

ALESSANDRA TIDDIA

## TRENTO E TRIESTE: TANGENZE FIGURATIVE

Ringrazio sentitamente per l'invito a partecipare a queste giornate di studio: un invito che non solo costituisce motivo di orgoglio ma, perdonate la notazione personale, mi coinvolge con particolare affezione per via di quella parte della mia vita trascorsa a Trieste, dove ho avuto modo di muovere i primi passi come storico dell'arte, occupandomi di cultura figurativa fra '800 e '900, di Neoclassicismo, di pittura ebraica, delle avanguardie figurative e del loro rapporto con la tradizione: un apprendistato dal punto di vista storico-artistico che poi ho proseguito qui in Trentino, al Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

Questa duplice formazione, triestina e trentina, se da un lato mi consente di individuare molteplici spunti di riflessione rispetto al tema di queste giornate, rende arduo sceglierne uno da sviluppare. Così, fra i numerosi punti di contatto fra Trento e Trieste nell'ambito della cultura figurativa potremmo citare, a partire dalla metà dell'Ottocento, quelli legati, ad esempio, all'attività del trentino Ferdinando Bassi, fecondo ritrattista, autore fra gli altri del *Ritratto del conte Carlo Coronini Cronberg* (1857) <sup>(1)</sup>, goriziano podestà di Trento alla metà del XIX secolo, e ai quasi inediti rapporti dell'artista trentino con Paride Zajotti durante la sua permanenza a Trieste (Fig. 1).

Un altro punto di tangenza fra Trento e Trieste potrebbe essere rappresentato dal collezionismo legato ai dipinti di Natale Schiavoni, artista rappresentato sia nelle collezioni trentine, come dimostra una sua pregevolissima *Maternità* (Fig. 2), già Rosmini Pedrotti (oggi in deposi-

---

<sup>(1)</sup> Oggi nelle collezioni del Mart.



Fig. 1 - Ferdinando Bassi, *Ritratto del conte Carlo Coronini Cronberg*, Rovereto, Mart.



Fig. 2 - Natale Schiavoni, *Maternità*, Rovereto, Mart.

to presso il Mart), sia nelle raccolte pubbliche e private della città tergestina, dove fece la sua fortuna con i suoi celebri ritratti neo-raffaelleschi.

Anche lo scultore trentino Andrea Malfatti ebbe contatti determinanti con l'ambiente culturale e collezionistico triestino e il Museo Revoltella di Trieste fu il primo museo pubblico ad esporre e a conservare i suoi lavori, come ad esempio la splendida *Egizia*, la cui replica in marmo è presente nelle collezioni trentine del Mart (Fig. 3).

Malfatti, nato a Mori nel 1832, a Trieste aveva avuto numerose committenze per il cimitero monumentale e anche un allievo, Giovanni Mayer. Proprio recentemente ho potuto rintracciare un documento di committenza del trentino Eugenio Montel che affidava l'effigie dello zio allo scultore per la sua tomba di famiglia nel cimitero monumentale di S. Anna a Trieste <sup>(2)</sup> e il primo studioso ad occuparsi di Malfatti fu il triestino Ferdinando Pasini che, nel 1942, in una conferenza al Castello del Buonconsiglio, per primo tentò una ricostruzione del profilo storico critico di Malfatti. Le sue ricerche costituirono il punto di partenza per la monografia avviata da Riccardo Maroni fin dal 1952, ma purtroppo mai pubblicata <sup>(3)</sup>.

Nel corso di tutto l'Ottocento persistono le tracce delle relazioni artistiche fra Trento e Trieste, fino ai primi decenni del '900, come testimonianza del resto anche la docenza del goriziano Luigi Comel presso la Scuola Elisabetтина di Rovereto <sup>(4)</sup>.

Il panorama muterà dopo la fine della Prima Guerra Mondiale poiché muta il contesto storico e culturale: ridotti gli spostamenti fisici delle persone, i viaggi di studio, si ridurranno anche le relazioni culturali fra le due città, si acutizzeranno fenomeni di distinzione culturale non solo fra trentini e giuliani, ma fra artisti italiani e artisti tedeschi, allo scopo di identificare quell'"arte italica", esito non più di una comunità artistica internazionale, ma di una razza, quella latina contrapposta a quella germanica. Una dinamica chiarissima anche nelle parole del censore della "IIª Mostra d'arte della Venezia Tridentina", Renzo Larco, che sulle pagine di «Emporium» nel 1924 scriveva:

---

<sup>(2)</sup> Cfr. Alessandra TIDDIA, *Scatti da un'esposizione*, in *Scatti di pietra. Sculture di Andrea Malfatti nella fotografia fra Otto e Novecento*, catalogo della mostra a cura di Laura DAL PRÀ, Luciana GIACOMELLI, Alessandra TIDDIA, Trento, Provincia autonoma di Trento. Soprintendenza per i beni storico-artistici, 2011, pp.18-31.

<sup>(3)</sup> Per le cui vicende rimando a quanto pubblicato in *Scatti di pietra*, cit., pp. 18-31.

<sup>(4)</sup> Cfr. Fabrizio RASERA (a cura di), *Studenti e professori dell'Istituto Tecnico di Rovereto (1855-2005). Esperienze e protagonisti di una scuola europea*, Rovereto, Osiride, 2011.



Fig. 3 - Andrea Malfatti, *Egizia*, Rovereto, Mart.

L'arte dei due gruppi, italiano e tedesco, si contrappone evidentemente, per l'arioso caldo lirico e armonioso sentimento coloristico degli italiani, per una riflessiva cerebralità e una vaga tendenza alla stilizzazione decorativa dei tedeschi. [...] Manca Attilio Selva, che è di Cles e che ama chiaramente rivendicare la sua origine trentina di fronte a coloro che, per aver egli studiato a Trieste, propenderebbero a considerarlo artista della Venezia Giulia (5).

Ben diverso era il clima culturale anteguerra, molto più aperto a opportunità formative ed esperienze artistiche allargate alle esperienze culturali europee e internazionali, a partire dalla Biennale di Venezia che rivestì un ruolo determinante in questo processo: aperta nel 1895 contribuì ad ampliare e a internazionalizzare l'orizzonte formativo anche delle giovani leve artistiche delle provincie asburgiche. La presenza in laguna di artisti come Franz von Stuck o Gustav Klimt, unita al fascino esercitato dal gusto *Secession* e dalle tematiche del simbolismo internazionale, spinse un'intera generazione verso Monaco e Vienna, ancor più che verso Berlino e Parigi.

La Secessione, a Monaco nel 1892 e poi a Vienna nel 1898, favorì l'esodo migratorio di tutta una generazione di artisti italiani, e in particolare di quelli residenti nelle regioni più prossime geograficamente, ma soprattutto culturalmente e linguisticamente, al mondo mitteleuropeo.

Gli artisti trentini e triestini si trovarono dunque all'interno di quella dialettica fra centro e periferia, dove al centro stanno le metropoli europee catalizzatrici delle giovani forze artistiche delle periferie, attraverso le grandi esposizioni internazionali e nuove opportunità formative quali le *Kunstgewerbeschulen*.

A Monaco studiarono Andrea e Giorgio De Chirico ma anche Umberto Boccioni. Ricordando i suoi anni monacensi Giorgio De Chirico scrive che nel 1908 l'Accademia di Monaco è «forse la meglio organizzata di tutte ed offre agli allievi i mezzi più fastosi per imparare la complicata e difficile arte del disegno e della pittura» (6). Boccioni dal canto suo registra con acuta ironia come «venti o quindici anni fa i giovani guardavano a Monaco e a Vienna come centri del pensiero plastico europeo... La "Jugend" burrosa e l'indigesto "Simplicissimus" erano cer-

(5) Renzo LARCO, *La II Mostra d'Arte della Venezia Tridentina. Cronache*, in «Emporium», 1924, 357, pp. 586-589.

(6) Cfr. Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *La vita di Giorgio De Chirico*, Torino, Allemandi, 1988, pp. 25-26. Vedi anche Paolo e Giorgio BALDACCI, Wieland SCHMIED, *Die andere Moderne De Chirico Savinio*, catalogo della mostra, München, Hatje Cantz Verlag, 2001.

cati, studiati... e copiati. Ultimo, l'austriaco Klimt... era da noi considerato un aristocratico innovatore di stile» (7).

Monaco ancor più di Vienna esercitò un ruolo fondamentale nella formazione dei giovani artisti trentini e triestini, una valida alternativa alla Parigi degli impressionisti e postimpressionisti, poiché offriva una formazione accademica riconosciuta e spendibile al ritorno in Italia, ma aggiornata ai modernismi secessionisti. Come ha rilevato Paolo Fossati «a Monaco gli artisti possono avvicinare l'arte di Marès, Thoma, Hildebrand, von Stuck, Fuerbach, Menzel, Böcklin e Klingner. Artisti tutti che hanno rifiutato i modi dell'impressionismo francese per evitare di cadere in un compiacimento naturalistico che si arresta all'emozione epidermica» (8).

Evidenti simpatie irredentiste spinsero molti trentini e ancor più triestini a preferire Monaco a Vienna, almeno fino alla definitiva affermazione delle *Wiener Werkstätte* (1903) e dei suoi protagonisti, primi fra tutti Gustav Klimt e Joseph Hoffmann.

A Vienna la stretta relazione fra le *Wiener Werkstätte* e la *Kunstgewerbeschule* non solo garantiva una linea di continuità didattica con la Scuola Reale Elisabetina di Rovereto o l'Istituto di arte applicata «Volta» a Trieste, ma consentiva un aggiornamento verso professionalità non esclusivamente pittoriche, che estendevano l'apprendistato artistico alle varie applicazioni pratiche dell'estetica *Jugend* e Secessionista.

La Secessione aveva determinato infatti un preciso orientamento della *Kunstgewerbeschule*, attraverso gli insegnanti che erano anche membri della Secessione, verso una missione estetizzante della vita, ovvero l'applicazione dei canoni estetici non solo al quadro da cavalletto o alla decorazione di una sala o di un ambiente, ma rivolta a qualsiasi manifestazione del quotidiano, saturando questa missione fino all'esplosione espressionista della *Neukunstgruppe* di Schiele, Kokoschka e dei suoi amici o di Loos che nel 1908 dà alle stampe il famoso libro *Ornamento e delitto*.

Secessione quindi non significò solo Klimt (9), anche se a questa

(7) Umberto BOCCIONI, *Gli scritti editi ed inediti*, a cura di Zeno BIROLI, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 405-407. Per una dettagliata cronistoria della genesi e degli obiettivi della Secessione di Monaco si veda: Markus HARZENETTER, *Zur Münchner Secession. Genese, Ursachen und Zielsetzungen dieser intentionell neuartigen Münchner Künstlervereinigung*, München, Unidruck, 1992 e *Secession (1892-1914)*, a cura di Michael BUHRS, München, Museum Villa Stuck, Minerva, 2008.

(8) Cfr. Paolo FOSSATI, *Il senso della distanza*, in Giorgio CUSATELLI (a cura di), *I Tedeschi e l'Italia*, Milano, Scheiwiller, 1996, pp. 211-225.

(9) Del resto il klimtismo non durò molto in Italia: fu spazzato via dalla Prima

identificazione tutta italiana aveva contribuito non poco il “klimtismo” dilagato in Italia successivamente alle due mostre di Klimt, nel 1910 a Venezia, alla Biennale, e nel 1911 a Roma, e la sua morte prematura nel 1918. L'altra figura carismatica per i giovani allievi delle provincie asburgiche fu senza dubbio Franz von Stuck, come dimostra il numero cospicuo di artisti italiani che a partire dal 1909, anno della personale di Stuck in laguna, cercheranno di frequentare i suoi corsi in Accademia a Monaco, peraltro già frequentata dai veneti Attilio Trentini, Alberto Martini, Luigi Scopinich, Guido Balsamo Stella, Teodoro Wolf Ferrari, Nino Springolo, Arturo Martini, Bortolo Sacchi <sup>(10)</sup>, dai trentini Luigi Bonazza, Luigi Ratini, Benvenuto Disertori <sup>(11)</sup>, e da molti triestini fra cui Carlo Wostry, Isidoro Grünhut, Umberto Veruda, Arturo Fittke, Arturo Rietti, Marcello Dudovich, Ruggero Rovani, Gino Parin, seguiti da una seconda generazione, quella di Adolfo Levier, Piero Lucano, Bruno Croatto, Giovanni Zangrando, Glauco Cambon, Gino De Finetti, Argio Orell, Cesare Sofianopulo, Piero Marussig <sup>(12)</sup>. Alcuni di loro,

---

guerra mondiale, specialmente nelle aree delle ex-provincie asburgiche, appena annesse all'Italia, dove venne abolito qualsiasi riferimento all'arte tedesca o austriaca, in quanto passatista. Cfr. Rossana BOSSAGLIA, *Intorno alla Secessione*, in *Le Arti a Vienna. Dalla Secessione alla caduta dell'impero asburgico*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1984, p. 32. Si veda inoltre EAD., *Secessione e avanguardia*, in *Secessione romana 1913-1916*, catalogo della mostra a cura di Rossana BOSSAGLIA, Mario QUESADA, Pasqualina SPADINI, Roma, Fratelli Palombo, 1987, p. 1. Sulla ricezione di Klimt in Italia si veda anche Emily BRAUN, *Genio e degenerazione: Klimt in Italia*, in *Klimt Kokoschka Schiele. Dall'Art Nouveau all'Espressionismo*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 2001, pp. 31-37 ed inoltre Alessandra TIDDIA, *Secessionismi in laguna*, in “Quaderni della Donazione Eugenio da Venezia”, 2001, 8, pp. 33-40; Alessandra TIDDIA, *Simbolismi dalla Mitteleuropa*, in *Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra a cura di Maria Vittoria MARINI CLARELLI, Fernando MAZZOCCA, Carlo SISI, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 30-43.

<sup>(10)</sup> Bortolo Sacchi si iscrisse all'Accademia di Monaco nel 1909. Conclusi gli studi all'Accademia di Venezia, partì alla volta dell'“Atene sull'Isar”, con ancora negli occhi le immagini dei dipinti di Stuck appena visti a Venezia. A Monaco poté frequentare i corsi di Hugo von Habermann, presidente della Secessione, fino al 1913. Cfr. Sergio MARINELLI, *Bortolo Sacchi. Il disegno, l'opera*, in *Bortolo Sacchi 1878-1978. Dipinti, disegni, ceramiche*, catalogo della mostra a cura di Giuseppina DAL CANTON, Nico STRINGA, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 40-42 e Alessandra TIDDIA, *Bortolo Sacchi a Monaco 1909-1913. Opportunità formative e occasioni di aggiornamento*, in *Bortolo Sacchi 1878-1978*, cit., pp. 43-51.

<sup>(11)</sup> Cfr. *Mito e Allegoria nell'opera di Bonazza, Ratini, Disertori. Breve guida della mostra*, a cura di Alessandra TIDDIA, Rovereto, Stella, 2004.

<sup>(12)</sup> Cfr. *Dall'Impressionismo allo Jugendstil. Tirolo, Trentino, Alto Adige-Südtirol*, catalogo della mostra a cura di Gabriella BELLÌ, Innsbruck, Rauchdruck, 1983, pp. 40-50; Gabriella BELLÌ, *Contributo della cultura figurativa europea alla storia artistica del Trentino 1880-1920*, in *La Pittura in Italia. Il Novecento*, a cura di Carlo PIROVANO,



come i triestini Orell e Sofianopulo, riuscirono a farsi ammettere nella classe di Stuck, altri studiarono a lungo le sue opere più famose tanto da ritrovarne gli echi nei loro lavori giovanili, come ad esempio Bonazza, o Cambon <sup>(13)</sup>, tanto affascinati dall'Eva stuckiana da trasformarla in *Dione* o in *Salambò* (Fig. 4), o il trentino Carlo Cainelli, che nei diari appunta con dei mirabili disegni i quadri di Stuck visti in Biennale <sup>(14)</sup>.

La desiderabilità di von Stuck come maestro fu dovuta senza dubbio al fascino seduttivo esercitato dalle sue sale alla Biennale del 1909, ma soprattutto ad un'attenta costruzione del suo ruolo di carismatico continuatore del simbolismo böckliniano. Come Böcklin anche il bavarese von Stuck liberava le pulsioni peccaminose della società contemporanea attraverso la rappresentazione di licenziosi fauni, centauri, ninfe che tanto affascinarono i suoi contemporanei, comprese ben tre istituzioni museali italiane, il museo Revoltella, la Galleria d'arte moderna di Ca' Pesaro e La Galleria Empedocle Restivo di Palermo che si assicurano le sue opere.

Il ricorso al mito, e di conseguenza al nudo, presente nelle prime composizioni di Klimt, e costante iconografica nella produzione pittorica stuckiana, prosegue la lezione simbolista di Böcklin e Klinger <sup>(15)</sup>, ed esercita una potente forza attrattiva nei confronti degli artisti triestini e trentini che assorbono il repertorio iconografico simbolista sia attraverso la visione diretta delle opere sia attraverso i cataloghi delle esposizioni (finalmente illustrati), sia attraverso le riviste.

---

Milano, Electa, 1991, pp. 14-26; Alessandra TIDDIA, *Declinazioni secessioniste nelle aree delle ex-province asburgiche*, Tesi di Dottorato di Ricerca, Università di Venezia, Padova, Trieste, a.a. 1996; EAD., *Centro e periferia. Il bipolarismo centro/periferia come modello paradigmatico dei rapporti fra la pittura triestina e le Secessioni di Monaco e Vienna*, in «Arte in Friuli arte a Trieste», 1997, 16-17, pp. 167-200; EAD., *Simbolismi e Secessioni: tra Monaco e Vienna*, in *Il Mito sottile. Pittura e scultura nella città di Svevo e Saba*, catalogo della mostra a cura di Roberto MASIERO, Patrizia FASOLATO, Alessandra TIDDIA, Trieste, Facchin, 1991, pp.18-2; EAD., *Secessione e dintorni. Pittura a Vienna e a Monaco fra Dioniso e Apollo*, in *Il Secolo dell'Impero. Principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915*, catalogo della mostra a cura di Gabriella BELLI e Alessandra TIDDIA, Milano, Skira, 2004, pp. 66-79.

<sup>(13)</sup> Per un'analisi puntuale delle derivazioni stuckiane nella pittura triestina si rimanda a Stefania CUSIN, *Trieste-Monaco di Baviera 1880-1915: artisti triestini alla Akademie der bildenden Künste*, in «AFAT: arte in Friuli, arte a Trieste», 2004, 23, pp. 57-91.

<sup>(14)</sup> Cfr. Carlo CAINELLI, *Carlo Cainelli e i suoi disegni*, in *Carlo Cainelli Disegni (1913-1925)*, catalogo della mostra a cura di Nicoletta BOSCHIERO, Rovereto, Stella, 2006, p. 9.

<sup>(15)</sup> Cfr. Max Klinger. *Sogni e segreti di un simbolista*, catalogo della mostra a cura di Alessandra TIDDIA, Merano, Tappainer, 2005.

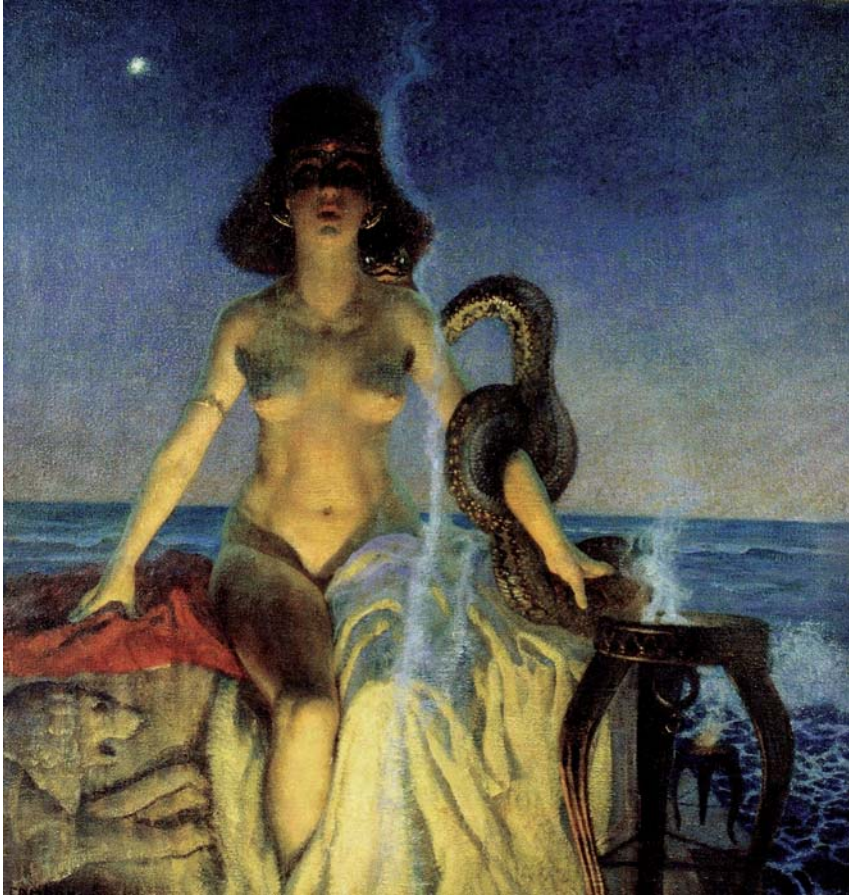


Fig. 4 - Tullio Cambon, *Salambò*, Collezione privata.

Nel repertorio iconografico secessionista e conseguentemente nelle produzioni degli artisti trentini e triestini, particolare rilievo assume il tema del corpo e del nudo: quello femminile incarna la funzione di crocevia simbolico dei conflitti della psiche, mentre quello maschile spesso è un corpo dimezzato per la cui rappresentazione i pittori ricorrono sovente alla figura di Orfeo.

Già a partire da Moreau, da Séon, Lévy, Puvis de Chavannes, Redon sino a Delville e Vallotton, Orfeo era stato utilizzato come soggetto di molte raffigurazioni pittoriche che il più delle volte avevano privilegiato la parte finale del mito, ovvero il rinvenimento della testa di Orfeo e il triste epilogo con la rappresentazione dell'uccisione e della decapitazione da parte delle baccanti infuriate. All'eroe tracio, figlio di Apollo

e della musa Calliope, in grado di commuovere con il suo canto l'intera natura viene accordato dagli dei il permesso di scendere nell'Ade per vedere per l'ultima volta l'amata Euridice morta a causa del morso di un serpente: con il suo canto Orfeo placa anche Cerbero, ma disubbidendo agli dei che gli avevano ingiunto di non voltarsi a rivedere Euridice, la perde per sempre. Avendo quindi rinunciato a tutte le altre donne (e secondo Ovidio essendosi dedicato ad amori omosessuali) Orfeo viene fatto a pezzi da una torma di menadi infuriate. La sua testa appoggiata sulla lira senza mai interrompere il canto scende lungo l'Ebro fino all'isola di Lesbo dove Apollo la protegge dalle insidie di un serpente.

L'arte si riappropria di questa parabola perché capace di rappresentare non solo uno dei principali rapporti di sinestesia, quello fra musica e pittura, ma di dare forma alla componente erotica implicita nel rapporto Orfeo-Euridice, Orfeo-Baccanti. Viene così ripristinato il triangolo dionisiaco di *Ars/Mors/Amor* che potrebbe sottotitolare il trittico di ispirazione klingeriana che Luigi Bonazza dipinse a Vienna nel 1905, ma anche il trittico dell'allievo triestino di Franz von Stuck, ovvero il greco-triestino Cesare Sofianopulo <sup>(16)</sup>.

Nella *Leggenda di Orfeo* (Fig. 5), Bonazza veste Orfeo con la corazza di Minerva, un'iconografia già utilizzata da Klimt nella celeberrima *Pallade Atena* del 1898, così come da Ratini per le sue raffigurazioni fino a tutti gli anni venti. Il riferimento a Minerva è il riferimento al mito meduseo della punizione, attraverso la decapitazione (evirazione) o la pietrificazione; la colpa è di aver rivolto lo sguardo all'indietro, al passato. Lo sguardo assume dunque un ruolo centrale nella volontà di rappresentazione delle avanguardie secessioniste e di riflesso anche nelle raffigurazioni di Bonazza: la negazione dello sguardo viene punita così come il suo volgersi all'indietro o la violazione delle leggi che governano il mondo terreno e quello sotterraneo, che regolano l'alternare avvicinarsi della vita e della morte.

Spingendo oltre questa analisi su un piano filosofico, il mito di Orfeo e in particolare l'episodio del saluto a Euridice, come scrive Umberto Curi, può essere letto come «figura della natura stessa dell'amore e della sua sostanziale impossibilità, della sua irrealizzabilità in quanto desiderio – perennemente insoddisfatto – di appagamento [...], in quanto tensione verso una pienezza inattingibile» <sup>(17)</sup>.

<sup>(16)</sup> Cfr. *Cesare Sofianopulo. Ars/Mors/Amor*, catalogo della mostra a cura di Maria MASAU DAN, Patrizia FASOLATO, Alessandra TIDDIA, Trieste, Comune di Trieste, Museo Revoltella, 1993.

<sup>(17)</sup> Cfr. Umberto CURI, *La cognizione dell'amore. Eros e filosofia*, Milano, Feltrinelli, 1997.



Fig. 5 - Luigi Bonazza, *La Leggenda di Orfeo*, Rovereto, Mart.

Una chiave di lettura che forse può essere estesa anche all'interpretazione di altre opere di Bonazza come i *Notturmi*, dipinti negli anni venti al suo ritorno da Vienna, che nei titoli e nelle atmosfere esplicitano la condizione emblematica della non-visibilità: la notte, appunto.

In *Notte d'estate*, parte integrante della decorazione della sua abitazione, riproposta nella tempera di proprietà del Mart, Bonazza ritorna sulla figura del giovane Orfeo che intona una melodia in grado di ammansire le tigri ai suoi piedi, e di diffondere un senso di quiete e di sospensione. Alla sua melodia sembra affidarsi anche la figura femminile bendata al centro della composizione. Anzi, entrambe le figure sembrano essere in ascolto: ancora una volta non possono guardarsi, non comunicano attraverso lo sguardo, ma attraverso il suono che si diffonde in questa quieta *Notte d'estate*.

Altro *leitmotiv* comune alla cultura simbolista secessionista come alle raffigurazioni degli allievi triestini e trentini è quello della figura femminile, interprete e tramite dello stato di natura, sia quando è raffigurata come ninfa o sirena, sia attraverso l'immagine della madre, legata alla terra attraverso l'archetipo dell'albero della vita, un'iconografia che da Segantini in poi (si pensi ai *topoi* di dipinti come *L'angelo della vita* (Fig. 6) o *Le cattive madri*) si diffonde a largo raggio sino agli autori delle periferie dell'impero come Umberto Moggioli o Tullio Garbari (Fig. 7).

In *Sera a Mazzorbo* (Fig. 8), dipinto nel 1912, Moggioli riprende il *topos* segantiniano della maternità al riparo dell'albero, ambientandolo nella laguna veneta, ma soprattutto ribadisce, ad esempio attraverso l'atmosfera crepuscolare con la luna che si rispecchia nella laguna, una serie di sillogismi simbolisti come la relazione fra acqua e femminile (acqua: luna; notte: donna).

La doppia versione iconografica del femminile può essere ricondotta all'influenza delle teorie di Bachhofen sulla cultura di ambito mitteleuropeo, viennese in particolare: da un lato vi è la madre<sup>(18)</sup>, in cui l'uomo ripone un sentimento di conforto e di stabilità, sia essa l'origine della vita o la musa ispiratrice. A lei fa da contrappeso l'immagine dell'etera, della *femme fatale*, della "Ewige Eva" segnata dal peccato originale, pronta a legarsi al serpente<sup>(19)</sup> come nella conturbante raffigura-

(18) Il fantasma della madre primigenia abita nel cuore della cultura tedesca di inizio secolo. I Cosmici di Monaco riuniti attorno al poeta Stefan George propugnano una Bachhofen-Renaissance e all'insegna del neo-paganesimo celebrano feste rituali vagheggiando il recupero di un'originaria energia istintuale.

(19) Alessandro LIBERATI, *Sirene. Immagini di un archetipo fra XIX e XX secolo*, in *La donna soggetto*, «Ricerche di Storia dell'arte», 1995, 57, pp. 23-37.



Fig. 6 - Giovanni Segantini, *L'angelo della vita*, Budapest, Museo di Belle Arti.



Fig. 7 - Tullio Garbari, *Maternità*, Rovereto, Mart.



Fig. 8 - Umberto Moggioni, *Sera a Mazzorbo, Rovereto, Mart.*



zione del dipinto più volte replicato da Franz von Stuck (*Die Sunde*), o come nelle innumerevoli immagini di Salomè/Giuditta, ammaliatrice e fluttuante, che con la sua danza o i suoi richiami da sirena, confonde l'uomo, lo trascina nel mondo della follia e dell'incostanza.

Come ha rilevato Eleonora Bairati, è l'incarnazione perfetta della donna fatale: «di fronte a lei, Erode o Giovanni con i quali il poeta o lo scrittore o l'artista o lo spettatore si identificano sono prede affascinate e consenzienti pronti a perdere la testa in tutti i sensi»<sup>(20)</sup>.

La diffusione internazionale delle poetiche simboliste e decadenti assicura molti luoghi di culto all'idolo Salomè in particolare nell'area tedesca fra Lipsia e Monaco e Vienna<sup>(21)</sup>: dal busto in marmo bianco e marmi colorati di Max Klinger, *Die neue Salome*, 1893<sup>(22)</sup>, alla danzante *Salomè* (1906) di Stuck, sullo sfondo di una notte stellata mentre una figura deforme le porge la testa del Battista o alla *Salomè/Giuditta* di Klimt che trattiene con le sue mani ingioiellate la testa del Battista. Modelli o icone che si riverbereranno nell'immaginario comune degli artisti trentini, da Bonazza, a Ratini, a Disertori<sup>(23)</sup>, a Wolf, come in quello dei triestini, da Parin a Cambon, a Sofianopulo, per citarne qualcuno.

Come sismografi sensibilissimi, artisti e letterati registrano il progressivo mutare dei rapporti di forza fra femminile e maschile, e colgono il dissolvimento del "mondo di ieri": nel 1903 esce *Sesso e carattere* (*Geschlecht und Charakter*) di Otto Weininger, manifesto ispiratore di molta pittura viennese e non solo<sup>(24)</sup>; nel 1908 Adolf Loos, pubblica *Ornamento e delitto*, dove dichiara che «l'ornamento non è più legato organicamente alla civiltà», non ne è più espressione e reclama la centralità della funzionalità dell'oggetto rispetto all'estetica.

<sup>(20)</sup> Eleonora BAIKATI, *Salomè. Immagini di un mito*, Nuoro, Ilisso, 1998, p. 166.

<sup>(21)</sup> Salomè diventa una vera ossessione collettiva, un oggetto di culto, un tema talmente pervasivo da costituire un luogo di convergenza di tutte le arti: la sua immagine invade i campi della grafica, dell'illustrazione, delle arti applicate, della scultura, della fotografia, le si dedicano racconti, e diventa protagonista dall'opera lirica all'operetta, dal balletto al cinema ai suoi esordi. Cfr. BAIKATI, *Salomè. Immagini di un mito*, cit., p. 174.

<sup>(22)</sup> Lipsia, Museum der bildenden Künste.

<sup>(23)</sup> Cfr. Alessandra TIDDIA, *Benvenuto Disertori, immaginifico incisore dandy*, in *Benvenuto Disertori (1887-1969). Un segno Liberty*, catalogo della mostra a cura di Alessandra TIDDIA, Trento, Temi, 2012, pp. 18-33.

<sup>(24)</sup> Intorno a questo tema è stata condotta da Barbara Eschenburg una ricerca iconografica molto interessante poi confluita in una mostra: cfr. Barbara ESCHENBURG, *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in Literatur, Philosophie und Kunst*, in *Der Kampf der Geschlechter*, catalogo della mostra, Köln, Hatje Verlag, 1996, pp. 9-42.

L'eccesso decorativo dei fondi oro klimtiani, l'utopia estetizzante della *Gesamtkunstwerk* che nell'estetismo totalizzante cercava di conciliare non solo Arte e Vita, ma Bellezza e Modernità, vengono visti da Karl Kraus, da Weininger, da Loos come l'esito di un processo di femminilizzazione della cultura mitteleuropea e viennese in particolare, che pericolosamente può mozzare la testa, evirare le forze creative nazionali.

Tuttavia non saranno né danzatrici, né sirene o ninfe a farlo: esse verranno spazzate via, come molti dei loro creatori, dai venti della Grande Guerra.