

Pittura, scultura e architettura a cavallo dei secoli

Tanto lo sviluppo della cosiddetta Seconda rivoluzione industriale quanto le nuove scoperte in ambito scientifico e tecnologico che accompagnano l'Europa verso il cambio di secolo influenzano in maniera significativa le arti. La spinta propulsiva che queste subiscono dalla seconda metà dell'Ottocento è eccezionale, caratterizzata come mai prima di allora da un dialogo continuo tra i vari campi dell'espressione artistica da un lato, quali disegno, pittura, incisione, scultura, grafica pubblicitaria, progetti per edifici abitativi e industriali, e le loro implicazioni poetiche, etiche e filosofiche dall'altro.

È la fotografia, ad esempio, l'invenzione fondamentale per tutta la stagione dell'Impressionismo, poiché costringe gli artisti a ripensare al proprio ruolo nella rappresentazione della realtà. La ripresa diretta dal vero senza intervento umano (cominciata nel 1827 grazie al francese Niépce), la dagherrotipia (brevettata nel 1838) e infine la scansione del movimento dei soggetti che pone le basi per la futura cinematografia (la prima serie di simili fotografie è del 1877 per opera dell'americano Muybridge) mettono in crisi il mondo artistico tardo-ottocentesco e diventano al contempo un potentissimo stimolo di rinnovamento. Gran parte dei ritrattisti e paesaggisti di genere vengono messi in crisi dai risultati sorprendenti del mezzo meccanico, mentre gli artisti emergenti intuiscono il potenziale della fotografia e la sua forza espressiva – come tacere i ritratti di Nadar (pseudonimo di Gaspard-Félix Tournachon) o i reportage della famiglia Alinari? Sulla scia delle opere fotografiche, la pittura cessa di essere documentaria e si concentra sulle emozioni/reazioni epidermiche che la luce, le figure e i paesaggi provocano nell'artista oppure sull'analisi psicologica dei personaggi. Contro una produzione artistica di tipo accademico, che non concepisce la continuità della realtà percepita oltre il campo visivo, ossia nelle sensazioni che essa suscita all'artista, si staglia il movimento francese degli impressionisti.

Il movimento impressionista si forma a Parigi nel decennio 1860-1870 e si presenta per la prima volta al pubblico il 15 aprile 1874: alcuni artisti realizzano nello studio del fotografo Nadar un'esposizione di opere accomunate dal valore assoluto riconosciuto all'impressione immediata (più che alla realtà stessa), agli effetti della luce e ai giochi di colore offerti dalla natura che meglio si riconoscono durante la pittura *en plein air*. Tra i partecipanti alla mostra si annoverano Paul Cézanne (1839-1906), Edgar Degas (1834-1917), Giuseppe De Nittis (1846-1884), Claude Monet (1840-1926), Berthe Morisot (1841-1895), Camille Pissarro (1830-1903), Pierre-August Renoir (1841-1919) e Alfred Sisley (1839-1899). Assente a questa come alle altre iniziative del gruppo è Édouard Manet (1832-1883), che pure aveva dato scandalo con i dipinti *Le déjeuner sur l'herbe* (Colazione sull'erba, 1863) e *Olympia* (1863, esposto due anni dopo) per la sua ricerca di una piena libertà da qualsiasi canone – tanto nella scelta del soggetto quanto nella sua rappresentazione – e che era diventato in breve tempo portavoce indiscusso dell'antiaccademismo. Più anziano degli artisti impressionisti *stricto sensu*, negli anni Sessanta dell'Ottocento Manet ha già sviluppato in senso visivo la tendenza realistica che dominava con Courbet, liberando la percezione da ogni forma di convenzionalità, al fine di mostrarla per come essa è: un atto conoscitivo. Nel suo intento di riformare il mondo dell'arte figurativa, l'esposizione nello studio di Nadar pare ispirata particolarmente dalle composizioni pittoriche di Monet come *Impression, soleil levant* (Impressione, levar del sole, 1872),

opera che sperimenta con l'arditezza di rapide pennellate i colori dell'aurora, gli effetti luminosi del sole pallido tra la nebbia, la trasparenza dell'atmosfera e dell'acqua, attraversata da riflessi cromatici. L'innovazione proposta nel quadro è tale da provocare lo scherno dei critici: proprio al commento ironico di uno di questi si fa risalire il nome Impressionismo, adottato poi quasi in segno di sfida nelle successive mostre dall'intero movimento artistico, in cui forma e colore, oggetto e spazio si fondono in un tutt'uno.



Édouard Manet,
Le déjeuner sur l'herbe (1863).



Claude Monet, *Impression, soleil levant* (1872).

Se è vero che l'etichetta Impressionismo si applica perlopiù alla pittura, esiste anche una cosiddetta 'scultura impressionista' che non abbraccia solo la produzione plastica di Degas e dell'ultimo Renoir, ma può essere estesa anche alle opere in argilla, bronzo e cera di Medardo Rosso (1858-1928), artista italiano, e alle creazioni di Auguste Rodin (1840-1917). Ciò che congiunge intimamente tali sculture è la modulazione espressiva, il gioco con lo sbattimento e la dissolvenza di luce lungo i piani spezzati e la suggestione del non-finito, che servono a catturare le apparenze fugaci, le radiazioni luminose, le intime vibrazioni del vivente.

Forse il più grande scultore francese del tempo, Rodin nutre un particolare amore per la resa del movimento, declinato però con uno stile realistico. Dopo i suoi trascorsi da decoratore e il viaggio in Italia nel 1875-1876, che lo avvicina all'arte di Michelangelo, egli riesce a imporsi alla critica e al pubblico con il nudo maschile *Saint Jean Baptiste* (San Giovanni Battista, 1878). Artista del marmo e del bronzo, ma anche del gesso, autore di opere monumentali (come *Les Bourgeois de Calais* – I Borghesi di Calais, 1887-1895), ritrattista eccelso, pittore a olio e ad acquerello, genio eclettico, ammirato da molti personaggi di spicco della sua epoca (si pensi a Rilke) e sostenuto largamente dalla critica d'avanguardia, Rodin lavora fino al termine dei suoi giorni alla sua opera più importante, rimasta incompiuta: il portale in bronzo per il Musée des arts décoratifs commissionatogli nel 1880. Per questo progetto sceglie un soggetto dantesco, la *Porte de l'Enfer* (Porta dell'Inferno), e disegna oltre 200 figure che sono la base delle sue sculture più celebri (tra cui *Le Penseur* – Il pensatore, 1880; *Ève* – Eva, 1881; *Les Trois Ombres* – Le tre ombre, 1886; *Le Baiser* – Il bacio, 1889).

L'esperienza dell'Impressionismo è di importanza capitale per la nascita dell'arte del Novecento, non solo se si considera la rivoluzione compiuta dai suoi esponenti, ma anche in virtù della serie di orientamenti artistici che cercano di superarne i principi estetici, aprendosi verso altre, nuove ricer-

che. Sebbene le tendenze postimpressioniste sviluppatesi prima in Francia nell'ultimo venticennio del XIX secolo e poi nel resto del Vecchio continente siano tra loro eterogenee e talvolta divergenti, è possibile riconoscere alcune caratteristiche comuni: il rifiuto della sola espressione visiva, la propensione a cercare la solidità dell'immagine, il nitore dei contorni



Auguste Rodin, *Ève* (1881).

e la libertà del colore. Tra i più grandi percursori di nuove vie nell'arte figurativa dopo l'Impressionismo vi sono il già citato Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903) e Vincent van Gogh (1853-1890).

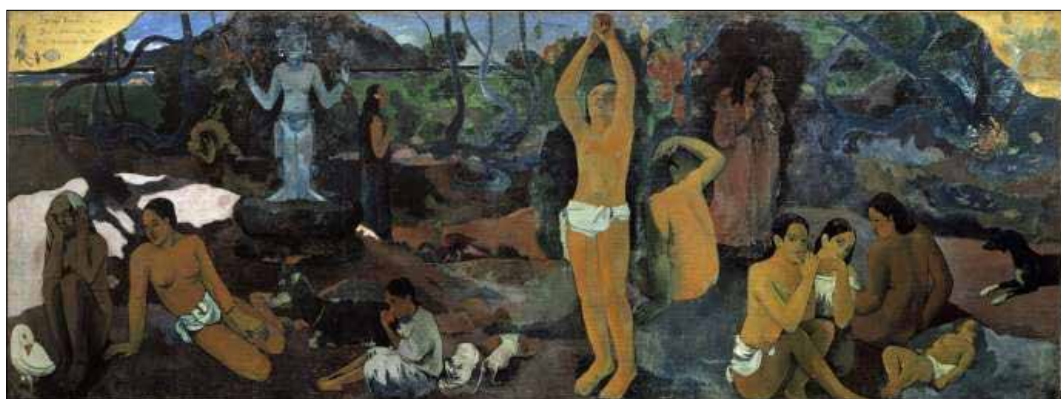
Benché avesse esposto assieme agli impressionisti dopo che le sue opere erano state ripetutamente escluse dai *Salons* parigini, Cézanne sviluppa negli anni uno stile che lo renderà precursore del Cubismo. Secondo il pittore di Aix-en-Provence, l'occhio deve essere sempre legato alla ragione, tanto che l'impressione non può esaurire quella verità essenziale che si cela nelle cose. Da rigoroso costruttore, doma il soggetto sottomettendolo a una disciplina generale. Tutta la natura è da lui ricondotta a forme geometriche, la prospettiva aerea è abolita, i piani spaziali sono determinati dalle sovrapposizioni tra le pennellate.



Paul Cézanne, *Montagne Sainte-Victoire* (1904-1906).

Gauguin nutre una forte ammirazione, non ricambiata, per Cézanne, mentre è a sua volta sinceramente apprezzato da Van Gogh, di cui però non condivide la ricerca pittorica iniziata ad Arles – la tragica rottura del dicembre 1888 è l'estrema sintesi di un rapporto personale e artistico estremamente teso. Mossi i primi passi entro il movimento impressionista (oltre al rapporto artistico con Pissarro, espone con il gruppo dal 1880 al 1886), rompe ben presto con la società del proprio tempo e va alla ricerca, in una sorta di epopea oceanica, di un mitico

Eden, di una condizione di autenticità e genuinità intatte, non corrotte dal progresso. È nella cosiddetta barbarie primitiva che l'artista cerca e (ri)trova un tempo perduto, un tempo in cui l'immaginazione aveva un senso attivo e serviva a percepire le cose. Il desiderio di ringiovanire nella mitica primitività dei popoli pare un segnale alla civiltà tutta. La pittura di Gauguin è 'a memoria', le immagini che finiscono sulla tela sono quelle percepite tramite il ricordo e rielaborate dall'immaginazione, che è un'estensione della coscienza. Le origini del suo stile si ritrovano nel primitivismo espressivo della scultura e architettura dell'amata Bretagna (si pensi ai *calvaires bretons*), nella ricchezza figurativa e nei giochi lineari delle stampe giapponesi, come pure nel *cloisonnisme* del suo amico Émile Bernard (una ripresa dell'antichissima tecnica del *cloisonné*). Grande sperimentatore, Gauguin opta per una rottura dei piani, per la scomposizione ritmica dei motivi, per la disarticolazione delle immagini, per un colore uniforme senza sfumature né variazioni di tono, per l'essenzialità di figure e paesaggio. La forte linea di contorno acquista un valore espressivo, non solo dando rilievo a quanto viene dipinto, ma anche sostituendo i valori spaziali delle sue tele. Gauguin stesso propone per il suo procedimento artistico il termine Sintetismo, ossia un metodo di riduzione dell'immagine a campiture cromatiche piatte dai contorni marcati. Questa ricerca pittorica e incisoria diviene fondamentale per il gruppo dei Nabis così come per i *fauves*.



Paul Gauguin, *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?), 1897-1898).

Molteplici sono le fonti di ispirazione e i cambiamenti stilistici nell'arte di Vincent van Gogh, frutto di continui esperimenti e di un'inarrestabile esplorazione del mezzo pittorico. Se agli esordi della sua carriera, ancora in Olanda, si ispira a Millet seguendone il Verismo e toccando gli stessi temi sociali, ma già aggredendo la tela con violente pennellate, l'incontro nel 1886 a Parigi con gli impressionisti e i neoimpressionisti gli apre il mondo del colore puro e luminoso – sarà proprio Toulouse-Lautrec a incitarlo nell'utilizzo di quel giallo carico che lo renderà famoso. Delle stampe giapponesi studia il disegno, i paesaggi e la poetica, del Divisionismo la tecnica pittorica, quei rapidi tocchi di colore accostati gli uni agli altri che rendono il vibrare della luce. Ad affascinarlo, però, non possono essere le rigide regole scientifiche: solo l'immediatezza esecutiva può corrispondere al suo genio creativo. È ad Arles, nel Mezzogiorno francese, che van Gogh trova la natura ridente e la luce splendente di cui aveva bi-

sogno: dipinge senza sosta paesaggi, nature morte, ritratti di abitanti della Provenza – tutti dominati da forti contrasti cromatici. Il periodo di serenità si interrompe alla vigilia di Natale del 1888, dopo la lite con Gauguin e l'automutilazione (van Gogh si taglia un orecchio per punirsi dell'aver minacciato l'amico con un rasoio): lo sconvolgimento psichico, il ricovero in ospedale e poi l'internamento in manicomio mutano la sua arte, che raggiunge estremi livelli di sperimentalismo formale – una violenza cromatica, una deformazione dell'immagine, una tragicità espressiva a cui i primi espressionisti non potranno che guardare ammirati.



Vincent van Gogh, *De sterrennacht*
(Notte stellata, 1889).



Vincent van Gogh, *Korenvelden onder dreigende luchten met kraaien*
(Campo di grano con volo di corvi, 1890).

Accanto alla triade dei grandi artisti che negli ultimi anni dell'Ottocento compiono le loro opere in solitudine e senza alcun riconoscimento da parte della critica bisogna citare altri due nomi: Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) e Georges Seurat (1859-1891), i quali muovono i primi passi entro la corrente impressionista, ma finiscono per interpretarla in maniera squisitamente originale, superando le contraddizioni di una società sconvolta dai variegati tentativi di affermazione della libertà personale da parte dei singoli.

Segnato senza dubbio dalle esperienze dolorose vissute sin dalla più tenera età, Toulouse-Lautrec esplora come Degas il mondo sfavillante e al contempo fatiscente dei caffè-concerto, delle sale da ballo, dei salotti borghesi, così come quello dei sobborghi di Montmartre e dei postriboli, in cui si mischiano lussuria e degradazione. Fine osservatore della realtà, egli è prima di tutto disegnatore, tanto che il suo tocco da pittore è filiforme, preciso, incisivo, spietato. I suoi soggetti hanno una forte individualità, a tratti patetica, spesso grot-

tesca a causa della stilizzazione formale – e qui pare già anticipare l'Espressionismo. Quando scopre le stampe giapponesi, poi, Toulouse-Lautrec elimina dai suoi dipinti il superfluo, lo spazio si fa bidimensionale, definito da un tratto continuo e dalla stesura piatta del colore. Egli diviene infine pioniere della litografia a colori, sperimentando in un campo che affascinerà gli artisti dello *Jugendstil* prossimo a venire.



Henri de Toulouse-Lautrec,
Yvette Guilbert saluant le public
(Yvette Guilbert saluta il pubblico, 1894).



Henri de Toulouse-Lautrec, *Au cirque Fernando, l'écuyère* (Al circo Fernando, la cavallerizza, 1887-1888).

Per la pittura di Seurat, invece, vengono conati i termini Neoimpressionismo (per rimarcare la novità di un Impressionismo realizzato in studio, per così dire 'a tavolino') e Impressionismo scientifico (contrapposto all'Impressionismo detto romantico sia per l'esasperazione della teoria dei colori puri accostati sia per il tentativo di rendere la pittura una scienza a sé), ma la corrente a cui si è soliti associarla è il Divisionismo. Gli studi d'ottica e le teorie scientifiche sui colori di fine Ottocento interessano alcune scuole pittoriche, che iniziano a distribuire il colore sulla tela tramite puntini o lineette. Applicando le leggi scientifiche, ossia lavorando su colori complementari e accostando sostanze coloranti, ottengono massima luminosità nei loro dipinti. Seurat resta affascinato dallo sperimentalismo impressionista, ma non ne approva quel certo carattere di improvvisazione che gli pare in contrapposizione con il fondamento di razionalità che l'arte deve avere. Egli desidera associare alle creazioni dell'Impressionismo una più rigida disciplina tecnico-scientifica: sviluppa così una pittura basata sulla giustapposizione di colori puri stesi in pennellate frammentarie, talvolta punti-

formi (da qui il nome francese *Pointillisme*, Puntinismo), in modo che sia l'occhio dell'osservatore a fonderli e a lasciarsi travolgere dagli effetti luminosi emanati dal quadro – si veda la sua opera-manifesto *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (Una domenica pomeriggio sull'isola della Grande-Jatte, 1883-1885). La sua tecnica pittorica viene ulteriormente sviluppata assieme a Paul Signac (1863-1935) e Odilon Redon (1840-1916) nella *Société des artistes indépendants* da loro fondata nel 1884, ma varcherà presto i confini francesi per diffondersi prima in Belgio e poi nel resto d'Europa. In Italia troverà sviluppi autonomi: basti pensare alle opere di Segantini, Previati e Pellizza da Volpedo, ma anche alle prime ricerche artistiche di Balla e Boccioni.



Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (1883-1885).

Un altro superamento della pura visività impressionista, questa volta però in senso spiritualistico, è realizzato dall'arte simbolista, che si afferma in Francia intorno al 1885. Sostenuto dalle poetiche letterarie coeve, il Simbolismo si oppone all'Impressionismo nella misura in cui trasforma i contenuti: all'arte non spetta il compito di rappresentare, ma di dispiegare attraverso i segni una realtà che è oltre la coscienza. La materialità dell'opera serve a rispecchiare quella misteriosa osmosi che si verifica di continuo tra mondo oggettivo e mondo soggettivo, tra visibile e invisibile. A livello di tematiche, prevalgono soggetti con una forte connotazione mistica o religiosa, soggetti mitologici, storici o leggendari – a dominare molte opere è la figura umana, soprattutto femminile. La raffinata sensibilità simbolista si cala nell'animo umano, esplora le zone recondite, l'erotismo, il sogno, l'immaginazione. Tra i precursori del Simbolismo in Francia vi è Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), alla cui opera guardano con ammirazione Gustave Moreau (1826-1898), l'incisore Rodolphe Bresdin (1822-1885) e il suo allievo, il pittore Odilon Redon (1840-1916). Da non sottovalutare, a ogni modo, è il ruolo esercitato da Gauguin nello sviluppo dell'arte simbolista, a cui, come si è detto, farà riferimento soprattutto il gruppo dei Nabis. Componente essenziale della corrente modernista, il Simbolismo investe tutti i settori dell'attività estetica, influenzando in tutta Europa su pittura, architettura (si pensi a Horta o a Gaudì), arredamento e costume. Da un lato le sue spe-

rimentazioni anticipano la concezione surrealista del sogno come svelamento della realtà profonda dell'essere, mentre in Austria e Germania finisce per identificarsi con i movimenti di Secessione, pur mantenendo marcate differenze stilistiche tra i vari artisti (da Arnold Böcklin a Hans von Marées, da Franz von Stuck a Gustav Klimt, da Alfred Kubin a Max Klinger).



Arnold Böcklin, *Die Toteninsel* (L'isola dei morti, 3a versione, 1883).



Arnold Böcklin, *Die Toteninsel* (L'isola dei morti, 3a versione, 1883).

Tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e i primi del Novecento si delinea progressivamente a livello europeo la tendenza a creare una proficua alleanza tra arte e industria, a riqualificare cioè in chiave artistica gli oggetti prodotti dal lavoro industriale – una tendenza che risponde non solo a una necessità economica (ossia aprire un nuovo mercato, quello per la piccola e media borghesia), ma anche a un'esigenza poetico-creativa: dar luce a un'arte nuova, al passo con la modernità e con il progresso, in grado però di riproporre quei valori ideali che l'eccesso positivista aveva rischiato di eliminare per sempre. L'utopia di fondo di quella che viene comunemente chiamata con il termine francese *art nouveau* è portare la bellezza nella vita quotidiana e renderla accessibile a tutti e a ciascuno. Si tratta quindi di un'arte capace di rispondere al disagio del proprio tempo con una proposta di contenuti innovativi e con uno stile ricercato, corrispondente al gusto borghese. Fondamentali per la formazione del nuovo stile sono indubbiamente le idee del critico John Ruskin e dell'artista poliedrico William Morris, con la sua *Arts and Crafts Exhibition Society* (prima esposizione del 1888), le opere tarde dei Preraffaelliti, il gusto per l'arte giapponese e in generale dell'Estremo Oriente, le sperimentazioni di Gauguin e van Gogh, l'attività grafica di Toulouse-Lautrec, nonché le immagini e i toni evocativi tratti dal Simbolismo. I tratti fondamentali, trasversali a tutti i campi artistici, sono l'accentuato linearismo, l'eleganza decorativa, i motivi ornamentali di matrice fitomorfa e/o geometrica, la stilizzazione della figura umana in funzione simbolica.

In ogni Paese la cosiddetta 'arte nuova' assume connotazioni e nomi differenti: in Francia (così come in Belgio) si afferma l'*Art nouveau* (dall'insegna di un negozio d'arredamento d'avanguardia inaugurato a Parigi nel 1895), i cui frutti più maturi sono ravvisabili nell'architettura di Hector Guimard (1867-1942), dal Castel Béranger ai numerosi ingressi delle stazioni della metropolitana parigina, nell'arte decorativa e nel design sviluppato dalla Scuola di Nancy (che dal 1900 si arricchisce della partecipazione di Émile Gallé e Louis Majorelle), nell'arredamento di Eugène Gaillard (1862-1933) e del belga Henry C. van de Velde (1863-1957), nei lavori su vetro dei fratelli Daum (Auguste 1853-1909, Antonin 1864-1931) e di René Jules Lalique (1860-1945), che crea anche raffinatissimi monili, nelle stoffe e nei tessuti decorati, nonché nei disegni, nelle illustrazioni di libri e riviste, nelle stampe, nei cartelloni e nei manifesti di Pierre Bonnard (1867-1947), Georges de Feure (1868-1943) o del celebre pittore ceco Alfons Mucha (1860-1939). Un'altra tendenza diffusa in Belgio è il cosiddetto stile Horta, in onore del suo esponente più rappresentativo, l'architetto Victor Horta (1861-1947). A lui si deve la diffusione della 'nuova' architettura, caratterizzata dall'uso funzionale della ghisa e del ferro, così come dalla trasformazione delle strutture in decorazione vera e propria (celebre la sua reinvenzione della ringhiera), attingendo le forme sinuose dal mondo vegetale e da quello animale (soprattutto farfalle, uccelli e pesci). Nel Regno Unito si parla di *Modern Style* (gli artisti di maggior rilievo sono l'architetto scozzese Charles Rennie Mackintosh, 1868-1928, e quello britannico Charles Francis Annesley Voysey, 1857-1941), mentre in Spagna si adotta l'appellativo *Modernismo* – o, più specificamente, Modernismo valenciano e Modernismo catalano, con riferimento allo stile artistico sviluppatosi rispettivamente nella Comunità Valenciana e a Barcellona/nella Catalogna tutta. Qui sono le opere architettoniche di Antoni Gaudí (1852-1926) a imprimere un segno indelebile nell'arte moderna, così come quelle del suo concorrente, Lluís Domènech i Montaner (1850-1923). Con un leggero ritardo rispetto alle altre nazioni, in Italia si diffonde il Liberty (dal nome di Arthur Lasenby Liberty, fondatore nel 1875 dei magazzini londinesi che vendono arredi moderni e manufatti prodotti da scuole d'artigianato), la cui moda esplode perlopiù nelle opere di cartellonisti e illustratori,

ottenendo una prima grande vetrina nella Esposizione d'arte decorativa moderna del 1902 a Torino. In seguito il Liberty influenza in modo deciso le arti applicate e decorative, con il prevalere di un elegante linearismo ispirato talvolta alla geometria e talvolta alla natura, come pure l'architettura italiana. Verso il 1910 l'influenza dell'*art nouveau* pare essersi esaurita, salvo poi riemergere in altra forma e con nuova linfa nello stile decorativo chiamato Art déco.



Charles Gauvillé, vetrate per il Crédit Lyonnais di Nancy, su disegno di Jacques Gruber (1901).



Eugène Gaillard, credenza (1899-1900).



Alfons Mucha, *Printemps* (Primavera, 1896).



Victor Horta, dettaglio della ringhiera dell'Hôtel Tassel a Bruxelles (1892-1893).



Antoni Gaudí, *Casa Batlló*, a Barcellona (1904-1906).



Giovanni Battista Bossi, *Casa Galimberti*, a Milano (1903-1905).

In area austro-tedesca sono le esperienze dei laboratori artigiani a costituire i precedenti per la diffusione dello stile cosiddetto moderno. Gli alti esiti raggiunti nelle arti applicate (grazie anche all'istituzione di *Kunstgewerbeschulen* nelle principali città tedesche e a Vienna, così come alla fondazione nel 1903 della *Wiener Werkstätte*), soprattutto per quanto riguarda la progettazione delle opere, la sperimentazione con i materiali, alcuni dei quali impiegati anche nell'industria, e l'integrazione delle varie arti, inducono le nuove generazioni di artisti a staccarsi dallo storicismo e dal gusto eclettico dell'arte istituzionale, rappresentata dalle accademie e dalle gallerie d'arte.

La prima secessione (manifestazione di dissenso, distacco) ha luogo a Monaco di Baviera nel 1892, promossa tra gli altri dai pittori Fritz von Uhde (1848-1911), Franz von Stuck (1863-1928) e Arnold Böcklin (1827-1901). Potendo contare su un'eccellente organizzazione e su un buon numero di finanziatori, il gruppo di artisti dissidenti si arricchisce in breve tempo di molte personalità (non tutte passate poi alla Storia), di cui vanno ricordate almeno il designer e architetto Peter Behrens (1868-1940) e il pittore e incisore Lovis Corinth (1858-1925). I principi artistici che guidano la secessione monacense trovano una prima formalizzazione sulle pagine della rivista «Jugend», da cui deriva il nome *Jugendstil*, e poi con la rivista «Pan».

Nel 1897 è la volta della *Wiener Sezession*, tra i cui promotori vi è Gustav Klimt (1862-1918), anche se il fautore ideale è senza dubbio l'architetto, urbanista e professore dissidente Otto Wagner (1841-1918). Una cerchia di pittori e scultori fonda un movimento con un programma unitario, pubblicato in parte nel primo numero della neonata rivista d'arte «Ver Sacrum» (gennaio 1898). L'obiettivo dichiarato è la realizzazione dell'opera d'arte totale grazie alla collaborazione tra tutte le arti, che non dovranno più quindi essere distinte in minori e maggiori. In brevissimo tempo (circa due anni) viene ultimato lo spazio espositivo per le opere del gruppo, il palazzo-manifesto chiamato per comodità *Secession*, che diventa il fulcro di avvenimenti culturali e artistici della capitale austriaca – si pensi alla cosiddetta Beethoven-Ausstellung del 1902, per la quale Klimt realizza il famoso *Beethovenfries* (Fregio di Beethoven). Progetto e costruzione del palazzo sono del giovane architetto Joseph Maria Olbrich (1867-1908). In forte contrasto con la Secessione viennese, ma in certo senso suo ultimo e raffinatissimo prodotto intellettuale, è l'architettura di Adolf Loos (1870-1933), che porta a estreme conseguenze le premesse puriste di O. Wagner e rinuncia a ogni estetismo. La direzione intrapresa dall'artista nato a Brno condurrà alla successiva stagione del Razionalismo.

L'ultima secessione in ordine temporale è quella di Berlino del 1898. Guidata da Max Liebermann (1847-1935), che già aveva abbracciato il gruppo di Monaco, viene appoggiata da un consistente numero di artisti che si ribellano all'esclusione dalla Große Berliner Kunstausstellung delle pitture di Walter Leistikow (1865-1908) e abbandonano l'accademia statale. Grazie a importanti finanziamenti e alla collaborazione di Paul e Bruno Cassirer, l'associazione si dota di una galleria ove esporre opere contemporanee tedesche (da Max Beckmann a Käthe Kollwitz, da Max Klinger a Heinrich Zille, senza scordare Oskar Kokoschka, gli artisti de *Die Brücke* o Ernst Barlach) e opere provenienti dalla Francia, soprattutto impressioniste e postimpressioniste.



Franz von Stuck, *Die Sünde* (Il peccato, 1893).



Gustav Klimt, dettaglio del ciclo di dipinti che orna le arcate della scalinata del Kunsthistorisches Museum di Vienna (1891).



Joseph Maria Olbrich, *Secession* (1897-1898).



Gustav Klimt, *Die feindlichen Gewalten* (Le forze ostili), sequenza del *Beethovenfries* (1902).



Gustav Klimt, *Der Kuss* (Il bacio, 1907-1908).