi di fronte a qualcosa di orribile, dell'orrore stesso, piuttosto che un grido vero e proprio.⁶⁷

L'artista riteneva che la natura non fosse semplicemente ciò che è visibile agli occhi, ma che essa contenesse anche le immagini interiori dell'anima.⁶⁸

Il concetto di trasformazione può essere definito come l'azione di cambiare forma e apparenza, ovvero il processo di metamorfosi. Trasformarsi significa prima perdere la propria forma, per passare a qualcosa di completamente nuovo.

⁶⁴ C. Lathe, *Edvard Munch's Dramatic Images 1892-1909*, cit. p. 197.

⁶⁵ J. P. Saunders, *The Scream: Charles Tomlinson and Edvard Munch*. "Interdisciplinary Literary Studies", vol. 1, no. 1, (1999), p. 53.

⁶⁶ P. Schwenger, *Phenomenology of the Scream.*, cit. p. 390.

⁶⁷ Ivi, p. 392.

⁶⁸ F. R. Westley, C. Folke, *Iconic Images, Symbols, and Archetypes: Their Function in Art and Science.*, vol. 23, no. 4, (2018) p. 2.



4. "Pubertà", 1895.

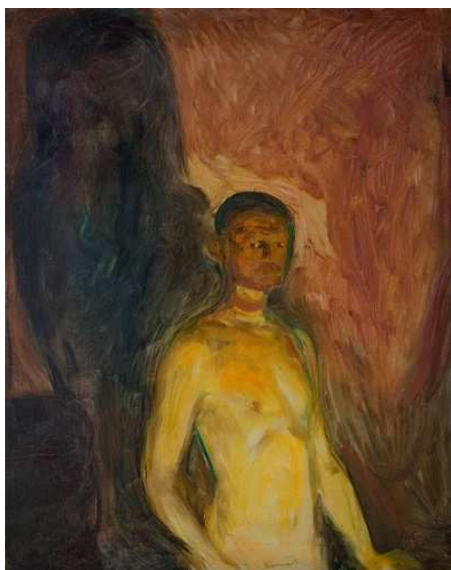
Pubertà è considerato il primo tentativo di andare oltre alle apparenze; è la rappresentazione di un inspiegabile sentimento di paura del raggiungimento della maturità sessuale, del passaggio dall'innocenza alla consapevolezza del proprio corpo. La protagonista presenta una pelle dal tenue colore giallo, seduta sul bordo del letto, le gambe leggermente premute insieme, mentre con le braccia prova a coprire la propria nudità. Ogni muscolo, ogni fibra del suo corpo pronta a scattare, imprigionata inspiegabilmente nel corpo di una donna.⁶⁹

Il tema centrale trattato nei dipinti con al centro figure femminili, nelle opere di Munch, solitamente ruota attorno alla sessualità. In *Pubertà* la protagonista è una ragazza appena adolescente completamente nuda che fissa intensamente lo spettatore. Con le mani

⁶⁹ R. Dittman, *Art and Passion: The Relationship Between Strindberg and Munch*. "Structures of Influence: A Comparative Approach to August Strindberg", vol. 98, (1981), p. 98.

raccolte di fronte alla zona genitale, l'attenzione passa sull'enorme letto su cui è seduta, e l'enorme ombra dai contorni lontanamente fallici che si spande alle sue spalle.

Munch elimina l'attenzione al realismo in favore dell'intento espressivo.⁷⁰



7. "All'inferno", 1895, olio su tela.



8. "Autoritratto con sigaretta", 1895, olio su tela.

All'Inferno, 1895, un autoritratto nudo dove la figura dell'artista viene sovrastata da un'ombra dall'aspetto ectoplastico: il viso mostra un'espressione ansiosa, ponendo la firma al di sopra del proprio corpo, nella zona del basso ventre.⁷¹ Nel descrivere il dipinto *Inferno*, Ibsen scrive:

“In questo dipinto Munch contiene il risultato della condanna della sua vita: la continua lotta fra le pulsioni del subconscio, il sesso e l'angoscia che ne derivano, contro

⁷⁰ Ivi, p. 104

⁷¹ F. S. Wight, *Introduction to Edvard Munch*, cit. p. 460.

tutte le forze distruttive interiori ed esterne che minacciano la sua integrità in quanto artista creativo.”⁷²



In ordine:

9. “Ansi” (1894), 10. “Sera sul viale Karl Johan” (1892), 3. “L’Urlo” (1893).

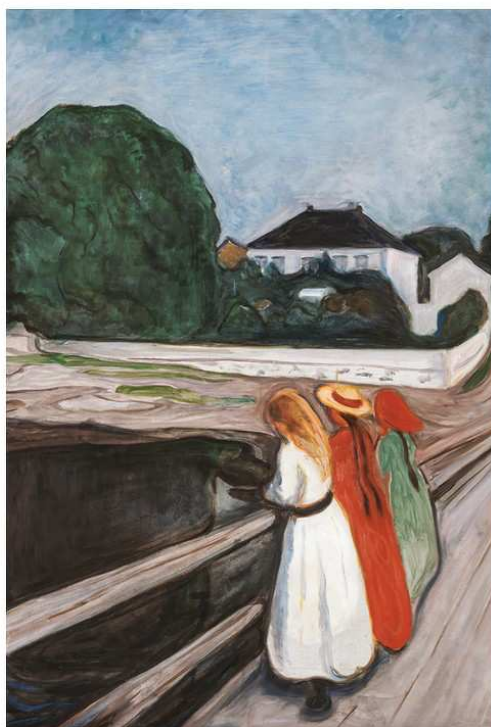
Ansi, 1894, dipinto dove una giovane donna viene rappresentata circondata da un gruppo di uomini che sembrano venire verso di noi attraversando il ponte. Il dipinto richiama altre due opere di Munch: *L’Urlo* (1893) di cui condivide lo sfondo e *Sera sul viale Karl Johan* (1892) in cui vediamo i medesimi passanti dagli sguardi alienati. A questa prima versione ne segue una seconda realizzata con la tecnica della litografia a colori, dove al posto delle figure maschili sono state messe tre donne.⁷³

Munch ribadisce spesso e con parole molto crude lo scopo della sua arte:

⁷² E. Munch, *The Private Journals of Edvard Munch: We are flames which pour out of the Earth*, cit. p. 5.

⁷³ I. K. Lund, *Edvard Munch*, cit. p. 22.

“Così come Leonardo da Vinci ha studiato gli abissi del corpo umano e ha dissezionato cadaveri, io mi sforzo di dissezionare anime.”⁷⁴



10. “Ragazze sul ponte”, 1901.

Lo stesso ponte viene mostrato anche in *Ragazze sul Ponte*, opera del 1901, dove le protagoniste questa volta sono tre giovani ragazze che osservano l’acqua sottostante.⁷⁵ Perfino il pittore Oskar Kokoschka, nell’osservare questo dipinto, si congratula con la capacità di Munch di catturare così tanti elementi in un solo istante.⁷⁶

⁷⁴ E. Munch, *Frammenti sull’arte*, cit. p. 45.

⁷⁵ I. K. Lund, *Edvard Munch*, cit. p. 22.

⁷⁶ O. Kokoschka, *Edvard Munch’s Expressionism*, cit. p. 15.

2.2 Gli effetti dell'arte di Munch

In quegli stessi anni in Europa si respirava il fermento delle idee che circondavano l'artista, in particolare la sensibilità del fiore poetico del simbolismo sbocciato fianco a fianco, tra la visione di Baudelaire che conquistava prima la Francia e successivamente la Germania, fino al Belgio.

I soggetti dei dipinti nella collezione denominata *Amore*, che si prefissa di esprimere temi quali: amore, solitudine, disperazione, ansia e morte, sono i temi più utilizzati da Munch e sono contenuti nella serie *Fregio di Vita*, che nel 1918 Munch definirà “un poema alla vita, all'amore e alla morte”.

In quanto particolarmente vicino, per periodo storico e pensiero critico, a quello di Rops, Mallarmé, Dostoiivsky e l'amico Pchibichevsky, la percezione di Munch del male che domina il mondo continuò a crescere e a maturare fino a raggiungere il suo secondo periodo creativo, che può essere definita Simbolista. L'artista raggiunge la maturità artistica in contemporanea al completamento del suo pensiero critico. I dipinti compiuti in questo periodo ritraggono emozioni complesse, la brutalità crudele che pervade la nostra esistenza, la combinazione di orrore e sublime.⁷⁷ Oggi Munch viene considerato come uno degli esponenti principali del Simbolisti e dell'Espressionismo.⁷⁸

Straordinariamente, Munch non tenta in alcun modo di arrivare a conclusioni di natura morale o di protesta sociale, anzi, le sue opere sono da ritenersi il continuo mostrarsi delle diverse parti frastagliate della sua coscienza. A incanalare completamente lo spirito di questo periodo della vita dell'artista è proprio *L'Urlo* (p.

⁷⁷ I. K. Lund, *Edvard Munch*, cit. p. 22.

⁷⁸ MoMa, *The Masterworks of Edvard Munch*, no. 10, (1979), p. 6.

24), dove uno spettro viene tormentato da un terrore che sembra bestiale, primordiale. Qui l'urlo rappresentato non è soltanto quello umano, ma quello della Natura stessa, che sembra essere membro complice e partecipante attivo del male, che viene rappresentato dal cielo pieno di stelle pesante, attraversato da pesanti strisce rosse.⁷⁹

Quest'opera è anche strettamente collegata a la *Pubertà* (p. 26), un dipinto che suscitò una forte reazione sia in Germania che in Scandinavia. In questa tela tutta la potenza del genio creativo dell'artista viene rilasciato per mostrare la profonda e inesorabile sofferenza umana. È proprio per questo motivo che ogni linea può essere vista come un'espressione di disperazione, dove il soggetto protagonista è una ragazzina dagli occhi spalancati e spaventati, completamente nuda e circondata da un'enorme ombra violetta. Osservando quest'opera è facile riconoscere come si ispiri a *Il più grande amore di Don Juan* di Rops, un'ipotesi che diventa una certezza innegabile quando si osserva la grande similitudine fra le due.⁸⁰

I temi dell'Amore e della Morte sono parte centrale della catena di idee che occupano la mente dell'artista in questa fase simbolista. L'Amore, nel modo in cui viene trattato dall'artista, acquista raramente una connotazione positiva e accostato alla gioia. Il più delle volte è invece rappresentato come l'amara unione di due persone sole al mondo, come vediamo in opere come *Il bacio* (1897), *Il bacio nel campo* (opera esposta ad Oslo nel 1933), o l'amore passionale che vediamo in *Vampiro* (1895). Quest'ultima opera mostra più antagonismo e tormento degenerato, tipico di un amore che soccombe al demone del desiderio.⁸¹ Nel trattare temi di tale pesantezza, qualcuno potrebbe pensare che questa pesantezza potrebbe protrarsi anche nella vita privata dell'artista che la produce, ma Munch smentisce:

⁷⁹ *Ibid.*

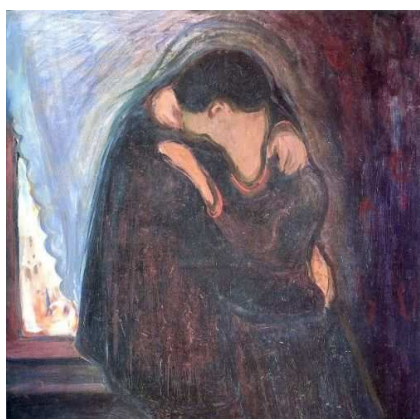
⁸⁰ *Ivi*, p. 23.

⁸¹ I. K. Lund, *Edvard Munch*, cit. p. 23.

“Quando dipingo la malattia e la sofferenza io avverto, al contrario, una benefica liberazione.”⁸²

Dall’opera *Vampiro*, Jordan Smith compose una poesia, altrettanto straziante e tormentata, che cattura perfettamente lo stato del dipinto:

“(…) Edvard, you might as well have painted a moon
And the hollowness that eats it out as these lovers
Closing: two crescent, two halves of nothing.”⁸³



11. “Il bacio” (1897).
12. “Vampiro” (1895), il cui titolo originale è “Amore e dolore”.

Nel 1906 Munch accolse con gioia la commissione di realizzare un dipinto del filosofo Friedrich Nietzsche, un’opera non realistica che nasceva dal desiderio di rappresentare la percezione che aveva del soggetto rappresentato.⁸⁴ Munch fu un grande

⁸² E. Munch, *Frammenti sull’arte*, cit. p. 52.

⁸³ J. Smith, *The Vampire*. “The Agni Review”, no. 12, (1980), pp. 30-33.

⁸⁴ C. Lathe, *Edvard Munch’s Dramatic Images 1892-1909*, cit. p. 199.

sostenitore di Nietzsche e della sua filosofia, tant'è che nella sua libreria erano presenti innumerevoli libri di quest'ultimo. Nel momento in cui Ernest Thiel commissionò a Munch di realizzare un ritratto del filosofo che catturasse anche il suo spirito in qualche modo, l'artista accolse con gioia questa notizia.

I percorsi spirituali di Munch e Nietzsche sono molto simili: entrambi condividono una curiosità per tutto ciò che fa parte dell'inconscio, della percezione e dell'illusione. Entrambi si interrogarono sul tema della morale mettendo al centro del loro discorso la morte di Dio, e Munch intitolò il suo libro *Diario del poeta pazzo* in onore di Nietzsche, il quale aveva dichiarato: "Dio è morto, perché ci sono ancora persone che credono che Lui sia vivo?"⁸⁵



13. *Ritratto di Friederich Nietzsche, 1906.*

⁸⁵ S. Prideaux, *Edvard Munch: Behind the Scream* (2019), Yale University Pr., London, p. 240.

2.3 Donne nell'arte di Munch

Le donne vengono spesso mostrate nelle opere simboliste di Munch: la maggior parte delle volte vengono rappresentate attraverso un carisma pregno di sensualità, sopprimendo la loro femminilità per il bene del significato dell'opera.

Alle donne dei suoi dipinti Munch attribuisce tre caratteristiche tipiche: la sensualità, la tragicità e la spiritualità.⁸⁶

Il lavoro simbolista è talmente vasto da coprire tre decenni, dal 1890 al 1910, il periodo di lavoro più proficuo e passionale. La sua arte raggiunge lo spettatore con una violenza tale da essere spesso recepita come “senza senso” o “pazza”.⁸⁷

Il personaggio della femme fatale è un tema ricorrente nelle opere di Munch e negli artisti contemporanei di Berlino. I problemi che l'artista riscontrò con il genere femminile è fulcro di molti dei suoi più importanti temi, ed è anche ciò che spesso portò il suo alcolismo a livelli estremi per riuscire a calmare i nervi. Gli anni tra il 1902 e il 1908 sono segnati da numerosi episodi di violenza, dove Munch si scontrò con diverse persone e mostrò gravi segni di paranoia e ansia. Un autoritratto del 1906 lo mostra seduto da solo in un ristorante, con una bottiglia di vino di fronte a lui. Molti amici tedeschi, preoccupati, lo incitarono all'astensione da alcolici, e nonostante aver visitato diversi ritiri, non mostrò mai nessun reale miglioramento.⁸⁸

Nel descrivere la sua condizione, Munch asserisce:

“Da che ho memoria ho sofferto di questi forti sentimenti di ansia, che ho cercato di trasportare nella mia arte. Senza quest'ansia e malattia sarei stato come una barca senza

⁸⁶ I. K. Lund, *Edvard Munch*, cit. p. 22.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ G. Woll, *Edvard Munch's Use and Abuse of Alcohol*, cit. p. 15.

timone.” Nel periodo del culmine del suo alcolismo iniziò ad avere visioni causate dagli alcolici, che non influenzarono minimamente la sua capacità di lavorare e dipingere.⁸⁹

Il procedimento delle sue opere si basa sulla ricostruzione della realtà in modo che rientri nelle sue visioni astratte. Questo astrattismo non deve essere scambiato come incapacità di rappresentazione e proporzione, in quanto Munch possedeva un'impeccabile ed invidiabile conoscenza del corpo umano, come riusciamo a vedere nei suoi lavori di nudo svolti a Monaco. Semplicemente, con poche e violente pennellate, l'artista preferisce rappresentare il corpo umano per mezzo delle sue emozioni. Le linee e i colori vengono quindi utilizzate e subordinate all'uso suggestivo dei simboli.⁹⁰



14. *Madonna*, 1895, dipinto ad olio.

⁸⁹ S. Prideaux, *Edvard Munch: Behind the Scream*, cit. p. 244.

⁹⁰ I. K. Lund, *Edvard Munch*, cit. p. 21.

In *Madonna*, un dipinto ad olio, si vede una donna in una posizione molto seducente, rasente il sessuale: le braccia alzate, i fianchi girati su un lato, gli occhi semichiusi, quasi sognanti. Con una posizione così frontale nel dipinto, lo spettatore non può fare altro che diventare parte integrante della scena che gli si spiega davanti. Secondo le parole dello stesso Munch riguardo a quest'opera, sessualità, morte e fertilità sono temi profondamente intrecciati nell'identità di una donna.⁹¹

L'intreccio di vita e morte nell'arte dell'artista è ancora più evidente in *Madre Morta con Paesaggio Primaveraile*, dove il corpo di una donna è dipinto con profondi toni di blu, un colore usato spesso per rappresentare la morte.⁹²

2.4 La scoperta del Simbolismo

Nella mostra organizzata da Jay A. Clarke dal titolo *Diventare Edvard Munch: Influenza, Ansia, e Mito*, composta da circa 150 lavori fra dipinti e stampe, che straordinariamente coprivano quasi la metà della collezione. Clarke sosteneva infatti che Munch si distanziasse dai canoni associati agli artisti espressionisti di persone isolate e tormentate, e che fosse invece un uomo contraddistinto da uno spirito pragmatico che navigava le correnti del proprio tempo. Munch iniziò a produrre stampe nel 1894 a Berlino, poco dopo aver abbandonato la vocazione da artista impressionista.⁹³

⁹¹ K. Jayne, *The Cultural Roots of Edvard Munch's Images of Women*. "Woman's Art Journal", vol. 10, no. 1, (1989), p. 27.

⁹²Ivi, p. 30.

⁹³ S. Tallman *THE NOT-SO-MAD MUNCH*. "Art on Paper", vol. 13, no. 5, (2009), p. 29

Clarke osserva inoltre che l'interesse di Munch per le stampe era prettamente di natura pratica: l'artista viveva in un'epoca dove alcuni dei più influenti artisti, da Max Klinger a Odilon Redon, realizzavano principalmente stampe.⁹⁴

Per descrivere Munch potremmo dire che era un ambizioso e narcisista artista con un grave problema di alcolismo, un'idea sommaria dell'anatomia umana e un profondo intuito nella realizzazione di forma e linea.⁹⁵

2.5 La morte di Edvard Munch

Munch morì all'età di ottantuno anni, nel 1944, nel pieno della Seconda Guerra Mondiale. Durante questo periodo la Germania occupò la Norvegia, e quindi la maggior parte delle opere dell'artista sono da ritenere di possesso tedesco. Al momento della sua morte Munch si era ritirato dalla scena pubblica da diverso tempo, senza mai provare a distribuire o vendere i propri dipinti. Anzi, c'era chi sosteneva che avesse un attaccamento morboso alle proprie opere, delle quali si circondava quotidianamente. Vedeva l'interezza delle proprie opere come un'autobiografia della propria vita, volte a fornirgli un senso di identità e completezza, e proprio per questo aveva provato ad organizzarle in un ciclo con un senso stilistico nel corso degli anni, che aveva rinominato *Frieze of Live*, ovvero *Fregio di Vita*.⁹⁶

Nel descrivere questo spazio della sua vita, Munch asserisce:

⁹⁴ Ivi, p. 30

⁹⁵ S. Tallman *THE NOT-SO-MAD MUNCH*, cit. p. 31.

⁹⁶ F. S. Wight, *Introduction to Edvard Munch*, cit. p. 458.

Ho dipinto una tela dopo l'altra seguendo le fugaci impressioni che attraevano il mio sguardo. (...) Ho dipinto impressioni dell'infanzia – i confusi ricordi di quei tempi. Dipingendo i colori, le linee e le forme che riattingevo da un'epoca mossa dall'emozione, ero in grado, come un fonografo, di riaccendere quel preciso stato d'animo emotivo. Così sono stati concepiti i quadri del *Fregio della Vita*.⁹⁷

Secondo l'opinione dell'artista, la Germania era il primo Stato in cui la sua raccolta *Fregio di Vita* era stata capita così profondamente.⁹⁸ Nonostante l'aver incontrato una considerevole ostilità in Germania nei confronti delle sue opere negli ultimi anni '90 dell'Ottocento, Berlino divenne la città dove completare una serie di dipinti sull'esperienza psicologica delle persone moderne.⁹⁹ Berlino offrì a Munch una vasta quantità di intrattenimento drammatico musicale.¹⁰⁰

Nell'osservare le sue opere una vicina all'altra risulta automatico osservare il suo rapporto controverso con la morale, la sensualità disarmante e sorprendente, la totale inibizione delle pennellate. Vi è un tangibile collegamento alle opere di Van Gogh, vissuto negli stessi anni di Munch, anche se quest'ultimo possiede delle doti tipicamente Wagneriane, riconducibili ad uno stile Mediterraneo tradizionale.¹⁰¹ Un'aura di ansia e angoscia veglia al di sopra di ogni opera, macchiandola con il peso dei problemi dell'artista ad esorcizzarla totalmente dal proprio essere, rendendolo un uomo moderno e tormentato.

Nei suoi scritti Munch fa riferimento a Van Gogh, scrivendo:

⁹⁷ E. Munch, *Frammenti sull'arte*, cit. p. 25.

⁹⁸ C. Lathe, *Edvard Munch's Dramatic Images 1892-1909*, cit. p. 193.

⁹⁹ Ivi, p. 194.

¹⁰⁰ Ivi, p. 195.

¹⁰¹ I. K. Lund, *Edvard Munch*, cit. p. 21.

“Nel corso della sua breve esistenza Van Gogh non ha permesso che la sua fiamma si estinguesse. Fuoco e braci sono stati i suoi pennelli in quei pochi anni di vita, mentre si rovinava la salute con la propria arte.”¹⁰²

Per suddividere le opere dell’artista, è facile accorgersi di come esse rappresentino il più delle volte temi ricorrenti, in modo quasi ossessivo. Vi è un ritorno a temi filosofici e idee generali usate come meccanismo di difesa. Vengono rappresentati sensazioni impulsive come la Lussuria, l’Amore, la Gelosia, la Disperazione, la Malattia, la Morte, o perfino il confine netto del Bene e del Male.¹⁰³

Nell’opera *Gelosia*, il soggetto protagonista del dipinto guarda direttamente allo spettatore. L’attenzione è concentrata e direzionata sulla figura centrale del dipinto, mentre le figure sullo sfondo e l’ambiente rappresentato vengono utilizzati meramente come mezzi per trasmettere lo stato mentale del soggetto protagonista. È proprio questa distinzione nelle opere di Munch a distinguerlo dagli artisti suoi coetanei.¹⁰⁴

Il simbolismo di Munch si esprime attraverso il colore e la pittura. Bene e Male vengono rappresentati rispettivamente dal bianco e dal nero, mentre il colore rosso, spesso usato nella rappresentazione dei capelli di donne, è usato per catturare l’essenza della sessualità travolgente e proibita.¹⁰⁵

¹⁰² E. Munch, *Frammenti sull’arte*, cit. p. 37.

¹⁰³ F. S. Wight, *Introduction to Edvard Munch*, cit. p. 458.

¹⁰⁴ C. Lathe, *Edvard Munch’s Dramatic Images 1892-1909*, p. 202.

¹⁰⁵ I. K. Lund, *Edvard Munch*, cit. p. 21.



Edvard Munch fotografato da Ragnvald Vaering a Ekely, 1943.

2. 6 Conclusioni

Lo scopo di questa ricerca era quello di dimostrare come uno stato d'animo connotato il più delle volte con accezione negativa – lo stare da soli, il soffrire di solitudine – possa essere la forza creatrice che spinge gli esseri umani a trovare ed esprimere il senso della vita, delle proprie emozioni.

Questo processo avviene attraverso più modalità e linguaggi artistici, siano essi la scrittura o la pittura.

È emerso come le proprie creazioni e i propri pensieri siano profondamente intrecciati con ciò che viene generato dalle nostre menti; la filosofia di Nietzsche è un diretto risultato della sua esperienza di vita, a causa della quale ricercherà sempre

un'approvazione dalle stesse persone che sta cercando di illuminare, senza mai realmente raggiungere il successo e la comprensione, che arriveranno solamente dopo la sua morte.

Nello stesso modo, l'arte di Edvard Munch è uno specchio diretto sulle sofferenze che lo segnarono fin dalla tenera età, delle morti improvvise e travagliate a causa della malattia che egli stesso contrarrà: la tubercolosi. I dipinti di Munch trasmettono un senso di pesantezza, di dolore talmente intenso che allo spettatore sembra di immergersi in un momento privato estrapolato direttamente dai ricordi dell'artista, e proprio per questo motivo, particolarmente intimo e toccante.

Munch investirà l'interezza della propria vita nella produzione di dipinti, tanto da non riuscire mai a separarsi dalle proprie creazioni; in particolare dalla collezione *Fregio di Vita*. Allo stesso modo, Nietzsche dedicherà la sua vita alla trasmissione del proprio pensiero, anche nel momento in cui non riuscirà più a trasmettere tale pensiero per iscritto.

Entrambi questi artisti, queste menti straordinarie, hanno influenzato e cambiato totalmente la visione della vita e dell'arte dei loro successori, ed entrambi hanno dimostrato che la sofferenza, la solitudine, possono essere incanalati nella più grande delle opere: la conoscenza di sé.

Nell'epoca odierna la solitudine e le emozioni negative sono qualcosa da cui rifuggire, non da cui attingere.

Nietzsche si interrogò spesso sul valore della solitudine:

“Lo circonda e lo stringe la solitudine, sempre più minacciosa, soffocante, angosciosa, dea terribile – ma oggi, chi sa cosa sia la solitudine? ...”¹⁰⁶

La solitudine è uno stato d'animo che ciascuno di noi dovrà attraversare ad un punto della propria vita, questo è innegabile. Ciononostante, porta grande speranza vedere questi due grandi uomini trasformarla in un mezzo positivo e di ispirazione per il prossimo.

¹⁰⁶ F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, cit. p. 127.

Bibliografia

E. Munch, *Frammenti sull'arte* (2007), trad. it. di M. Alessandrini, in *Carte d'artisti*, Adelphi, Milano.

E. Munch, *The Private Journals of Edvard Munch: We are flames which pour out of the Earth* (2005), University of Wisconsin Press, London.

F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male* (1886) trad. it. di F. Masini, in *Opere di Friederich Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1977.

F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* (1883), trad. it. di M. Montinari, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, vol. VI, tomo I, 1968.

F. Nietzsche, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è* (1888), trad. it. di R. Calasso, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1991.

F. Nietzsche, *Umano, troppo umano* (1878) trad. it. di S. Giametta e M. Mortinari, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, vol. I, tomo I, 1979.

R. Safranski, *Nietzsche: A Philosophical Biography* (2003), W. W. Norton & Company, London.

S. Prideaux, *Edvard Munch: Behind the Scream* (2019), ed. engl., Yale University Pr.

Articoli

K. L. Carroll, *Artistic Beginnings: The Work of Young Edvard Munch*. "Studies in Art Education" 36, no. 1 (1994): pp. 7–17.

R. Dittman, *Art and Passion: The Relationship Between Strindberg and Munch*. "Structures of Influence: A Comparative Approach to August Strindberg", vol. 98, (1981), pp. 92-12.

K. S. Guthke, *Genius and Insanity: Nietzsche's Collapse as Seen from Paraguay*. "Exploring the Interior: Essays on Literary and Cultural History", 1st ed, (2018), pp. 36-319.

M. Haar, *Life and Natural Totality in Nietzsche*. "Journal of Nietzsche Studies", no. 3 (1992):, pp. 67-97.

U. M. Haase, *Nietzsche and Freud: Questions of Life and Death*. "Journal of Nietzsche Studies", no. 17 (1999): pp. 33-49.

E. Heller, *Zarathustra's Three Metamorphoses: Facets of Nietzsche's Intellectual Biography and the Apotheosis of Innocence*. "Salmagundi", no. 21, (1973), pp. 63-80.

K. Jayne, *The Cultural Roots of Edvard Munch's Images of Women*. "Woman's Art Journal", vol. 10, no. 1, (1989), pp. 28-34.

O. Kokoschka, *Edvard Munch's Expressionism*. "College Art Journal", vol. 12, no. 4, (1953), pp. 20-312.

O. Kokoschka, *Edvard Munch's Expressionism*. "College Art Journal", vol. 13, no. 1, (1953), pp. 15-18.

C. Lathe, *Edvard Munch's Dramatic Images 1892-1909*. "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 46, (1983), pp. 191-206.

I. K. Lund, *Edvard Munch*. "Parnassus 9", no. 3 (1937): pp. 21-24.

S. May, *Nietzsche on Love and the Affirmation of Life*. "The Jerusalem Philosophical Quarterly", vol. 64 (2015): pp. 76-264.

MoMa, *The Masterworks of Edvard Munch*, no. 10, (1979), p. 6.

L. O'Sullivan, *Nietzsche and Pain*. "Journal of Nietzsche Studies", no. 11 (1996): pp. 13-22.

L. Pastan, *'Women on the Shore': Edvard Munch, Woodcut, 1989*. "The Princeton University Library Chronicle", vol. 63, no. 1-2, (2002), p. 217.

K. A. Pearson, *Overcoming the Weight of Man: Nietzsche, Deleuze, and Possibilities of Life*. "Revue Internationale de Philosophie", vol. 61, no. 241 (3), (2007), pp. 59-245.

K. A. Pearson, *The Eternal Return of the Overhuman: The Weightiest Knowledge and the Abyss of Light*. "Journal of Nietzsche Studies", no. 30, (2005), pp. 1-21.

C. C. Peters, *Friedrich Nietzsche and his Doctrine of Will to Power*. "The Monist", vol. 21, no. 3, (1911), pp. 75-357.

J. P. Saunders, *The Scream: Charles Tomlinson and Edvard Munch*. "Interdisciplinary Literary Studies", vol. 1, no. 1, (1999), pp. 53-59.

J. Smith, *The Vampire*. "The Agni Review", no. 12, (1980), pp. 30-33.

P. Schwenger, *Phenomenology of the Scream*. "Critical Inquiry", vol. 40, no. 2, (2014), pp. 95-382.

S. Tallman *THE NOT-SO-MAD MUNCH*. "Art on Paper", vol. 13, no. 5, (2009), pp. 28–31.

F. R. Westley, C. Folke, *Iconic Images, Symbols, and Archetypes: Their Function in Art and Science*. "Ecology and Society", vol. 23, no. 4, (2018).

M. Whyte, *The Uses and Abuses of Nietzsche in the Third Reich: Alfred Baeumler's 'Heroic Realism'*. "Journal of Contemporary History", vol. 43, no. 2, (2008), pp. 94-171.

F. S. Wight, *Introduction to Edvard Munch*. "The Kenyon Review" 12, no. 3 (1950): pp. 457–69.

G. Woll, *Edvard Munch's Use and Abuse of Alcohol*. "Art in Print", vol. 7, no. 4, (2017), pp. 13-18.

Legenda dipinti

1. *La fanciulla malata*, 1885, Edvard Munch, olio su tela.
2. *Primavera*, 1889, Edvard Munch, olio su tela.
3. *L'Urlo*, 1893, Edvard Munch, olio su tela.
4. *Pubertà*, 1895, Edvard Munch, olio su tela.
5. *All'inferno*, 1895, Edvard Munch, olio su tela.
6. *Autoritratto con sigaretta*, 1895, olio su tela.
7. *Ansia*, 1894, Edvard Munch.
8. *Sera sul viale Karl Johan*, 1892, Edvard Munch.
9. *Ragazze sul ponte*, 1901, Edvard Munch.
10. *Il bacio*, 1897, Edvard Munch.
11. *Vampiro*, 1895, Edvard Munch.
12. *Ritratto di Friederich Nietzsche*, 1906, Edvard Munch.
13. *Madonna*, 1895, Edvard Munch, olio su tela.

Legenda fotografie

1. Edvard Munch fotografato da Ragnvald Vaering a Ekely, 1943.